

Études littéraires africaines

Voyage en Afrique noire. À la recherche de l'altérité perdue

Laurence Denooz



Number 34, 2012

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1018480ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1018480ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA)

ISSN

0769-4563 (print)

2270-0374 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Denooz, L. (2012). Voyage en Afrique noire. À la recherche de l'altérité perdue. *Études littéraires africaines*, (34), 87–100. <https://doi.org/10.7202/1018480ar>

VOYAGE EN AFRIQUE NOIRE. À LA RECHERCHE DE L'ALTÉRITÉ PERDUE

Composée à quatre mains par le romancier soudanais Khaled Oways¹ et la poétesse palestinienne Dounya Amal Ismaïl², *Aster. Mémoire de la danse*³ est une nouvelle hybride à plus d'un titre : à la fois œuvre littéraire masculine et féminine, africaine et arabe, elle se caractérise par une structuration en juxtaposition, assez similaire à

¹ Né en 1972 et diplômé de l'Université de Khartoum, Khaled Oways travaille aujourd'hui au Media City-groupe MBC à Dubaï, où il réside avec sa femme et ses deux enfants. Auteur plein de promesses, il a publié, depuis 1997, trois romans : *Danse sous la pluie* (*al-Raqṣ tahta al-Matar*. Khartoum : Dar Ana li-Khartūm li-l-naṣr, 1997), *Une patrie derrière les barreaux* (*Watan khalfā al-qadabān*. Beyrouth : Dār al-Sāqī, 2002) et *Kiyāh* (Le Caire : Dār Mīrīt li-l-Nashr wa-l-ma'lūmāt, 2010). Ce dernier titre, intraduisible, est un terme nubien utilisé dans l'extrême-nord du Soudan et dans le sud de l'Égypte pour désigner les mois froids du calendrier copte.

² Née à Gaza en 1971, Amal Ismaïl est diplômée en journalisme de l'Université libre de Jérusalem et en langue et littérature arabes de l'Université du Caire. Revenue vivre à Gaza après vingt-trois longues années d'expatriation, poétesse, romancière pour enfants et journaliste, elle écrit des articles polémiques pour des périodiques arabes et étrangers : ainsi contribue-t-elle très régulièrement à la tribune politico-culturelle *al-Hiwār al-mutamaddīn*, animant des débats avec une prééminence des sujets concernant la démocratie, les droits de l'homme et de la femme, l'environnement et le développement. Voir : <http://www.ahewar.org/debat/nr.asp> ; mises à jour quotidiennes ; consulté le 12 août 2011. Elle doit sa célébrité à ses recueils de poésie : *Ra'aytu fī Ghaza* [J'ai vu à Gaza]. Le Caire : Dār al-Nahr, 1995 ; *Kull 'alā hida* [Chacun pour soi]. Le Caire : Dār al-Fursān, 1996 et *Ranīn al-'uzla* [Le ton de la solitude]. Gaza : Ministère de l'Éducation, 1999. Elle appartient à la nouvelle tendance des auteurs palestiniens cherchant, en soi, la force de défier le temps et les épreuves. Sa poésie traite des questions relatives aux femmes ou de l'exil. Voir Corrao (Francesca Maria), dir., *In un mondo senza cielo. Antologia della poesia palestinese*. Firenze : Giunti Editore, 2007, 326 p. ; p. 48-49.

³ Oways (Khaled) & Ismaïl (Dounya l-Amal), *Astīr. Dhākirat al-raqṣ* [Aster. Mémoire de la danse]. Texte mis en ligne le 3 novembre 2009 sur le site officiel de Khaled Oways : http://www.khalidowais.com/index.php?option=com_content&view=article&id=68:-q-q-&catid=36:2009-11-02-19-30-30&Itemid=38 ; consulté le 13 août 2012. Le texte est republié sur *Arab World Books Literature Corner* : <http://www.arabworldbooks.com/ArabicLiterature/story42.htm> ; consulté le 12 août 2012. Les indications de ligne font référence à l'édition du site officiel d'Oways. Les traductions françaises sont celles de l'auteur de l'article.

