

Études littéraires africaines

Touriste et flâneur : deux regards sur l'Irak dans *Le Tour de Babylone* de Barlen Pyamootoo

Andrew Stafford



Number 50, 2020

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1076044ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1076044ar>

[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

Stafford, A. (2020). Touriste et flâneur : deux regards sur l'Irak dans *Le Tour de Babylone* de Barlen Pyamootoo. *Études littéraires africaines*, (50), 205–216.
<https://doi.org/10.7202/1076044ar>

Article abstract

This article offers an analysis of Mauritian author Barlen Pyamootoo's second novel, Le Tour de Babylone, which examines how a dual narrative voice projects two distinct visions of the city of Bagdad. On the one hand, Bagdad is completely transformed into a tourist attraction, specifically reimagined to entice the Western visitor. On the other hand, the protagonist is able to resist this touristic perspective and explores the city with a sensibility similar to that of Baudelaire's flâneur. In the end, it is the strength of the transnational flâneur's imagination that allows both Pyamootoo and his hero to superimpose their African homeland onto Iraq.

TOURISTE ET FLÂNEUR : DEUX REGARDS SUR L'IRAK DANS LE TOUR DE BABYLONE DE BARLEN PYAMOOTOO

Résumé

Cet article propose une analyse du deuxième roman de l'auteur mauricien Barlen Pyamootoo, *Le Tour de Babylone*, qui examine comment une voix narrative double projette deux visions disparates de la ville de Bagdad. D'une part, Bagdad devient un lieu de visite qui attire l'attention du voyageur occidental ; mais, d'autre part, le protagoniste résiste à ce regard touristique et explore la ville avec une sensibilité qui se rapproche de celle du flâneur baudelairien. Notre interprétation de cette œuvre met au jour le pouvoir de l'imaginaire du flâneur transnational qui permet au héros, tout comme à son auteur, de superposer le lieu de son enfance africain à cette terre étrangère.

Mots-clés : Barlen Pyamootoo – *Le Tour de Babylone* – tourisme – flâneur – transnational.

Abstract

This article offers an analysis of Mauritian author Barlen Pyamootoo's second novel, Le Tour de Babylone, which examines how a dual narrative voice projects two distinct visions of the city of Bagdad. On the one hand, Bagdad is completely transformed into a tourist attraction, specifically reimagined to entice the Western visitor. On the other hand, the protagonist is able to resist this touristic perspective and explores the city with a sensibility similar to that of Baudelaire's flâneur. In the end, it is the strength of the transnational flâneur's imagination that allows both Pyamootoo and his hero to superimpose their African homeland onto Iraq.

Keywords : Barlen Pyamootoo – *Le Tour de Babylone* – tourism – flâneur – transnational.

Inspiré d'une expression mauricienne péjorative voulant dire « errer, vagabonder et ainsi dévier de son chemin »¹, *Le Tour de Babylone* est le titre du deuxième roman de l'écrivain Barlen Pyamootoo. Né en 1960 à Centre de Flacq à l'Île Maurice, Pyamootoo se distingue dans la production littéraire mauricienne par la publication de cinq romans : *Bénarès* en 1999 – dont il réalise l'adaptation filmique sept ans plus tard en 2006 –, *Le Tour de Babylone* en 2002, *Salogi's* en 2008, *L'Île au poisson venimeux* en 2017, et *Whitman* en 2019. Avec *Whitman*, qui se déroule en Virginie, aux États-Unis, *Le Tour de Babylone* est la seule œuvre qui emmène ses lecteurs hors de la terre mauricienne, cette fois-ci en Irak, au moment où le pays se reconstruit après la guerre.

Ce récit, dans lequel le narrateur retrace son propre « tour de Babylone », est porté par une voix narrative à la fois marquée par le style minimaliste caractéristique de l'auteur, et par une tonalité grave, adaptée aux situations décrites. Dans un essai d'analyse de ce roman, je présenterai quelques réflexions sur sa structure narrative, remarquable pour son usage des pronoms personnels. Dans un premier temps, je m'attarderai sur le regard touristique associé à la perception qu'un sujet désigné par le pronom indéfini « on » a des réalités irakiennes. En me référant à la théorisation de la société du spectacle par Guy Debord, je montrerai comment la ville de Bagdad est transformée en destination de voyage touristique par la perspective de ce narrateur-visiteur. En face de ce pronom « on », une autre voix narrative, représentée par le pronom « je », manifeste un regard que je qualifierai d'anti-touristique, proche de celui du flâneur baudelairien. Enfin, dans un troisième temps, je montrerai que cette première personne est un flâneur transnational qui, animé par un souvenir de la ville de Babylone, brouille à chaque pas les frontières entre le chez soi et le hors soi, entre le passé et le présent, entre le rêve et la réalité.