une *round-robin story*⁴, au « cadavre exquis »⁵ des Surréalistes, ou peut-être plus encore au récent « wikiroman »⁶. En effet, plutôt qu'à l'écriture associative, la nouvelle ressortit à l'écriture collaborative⁷, les deux auteurs ne se connaissant pas au moment de l'écriture de la première partie de la nouvelle : *Aster. Mémoire de la danse* est, à l'origine, le projet individuel du seul Oways, qui la compose sous le titre *Aster, nouvelle inachevée* et la publie en 2002 sur des forums soudanais de discussion littéraire, notamment sur *Sudan Voice*⁸ et *Sudan Headlines*⁹. Malgré les demandes pressantes de nombreux internautes, il refuse de l'achever, préférant se tourner vers l'écriture de romans. Dès la parution de son très contestataire deuxième roman, *Une patrie derrière les barreaux*, le gouvernement soudanais décida de le mettre à l'index. Cette mesure de censure eut un effet non escompté, puisqu'elle fit encore plus largement connaître Khaled Oways, qui reçut des messages de soutien ulcérés de nombreux auteurs arabophones, parmi lesquels Amal Ismaïl. La poétesse lui ayant demandé de lui faire parvenir quelques-uns de ses textes, Oways lui envoya notamment le texte de sa nouvelle inachevée, qu'Amal Ismaïl décida de compléter et de publier *online* sous le titre *Aster. Mémoire de la danse*¹⁰, probable double réminiscence du premier roman d'Oways, *Danse sous la pluie* (1997), et du célèbre roman *Mémoire de la chair* d'Ahlam Mostaghanmi¹¹.

En dépit de son histoire atypique, *Aster. Mémoire de la danse* est fondée concurremment sur le nécessaire métissage culturel et la nostalgie des traditions, sur l'envie de voyager pour s'ouvrir à l'altérité et le besoin de s'ancrer dans son lieu d'origine pour réaffir-

⁴ Voir le site *U.S. Department of State. Diplomacy in Action* : <http://www.state.gov/m/a/os/43984.htm> ; consulté le 20 août 2011.

⁵ Vasseur (Catherine), « Le cadavre exquis ou la “merveille-monstre” », *Mélusine. Cahiers du Centre de recherche sur le surréalisme*, vol. XX (*Merveilleux et surréalisme*), 2000, p. 247–257.

⁶ Delacroix (Jérôme), *Les Wikis. Les espaces de l'intelligence collective. Créer, travailler, découvrir ensemble sur Internet*. Paris : M21 Éditions, 2005, 202 p. ; p. 87-88.

⁷ Sur le procédé littéraire employé par les deux auteurs et pour une traduction française de la nouvelle, voir « Deux plumes, un texte : hybridité ou cohérence ? *Aster. Mémoire de la danse* », dans *Journal of Eastern Literature* [sous presse].

⁸ <http://www.sudanvoice.com/cgi-bin/sdb/2bb.cgi?seq=print&board=16&msg=1078720800&rn=18> ; consulté le 18 août 2011.

⁹ <http://www.sudanheadlines.com/cgi-bin/sdb/2bb.cgi?seq=print&board=16&msg=1185016316&rn=6> ; consulté le 18 août 2011.

¹⁰ <http://aljsad.com/forum36/thread25101/> ; consulté le 10 août 2012.

¹¹ Beyrouth : Dâr Al-Adab, 1993.

mer son identité, conçue comme « un processus qui évolue et se transforme, et transforme la personne tout au long de la vie »¹².

C'est le récit d'un voyage, inauguré par Oways dans une teinte mélancolique de dépaysement et de désorientation, de passion fervente et violente à la fois pour une Afrique exotique et pour Aster¹³, une jeune danseuse africaine fascinante. Sous la plume d'Ismaïl, le voyage a une fin brutale et expéditive, où le visiteur d'Addis-Abeba décide brusquement de fuir l'Afrique, par crainte de perdre le bonheur fragile qu'il vient d'y découvrir et, peut-être plus encore, par refus de s'y livrer sans condition.

Un processus identitaire en crise

La première scène, décrite par Oways, plonge le lecteur dans le milieu familial et naturel du narrateur homodiégétique, amorphe et engourdi, un milieu que les habitudes et les automatismes ont rendu aussi confortable que fastidieux. L'hébétude du narrateur suppose la rupture du processus évolutif et implique l'idée d'une grave crise du processus identitaire : l'une des caractéristiques constitutive de l'identité est, en effet, sa nature dialogique, que Rimbaud exprime par l'aphorisme « Je est un autre »¹⁴. Dynamique évoluant « par ses processus d'identification, d'assimilation et de rejets sélectifs »¹⁵, l'identité, par essence multiforme et plurielle, nécessite la confrontation avec l'Autre, elle « se reflète dans l'altérité [...], est modelée par la communication avec autrui, le type de relations établies avec

¹² Battiston (Régine), *Lectures de l'identité narrative : Max Frisch, Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer, W.G. Sebald*. Paris : Orizons, diff. L'Harmattan, coll. Universités. Domaine littéraire, 2009, 306 p. ; p. 32-33.

¹³ Le nom d'Aster a pu être inspiré à l'auteur par celui de la grande chanteuse amharique Aster Awéké, principale représentante de l'Afropop aujourd'hui (voir : <http://blog.afropop.org/2011/02/aster-aweke-awakens-nycs-ethiopian-soul.html> ; consulté le 8 août 2012). Née en 1961, cette chanteuse, avant d'entamer une carrière mondiale aux États-Unis à l'âge de vingt ans, a en effet commencé à chanter, dans les années 1970, dans les night-clubs et dans les hôtels d'Addis-Abeba (voir : <http://www.addiszefer.com/artists/aster-aweke.php> ; consulté le 8 août 2012), dans lesquels Khaled Oways situe les événements principaux de sa nouvelle, en particulier la rencontre entre les deux héros. Autre élément pour étayer cette hypothèse d'un lien entre la nouvelle et Aster Awéké, le titre *Astîr* coïncide avec celui du premier album sorti, en 1989, par la chanteuse, et simplement intitulé *Aster* (voir : <http://www.afrisson.com/Aster-Aweke-233.html> ; consulté le 8 août 2012).

¹⁴ Rimbaud (Arthur), *Œuvres complètes*. Éd. par Antoine Adam. Paris : Gallimard, Bibliothèque NRF de la Pléiade, 1972, p. 249.

¹⁵ Mucchielli (Alex), *L'Identité*. Paris : PUF, coll. Que sais-je ?, n°2288, 1986, 127 p. ; p. 95.

autrui »¹⁶. La sensation angoissante du silence et de la stagnation du Temps – dont les secondes paraissent des siècles (l. 4-5) – et l’inertie du narrateur, apathique et atone, sont les syndromes de l’incapacité d’une identité à évoluer en l’absence de l’altérité, dans un contexte de sédentarisation physique et d’invariabilité culturelle :

[U]n sujet ne peut au fond se saisir lui-même en tant que « Je » [...] que négativement, par opposition à un « Autre » qu’il lui faut alors construire comme figure antithétique afin de pouvoir se poser lui-même, comme son contraire. [...] Pour fonder sa propre certitude d’être Soi, la seule chose qui importe, la seule « vérité » dont il lui faille s’assurer, c’est que l’Autre est « autre », et qu’il l’est catégoriquement¹⁷.

L’utilisation anaphorique de l’expression *qarartu faj’at^{an}* (« j’ai soudain décidé », l. 1 et 3), renforcée par répétition de la racine dans le verbe *fāja’a* (« cela m’a pris soudainement », l. 3), rompt brutalement cette torpeur identitaire par une volonté d’action de rébellion. Le verbe *tawâta’a* (« conspirer », l. 2) souligne l’intensité conative de cette résolution, ultime ressource d’une identité déliquescence. La mise en page, elle aussi, est significative de l’importance de la résolution et de la nécessité d’une réflexion pour déterminer la meilleure attitude à tenir pour aboutir à la réalisation de ce dessein vital : tout en isolant la situation initiale du nœud de l’action, l’aménagement d’un nouveau paragraphe permet de séparer la décision principale – la volonté de rébellion – de l’annonce de son application – le départ à Addis-Abeba :

Ma vie s’écoulait aux côtés des bâillements de Fārīda. Ses bras reposaient sur un fauteuil confortable, d’où elle observait la mer d’un œil indolent... Soudain j’ai décidé d’ourdir une intrigue contre le silence enveloppant des aiguilles des secondes, transformées, par là-même, en siècles terrifiants...

Soudain j’ai décidé de prendre le premier avion pour Addis-Abeba. Et voilà que l’envie de danser m’a soudain envahi par surprise... (l. 1-4)

Si l’expatriation, qu’elle soit long exil ou simple voyage touristique, est considérée comme une occasion privilégiée pour la découverte de l’Autre, c’est que l’un des éléments essentiels de la constitution d’une identité – individuelle ou culturelle – est l’Es-

¹⁶ Battiston (R.), *Lectures de l’identité narrative...*, op. cit., p. 13-14.

¹⁷ Landowski (Éric), *Présences de l’Autre. Essais de socio-sémiotique II*. Paris : Presses Universitaires de France, 1997, 250 p. ; p. 40.

pace, lui-même modelé par un patrimoine historique et culturel propre. S'expatrier implique nécessairement de changer de cadre de référence et donc de s'exposer à une possible aliénation identitaire :

Ses souffrances jaillissaient d'un rêve socialiste, dont le vent avait soufflé l'étincelle. Elle était une lumumbiste, et dans son sang coulait Lumumba. Elle s'enflammait pour les poèmes de Senghor. Elle parlait avec profondeur des moments dans la fournaise du sud de l'Afrique, où elle s'était éprise de Manda, comme elle l'appelait... Mandela était sa famille, après que Mengistu avait envoyé sa famille en enfer – elle avait été l'unique survivante. Un rêve émietté comme un collier dont les perles s'éparpillent, une femme comme le café... l'Afrique dévorante emmagasine les traits de ceux qui, par leur venue, repoussèrent les Italiens, les Arabes et les Phéniciens. (l. 93-97)

Le voyage à Addis-Abeba en quête d'une hétérotopie salvatrice

Le voyage est ici envisagé par Oways comme le moyen le plus approprié à la rébellion et, de ce fait, à la restauration de l'évolutivité du processus identitaire par la (re)découverte de l'altérité. Addis-Abeba est ainsi, aux yeux du narrateur, le lieu par excellence où trouver l'altérité sans laquelle il ne peut plus exprimer son identité, un de « ces espaces où il devient possible de vivre l'hétérogénéité, la différence, l'altérité, un ordre alternatif »¹⁸, à savoir ce que Foucault¹⁹ appelle, dans une conférence faite devant un parterre d'architectes en 1967, une « hétérotopie ». La définition du concept et les six principes exposés par le philosophe s'appliquent en effet en tout point à la ville choisie par le narrateur pour son voyage dépaysant.