« Comprendre » Bagdad

L'*incipit* de cette œuvre met en scène la Bagdad de l'après-guerre d'une façon spectaculaire, voire touristique, comme lorsque le guide, Hassan, « réfléchit au chemin le plus court » (*TB*, p. 9) pour « montrer un quartier qu'on a bombardé » (*TB*, p. 9). Bagdad est en effet d'abord un lieu de visite avec ce site « qui n'est pas beau à voir » (*TB*, p. 9), ses personnages caricaturaux, tels l'idiote qui compte les passants (*TB*, p. 12) et le marié qui embrasse la mariée (*TB*, p. 17), et même les affiches sur lesquelles figure Saddam et qui servent de points de repère : « Hassan avait raison : on pourrait se repérer dans Bagdad aux seuls portraits de Saddam » (*TB*,

¹ PYAMOOTOO (Barlen), *Le Tour de Babylone*. [Paris] : L'Olivier, 2002, 105 p. ; p. 7 (désormais abrégé en *TB*).

p. 57 ; c'est toujours moi qui souligne). C'est donc à travers le sujet « on » que le narrateur conçoit la ville de Bagdad telle une destination de voyage. Prenons pour exemple l'une des images les plus pittoresques du roman :

Hassan me parle de Firdos où il a des amis si je voulais y faire un tour cette nuit. Il a des gestes délicats qui décrivent le quartier avec une plus grande précision. *On* imagine des piazzas illuminées comme Versailles ou Las Vegas et des amoureux qui piquent du nez dans les bars et les endroits de ce genre (*TB*, p. 28-29).

Dans cet extrait, le passage de la première à la troisième personne signale le passage de la réalité à l'imagination. Avant même de voir le quartier en question, « on » peut envisager, grâce aux gestes évocateurs de Hassan, un lieu comme Versailles ou Las Vegas, deux villes qui, en dépit de leur passé, sont aujourd'hui de célèbres attractions touristiques. Le « on » assume ici son rôle de visiteur qui cherche à comprendre un environnement étranger en transformant le « jamais vu » en « déjà vu », l'inconnu en connu.

Ce « on » comprend également les lecteurs qui, à la suite de cette instance indéfinie, participent à la consommation touristique de Bagdad. Dans les rares moments où cette voix narrative parle directement aux lecteurs, elle les invite à voyager avec elle :

On aperçoit de la fumée sur la rive opposée, des minarets au-dessus des arbres et un chemin rocailleux que des chiens parcourent sur toute sa longueur. Ça *vous* replonge dans le passé, le bruit de la noria et tous ces radeaux, ces buffles d'eau. Et cet homme qui marche le dos voûté, *on* dirait un Bavarois en costume : short, bretelles et chapeau (*TB*, p. 24).

Et plus loin : « *On* pense à un cabotin, avec ses éclats de joie qui tonnent et sa tête qu'il n'en finit pas de hocher. Mais remarque comme il est beau, c'est presque de la magie » (*TB*, p. 32). Voilées par la fumée et cette impression de « magie », ces scènes suscitent l'illusion plus qu'elles ne témoignent de la condition matérielle de Bagdad. Dans les deux extraits, il s'agit en quelque sorte de pur tourisme : le premier dépeint une scène assez pittoresque avec l'image banale et stéréotypée d'un « Bavarois en costume » et la seconde évoque un « beau » « cabotin », ce dernier terme soulignant la théâtralité plutôt que le talent. De plus, ces références semblent présupposer un lectorat occidental, ce qui dépossède Bagdad de sa dimension socio-culturelle singulière ; à ce sujet, Guillaume Bridet écrit qu'

[i]l ne faut pas négliger la dimension humoristique de telles comparaisons qui, arrachant l'histoire à son contexte immédiat, font signe vers la culture que partagent les lecteurs occidentaux susceptibles de lire les romans de Barlen Pyamootoo. Mais elles ne sont pas seulement le signe

d'une connivence recherchée. Ces rapprochements orchestrent un décloisonnement géographique qui universalise la réalité dans sa banalité ².

Le texte, de cette manière, nous « replonge dans le passé », mais c'est un simulacre de passé, construit au moyen de caricatures et de clichés. Le lecteur en est captif tout comme le « on », ce dernier lui jetant la même poudre aux yeux que celle que son guide lui a jetée en parlant de Firdos.