Capitale de l'Éthiopie, Addis-Abeba est un espace localisable, à la fois totalement différent et pourtant identifiable, et dont l'organisation est aussi familière qu'exceptionnelle. Sa valeur, aux yeux du narrateur, de « contre-emplacement » ou de « sorte d'utopie effectivement réalisée »²⁰ est incontestable : la comparant à d'autres grandes capitales, sclérosées et caractérisées par la même paralysie qu'il reproche à sa propre vie, le narrateur présente Addis comme

¹⁸ De Boeck (Filip) & Plissart (Marie-Françoise), *Kinshasa. Récits de la ville invisible*. Bruxelles : La Renaissance du Livre, 2005, 285 p. ; p. 254.

¹⁹ Foucault (M.), « Des espaces autres », *Dits et écrits, 1954–1988*. Tome 4 : 1980–1988. Paris : NRF-Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines, 1994, p. 752–762.

²⁰ Foucault (M.), « Des espaces autres », *art. cit.*, p. 755.

un lieu réel et chimérique à la fois. Métropole imposante parmi d'autres, capitale d'une grande nation, elle représente cependant, selon les termes foucaultiens, « une espèce de contestation à la fois mythique et réelle de l'espace où nous vivons »²¹, dont la fonction double est de créer un espace d'illusion et de perfection :

C'était la première fois que j'avais l'impression que le foin pouvait constituer des cascades... (l. 9-10)

Prenons l'art à Paris, la folie à New York, le travail à Tokyo, le brouillard à Londres, l'inertie dans nos grandes capitales, et... la danse à Addis. Seule Addis exprimerait sa beauté tout entière, en en confiant le profond secret à ses danseurs. (l. 16-18)

Cinquième principe constitutif des hétérotopies selon Foucault, le « système d'ouverture et de fermeture »²² – qui suscite les deux effets opposés que sont l'isolement et l'accessibilité – est figuré, dans la nouvelle, par la nécessité de prendre l'avion pour joindre ou quitter la ville qui acquiert, de ce fait, un caractère de quasi-insularité symbolique : ainsi l'aéroport, mentionné à l'arrivée (l. 8) et au départ (l. 135) du narrateur, symbolise-t-il la porte qui « ouvre la route » à l'hétérotopie et donne l'accès à une altérité salvatrice pour une identité en crise : « Des souvenirs lointains étincelaient, alors que l'avion approchait de l'aéroport d'Addis-Abeba et que s'ouvrait la route entre les cascades de foin vert... » (l. 8-9)

Si l'altérité peut se développer à satiété dans une hétérotopie, c'est à la condition *sine qua non* d'une hétérochronie, « une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel »²³, où le système fonctionne en dépit de la norme. Comme elle en est isolée spatialement, Addis-Abeba vit en dehors du temps des autres villes, modernes et inertes : la sérénité et la vitalité, fondées sur des traditions antiques, sont seules susceptibles de régénérer l'identité ou, à tout le moins, de susciter l'illusion de la résurrection identitaire :

Une ville folle de beauté, folle de séduction... La vie ressusciterait en toi, même si, à l'intérieur, tu étais un cadavre... Un rendez-vous avec la clarté et la sérénité en dépit de son automne permanent... au moment où les villes se constitueraient dans le monde... (l. 15-16)

Si Addis-Abeba est exceptionnelle de beauté et anormale de séduction, l'attitude du narrateur est l'expression d'une folie et ses

²¹ Foucault (M.), « Des espaces autres », *art. cit.*, p. 755-756.

²² Foucault (M.), « Des espaces autres », *art. cit.*, p. 760.

²³ Foucault (M.), « Des espaces autres », *art. cit.*, p. 759.

comportements, l'excluant de la norme sociale, instituent Addis comme l'unique refuge possible, comme un espace hétérotopique de déviation :

J'ai toujours été fou comme cela. J'ai toujours eu des cérémoniaux que les autres considèrent comme un soin méticuleux à fuir mon destin dissimulé toujours sous mon oreiller, un destin qui, à la nuit tombée, paraissait brillant et riant, présageant un événement heureux, alors qu'à l'aube, finalement, il n'était qu'un événement extrêmement néfaste. (l. 6-8)

Au sein de cette première hétérotopie, s'en trouve une seconde, un autre espace ouvert et fermé à la fois, dont l'organisation se dégage des normes de la société : « le *night band* d'Addis » (l. 13) où se produit Ibrâm, sur les chants duquel dansent les Éthiopiennes.

La danse sur la musique d'Ibrâm : confrontation avec l'altérité

L'hétérotopie véritable n'est cependant pas tant Addis-Abeba elle-même ni le *night band*, que la danse qui leur est intimement associée. À l'altérité anthropologique s'ajoute l'espoir d'une autre révélation, celle de l'altérité sensorielle et communicationnelle : la libération corporelle par la découverte de la danse et de la musique, expérience inédite pour le narrateur, et qu'il pressent étrangère mais envoûtante. Comme toute hétérotopie, la danse d'Addis est réelle et vérifiable, et tout à la fois transfigurée par la vision utopiste qu'en a le narrateur, qui lui confère une nature vivante et vivificatrice :

Tous les peuples dansent, à leur manière, au point de sentir leurs os pétrifiés, ankylosés et brisés, à l'exception de ceux-ci... C'est ça, la danse !... La vie, selon eux... Leurs corps glissent comme des serpents et se tortillent pour transpercer la musique amharique, montant en même temps qu'elle, descendant et montant à nouveau, contre leur gré... (l. 10-12)

Cette envie de danse est l'appel pressant, quasi rimbaldien, d'une altérité à la fois interne et externe. Surgissant du plus profond de son intimité, presque à son insu, contre son gré, elle le contraint à s'y abandonner :

C'est ainsi que nos corps parfois nous prennent au dépourvu. Parfois ? Par des désirs saugrenus, voire pernicioeux... Peu importe, je dois m'habituer à transiger avec mon corps, sous réserve de philosopher sur la danse, là sous la pluie d'Addis,

sous son ciel prodigue... Étrange ! On se prépare à quitter une ville où la danse est une sorte de tare, pour une autre où ruelles et venelles devisent en musique, sans tapage... (l. 4-6)

Pour Khaled Oways comme pour le réalisateur allemand Michael Schorr dans *Schultze Gets The Blues* (2003), l'Afrique noire représente la découverte de l'Autre par une « double mise en mouvement de son corps » :

Premièrement, sous forme de mouvement géographique dans le cadre de son voyage. Deuxièmement, sous forme d'un nouveau savoir et pouvoir d'expression corporelle : [...] le mouvement rythmique de la danse [...] qui anime, au fur et à mesure du voyage, son corps initialement lourd, immobile comme la pierre dans la mine ²⁴.

Le voyage à Addis-Abeba et la danse éthiopienne sont donc inséparables dans l'esprit du narrateur : ensemble, ils constituent l'unique expédient par lequel il espère guérir de sa torpeur, retrouver goût à la vie, se reconquérir et se réaffirmer en tant qu'individu. Le processus identitaire a besoin, pour se réactiver, d'une expérience totalement étrangère au Moi et envisagée comme un Autre éducateur et formateur :

Quand nous voyageons de villes en villes, est-ce à la recherche d'un amour comparable à une épidémie incurable ? Moi, je voyageais à la recherche de la danse et l'épidémie m'a rattrapé. Je pensais que, par la danse, je refoulerais l'état, précaire comme la neige, dans lequel je vivais, que ma situation s'inverserait alors du tout au tout et que des languettes ardentes jailliraient de mon cœur. (l. 68-66)

La danse, alliée à la musique et au rythme amhariques, devient une constante de la nouvelle : « Et c'est ainsi que la danse a commencé... » (l. 10). Si le voyage a permis les relations entre le narrateur, Ibrâm et Aster et s'il a initié la rencontre de l'altérité, la danse joue le rôle de lien profond entre les personnages principaux : le narrateur est troublé par la danseuse, elle-même envoûtée par la musique d'Ibrâm. C'est la danse qui peut, le plus complètement,

²⁴ Raith (Markus), « *Schultze Gets The Blues* : le voyage comme quête identitaire », *Cahiers du MIMMOC – Mémoire(s), Identité(s), Marginalité(s) dans le Monde Occidental Contemporain - II - Transgression des lieux, transgression des genres*, n°6. Mis en ligne le 16 novembre 2010 : <http://cahiersdumimmoc.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=523>, § 14 ; consulté le 15 août 2011.

altérer une identité, à savoir offrir au Moi la possibilité d'évoluer à nouveau par l'union harmonieuse avec l'Autre :

Le sommet de l'art, c'est regarder une danseuse éthiopienne très maquillée agiter chaque cellule de son corps, c'est ressentir l'envie de s'unir aux danseuses, tout entier — âme, cœur, corps, cellules ankylosées —, pour s'affaiblir progressivement et pour que corps et âme soient en harmonie avec le point lumineux du saxophone et de la guitare et soient contraints, par les rythmes amhariques, à augmenter l'embrasement. Le ciel dansait, la montagne dansait, les rues, l'électricité, les maisons... Qu'est-ce qui m'empêchait de danser tout de suite ?... Rien. Je trouvais tout le monde en train de faire cercle autour d'Ibrâm, lequel gémissait, les yeux fermés sur un rêve ancien, qui scintillait probablement dans l'esprit de la poésie depuis l'antique civilisation éthiopienne d'Axoum... [...] Sa voix était empreinte de drames et gorgée de larmes... (l. 18-25)

La danse est le vecteur de la découverte de la véritable altérité à laquelle doit se confronter le narrateur pour raffermir son identité, pour rénover l'harmonie entre son âme et son corps, entre lui et le monde. Le narrateur se laisse doucement envahir, à travers toutes ses perceptions sensorielles, par la musique étrangère, par les rythmes inconnus, par l'émotion d'un Autre. Pressé de s'adonner à la danse d'Addis, le narrateur ne prend même pas la peine de se changer avant de rejoindre le *night band*. La rencontre du « Je » avec l'Autre est soudaine et sans fard, mais la fusion entre l'identité et l'altérité n'est pas immédiate : le désir d'évoluer est là, mais le processus est en attente. Le narrateur reste encore aux frontières de l'hétérotopie, en observateur fasciné mais non participant, comme le confirme le récit du premier contact avec les Éthiopiennes. Car, bien que, selon les termes de Julia Kristeva, le voyage soit « une audace qu'accompagne une frénésie sexuelle »²⁵, il ne ressent aucune attirance physique pour les jeunes danseuses du club : loin de les individualiser, il les considère comme un amalgame confus, sans identité propre. Elles participent d'un tout, qui constitue l'altérité qu'il est venu chercher et qu'il admire en esthète, comme l'on regarde un tableau ou un spectacle, de loin, sans pouvoir en faire partie soi-même et en y restant fondamentalement étranger :

Ô amantes nocturnes qui ne déchaînent aucun désir viril,
comme si elles étaient des morceaux de musique ou des

²⁵ Kristeva (Julia), *Étrangers à nous-mêmes* [1988]. Paris : Gallimard, coll. Folio essais, 1991, 293 p. ; p. 47.

tableaux de lumière... Elles sont partie intégrante de l'art et de la passion de cette ville... (l. 26-27)

Ainsi mises en présence, l'identité et l'altérité n'ont aucun point de tangence. Le narrateur reste un observateur distant et circonspect, toujours sur la réserve, comme fasciné par un spectacle auquel il ne veut pas prendre part, même s'il est conscient qu'il n'y a aucun obstacle à sa participation : « Qu'est-ce qui m'empêchait de danser tout de suite ?... Rien » (l. 21-22). L'identité en crise n'est pas ébranlée, elle s'isole et résiste à toute altération, retardant le réamorçage du processus identitaire.

Aster ou l'altération du Moi

La première confrontation avec l'altérité, inéluctable et soudaine, se fait au travers de la rencontre avec Aster. La répétition de *faj'at*^{an} (l. 27), en écho aux deux premières attestations du terme (l. 1 et 3), instaure une nouvelle période identitaire : les défenses du Moi et de l'Autre tombent brutalement, laissant place à une collusion fortuite et irrépressible, d'autant plus déconcertante que l'altérité est absolue : personnelle, psychique, sexuelle, ethnologique, socioculturelle.

Quatre yeux se croisèrent soudain... Des larmes intimes s'y figèrent, exprimant le séisme profond qui touchait le cœur. Ses yeux étaient... quoi ? Qu'était-il écrit dans ces yeux qui contenaient tout ?... La défaite féminine, le dépit, l'orgueil, des secrets immenses, la provocation, le destin atroce de la beauté et de l'indolence qui... Ah ! Je ressentis un vertige... Je ne résistai pas longtemps... Je me retrouvai jeté sur un lit à l'hôtel,... avec elle. Elle s'était assise sur un fauteuil tout proche et me massait les cheveux (l. 27-31).

Les yeux qui se croisent, les larmes d'émotion et le vertige inattendu traduisent un réveil brutal de l'identité mise en présence de l'Autre, qui, immédiatement sondé et scruté, révèle, dès le premier abord, ses différences. La résistance est désormais nulle : le Moi s'altère consciemment, visant une altération par l'Autre, voire à une possible identification à l'Autre.

Je ne dois pas me revendiquer étranger à une nation à laquelle plaisent les mensonges vertueux et les petites fautes qui en dissimulent de plus répugnantes... (l. 35-36)

Le narrateur entre de plain-pied dans l'hétérotopie : il ne se veut plus simple observateur, il se laisse guider par la danseuse, il évolue

au rythme qu'elle imprime à son existence. Le dialogue entre le narrateur et Aster dénote à la fois une difficulté de compréhension mutuelle et la découverte fascinante de l'altérité que chacun représente pour l'autre. Dans la chambre du voyageur, Aster se met, sans prévenir, à danser, jusqu'à oublier son compagnon, jusqu'à s'oublier elle-même ; cette étape nouvelle de l'évolution identitaire est une fois encore soudaine : « Me prenant au dépourvu, elle se leva pour mettre un disque et s'absorba dans la danse au point de m'oublier totalement. » (l. 54). La transe quasi extatique de la danseuse est communicative, les deux héros étant désormais prêts à se mêler intimement, à la fois spirituellement et sexuellement : le processus identitaire entre *faj'at^{an}*, « soudain » (l. 62), dans une nouvelle phase où se réalisent pleinement l'altération et le réinvestissement de l'altérité nécessaire à la réorganisation et à la réaffirmation de soi. L'amour qui naît entre Moi et l'Autre est prétexte à la création d'une nouvelle hétérotopie, à la fois issue du réel et du règne merveilleux :

Lorsqu'elle eut terminé, je savais que j'en étais réellement et passionnément amoureux... Ce n'était ni ce type d'amour insipide qui rend insomniaque et fait couler dans les membres les dards du désir, ni ce genre d'amour naïf qui, par les mots, gèle la chandelle du beau silence, mais plutôt un amour comparable à une toute première plongée dans les profondeurs maritimes... Avec la fascination exercée par les récifs coralliens et les fonds parsemés de fleurs que personne n'aurait jamais vues encore... C'est ainsi que tout à coup, j'eus l'impression d'être un ange face à une femme pleine de séduction... Si bien qu'en dépit du fait que nous étions tous deux seuls dans une pièce faiblement éclairée, qui, de ce fait, poussait aux caresses illícites, des exhortations intimes m'encourageaient à chercher à atteindre, au travers de son amour, la beauté de l'art. Ce fut une toute nouvelle découverte que de voir l'amour comme un genre artistique... avec toute la folie et l'extravagance que l'art revêt... Je restai avec elle jusqu'au matin... (l. 58-65)

Ainsi, comme un récif corallien encore inconnu de tous, l'altérité ne se laisse appréhender qu'au prix d'un reniement des normes morales et des lois et d'un dépassement librement consenti du Moi. Plus encore que la jouissance sexuelle à laquelle le narrateur finit par renoncer, la danse immerge le narrateur dans un Autre fascinant, jusqu'à l'aliénation, comprise comme la perte de conscience de Soi suivie de la reconstruction d'un nouveau Moi :

Pénétré par chaque accord, engourdi et ayant perdu toute conscience de soi, on se dissout entièrement dans l'art... [...] Chaque atome se désintégrait et se recomposait à nouveau, ses particules prenant une seule teinte. (l. 83-84)

Oways termine son récit de voyage par une réflexion sur la danse éthiopienne, qui procure un plaisir intense sans érotisme ni concupiscence et qui satisfait l'esprit et l'âme autant, sinon plus, que le corps. L'évolutivité du processus identitaire est rétablie : autrefois submergé de désir pour les femmes, le narrateur se satisfait désormais d'une nouvelle forme de jouissance et éprouve des sentiments qu'il ignorait auparavant :

Comment ne comprends-tu pas que les chansons abattent toutes les citadelles et t'attirent vers les tourbillons abyssaux de l'esprit ? Comment font-elles naître, au fond de toi, une chaleur que la danse ne peut éteindre ? [...] Quel plaisir alors ! Comment le plaisir du corps peut-il se contenter de la danse, sans exiger ni intensité ni lascivité ? Comment peut-il s'étendre face à un corps teinté par les arts de la danse, exprimant tout ensemble la vie et la tristesse ? La vie est-elle tristesse ? Car les Éthiopiens excellent à la décrire de diverses manières par le corps. (l. 101-108)

La fin du voyage : retour ou nouveau départ ?

Sous la plume d'Amal Ismaïl, le narrateur semble effrayé par cette altérité à laquelle il n'a pu résister : les premiers mots que la poétesse palestinienne écrit prennent la forme d'une question – « Quel âge as-tu, Aster ? » (l. 108) – très symptomatique de cette quête désespérée du retour à la banalité insignifiante et rassurante. La réponse de la danseuse le plonge davantage dans une prostration qui lui ôte le sentiment de sa propre individualité : le mélange de joie et de tristesse, souligné déjà par Oways, amène le narrateur à désirer se laisser immerger « dans un monde de néant exquis » (l. 118), sous lequel il sent poindre la perte définitive de l'identité et de l'individualité. Nouvelle hétérotopie, la jeune femme, réelle et concrète, devient la réincarnation d'un mythe, créatrice et profondément aliénante :

Je contemplai ces doigts fins et pâles, avec l'envie de faire d'elle une nouvelle Vénus... des pieds à la tête... Une Vénus de la danse... qui nourrirait ton âme d'une vie qui se nommerait... qui te chuchoterait des histoires et des secrets engendrés par Addis. (l. 114-116)

Dès lors, le narrateur ressent des sentiments contradictoires, voulant protéger son identité et la perdre au profit de cette altérité mi-réelle mi-utopique, avec l'espoir qu'on lui offre la possibilité d'une rénovation et d'une revivification de son Moi : « J'étais comme un enfant dans l'utérus d'Addis, désirant à la fois en sortir et y demeurer » (l. 121). La dégustation d'un café éthiopien finit de décontenancer le voyageur, qui se sent pris au piège, esclave d'une autre réalité, à laquelle il redoute de ne plus pouvoir échapper, autant qu'il appréhende de la perdre :

Elle me dit, tandis que nous sirotions le café : « Le café est comme nous... nous le semons... il pousse... nous le moulons... il se fond en nous au point que nous en devenons esclaves... » Je secouai la tête : « Oui, c'est lui qui nous moud... et nous en devenons esclaves... comme je suis devenu esclave d'Addis ! » Elle corrigea : « Un esclave... libre et un esclavage libre ! » Je dis : « Quand les esclaves sont-ils libres ? » Elle répondit : « Le jour où ils choisissent leur esclavage en toute liberté... » (121-126)

De régénératrice, l'hétérotopie devient astreignante, justifiant que le narrateur, désireux à la fois de se protéger et de s'oublier dans l'Autre, en vienne à exprimer la volonté de quitter l'Éthiopie : « L'obsession du retour m'envahit soudain » (l. 131). Cette nouvelle phase, inaugurée par la répétition de *faj'at^{an}*, est la reconstruction du Moi, qui semblait perdre pied dans une altération profonde.

La venue inattendue d'Aster à l'aéroport le surprend doublement : non seulement elle ne cherche pas à le retenir, contrairement à ce qu'il craignait, mais elle lui tend un cadeau emballé grossièrement, à n'ouvrir qu'après le décollage, un souvenir de son voyage et de ses découvertes : la sculpture en bois d'une danseuse d'Addis-Abeba lui évoque « l'esclavage libre » auquel il aspirait tout en le fuyant. Figure de l'altérité fascinante et aliénante à la fois, la réminiscence de la danse éthiopienne, *Dhâkirat al-raqs*, marquera à jamais l'identité du voyageur :

Puis elle me tendit un paquet emballé dans une feuille, dont je ne pus distinguer la nature. Elle ajouta : « C'est d'Addis... » Je retins les larmes qui me noyaient les yeux : « Penses-tu que je redeviendrai libre, un jour ? » Son sourire était pâle... De son image, il ne me resta que cet emballage... Je l'ouvris dans l'avion : c'était une sculpture en bois représentant une danseuse d'Addis... Je plongeai dans un océan de stupéfaction... J'entendais le chant d'Ibrâm ... je voyais les danseuses aux corps

virevoltants... elles dansaient sur les tisons sensuels d'Addis...
Je dansais, je dansais... retournant vers les cages de la liberté,
vers Addis... (l. 138-142)

Les étapes d'un « voyage identitaire »

Bien qu'écrite par deux individualités distinctes ayant leur propre style linguistique et littéraire, *Aster. Mémoire de la danse* se révèle cohérente et homogène. Avec une certaine connivence, Oways et Ismaïl considèrent que l'émigration, même temporaire, facilite la confrontation avec l'Autre et constitue un facteur d'évolution identitaire. Ainsi, l'expatriation, qu'elle prenne la forme d'un long exil ou d'un simple voyage d'agrément, consiste en une fuite devant un destin terrifiant et tyrannique, autant qu'en l'espoir d'arrêter la fuite du destin lui-même : « Peut-être, parfois... nos destins nous échappent-ils ? » (l. 44). Le voyage nécessite l'ouverture des frontières géographiques, lesquelles symbolisent les limites du Moi, qu'il est indispensable de franchir pour rencontrer l'Autre et restaurer ainsi le processus de l'évolution identitaire.

Ponctuant le récit, la répétition de *faj'at^{an}* (l. 1, 3, 27, 62 et 131) a pour effet de scinder le processus en différents cycles de la restauration de la dynamique identitaire. Alors que la période inaugurale consiste en la suspension de l'évolution identitaire, en raison de l'absence de toute figure d'altérité, le voyage à Addis-Abeba donne l'impulsion salvatrice au processus moribond. La troisième phase est constituée de deux étapes successives : celle de la mise en présence de deux identités étrangères et de leur attirance irrésistible et celle de la consommation de l'aliénation identitaire, librement consentie, voire profondément désirée. La dernière étape est celle de la restauration identitaire, au cours de laquelle le Moi se reconstruit des limites propres, au-delà de l'Autre. Cependant, la statue offerte en souvenir par la danseuse prouve que l'altération identitaire a non seulement été effective mais est encore possible : le voyage a eu l'effet escompté, le réamorçage du processus identitaire.

■ Laurence DENOZ