Aussi fascinante qu'ordinaire, la Bagdad retracée par Pyamootoo fait davantage allusion à d'autres endroits, à d'autres peuples et à d'autres époques, qu'à la ville elle-même. Cette représentation d'une ville irakienne comme lieu de visite après la guerre procède du tourisme capitaliste théorisé par Guy Debord dans *La Société du spectacle*. Selon ce dernier, le tourisme se définit ainsi :

Sous-produit de la circulation des marchandises, la circulation humaine considérée comme une consommation, le tourisme, se ramène fondamentalement au loisir d'aller voir ce qui est devenu banal. L'aménagement économique de la fréquentation de lieux différents est déjà par lui-même la garantie de leur équivalence. La même modernisation qui a retiré du voyage le temps, lui a aussi retiré la réalité de l'espace ³.

Cette définition de Debord, bien qu'elle soit utile, manque toutefois de précision à propos de la sensation du voyageur. En effet, bien que les points de repère touristiques soient banals par définition, puisqu'ils sont facilement repérables, ils inspirent quand même un sentiment de dépaysement. Ils relèvent donc de l'exotisme : le site visité est re-contextualisé dans un cadre occidental et capitaliste afin d'en faire quelque chose qui doit être vu et consommé par le regard touristique.

C'est précisément cette sensation de dépaysement limité que le « on » provoque chez les lecteurs de ce roman. En décrivant l'Irak au moyen d'images stéréotypées représentant des lieux connus, on réduit la ville de Bagdad à des points de repère qui rappellent aux lecteurs qu'ils voyagent ailleurs tout en les rassurant sur le fait qu'il s'agit d'une destination qui leur est familière. Le mélange de clichés exotiques, tels les minarets des mosquées et les portraits de Saddam Hussein, et de références à la culture occidentale, comme le Bavarois en costume, rapproche l'étranger et le domestique. Le fait que la place de Firdos devienne Versailles ou Las Vegas conforte le statut de Bagdad en tant que site d'attraction majeur car le narrateur arrive à nous faire percevoir cette ville irakienne en fonction d'une compréhension occidentale des lieux, jusqu'à les rendre communs.

Toutefois, tout en permettant à ses lecteurs de se retrouver dans cet ailleurs en se projetant dans cette troisième personne indéfinie, Barlen

² BRIDET (Guillaume), « Les fantômes de Maurice et la littérature », *Itinéraires*, 2009, n°2 (*Caraïbe et océan Indien*), p. 127-146 ; p. 8 ; [en ligne] : <http://journals.openedition.org/itineraires/304> (mis en ligne le 01-07-2009 ; c. le 02-05-2019).

³ DEBORD (Guy), *La Société du spectacle* [1967]. Paris : Gallimard, 1992, 167 p. ; p. 103-104.

Pyamootoo nous invite aussi à dépasser cette appréhension superficielle du lieu, et à remettre en question ce besoin de réduire l'autre à des figures déjà connues.

Pour ce faire, il faut d'abord mieux saisir la nature de ce regard touristique qui cherche ici à comprendre Bagdad au moyen de rapprochements avec le monde occidental. Les concepts de transparence et d'opacité élaborés par Édouard Glissant nous seront utiles ici. À plusieurs reprises dans son œuvre, Glissant « [réclame] le droit à l'opacité »⁴, c'est-à-dire le droit à ne pas être interprété à travers le prisme d'une lecture occidentale, qu'il assimile à « l'exigence de transparence » :

Si nous examinons le processus de la « compréhension » des êtres et des idées dans la perspective de la pensée occidentale, nous retrouvons à son principe l'exigence de cette transparence. Pour pouvoir te « comprendre » et donc t'accepter, il me faut ramener ton épaisseur à ce barème idéal qui me fournit motif à comparaisons et peut-être à jugements [...] Je « comprends » ta différence, c'est-à-dire que je la mets en rapport, sans hiérarchiser, avec ma norme. Je t'admets à existence, dans mon système. Je te crée une nouvelle fois. – Mais peut-être nous faut-il en finir avec l'idée même du barème⁵.

« Comprendre », d'après Glissant, implique donc une (ré)inscription de l'autre dans le système du locuteur dominant. Afin de réaliser ce processus, il faut arracher le non-compréhensible, voire l'incompréhensible, de l'être ou, pour reprendre les mots de Glissant, de l'épaisseur de l'être, et le rendre transparent et donc compréhensible, acceptable, et aussi consommable par une systématisation occidentale. Une fois « compris », cet étranger devient vite un autre parmi d'autres, une chose banale dont la différence est en somme neutralisée par la transparence, c'est-à-dire par une interprétation de l'autre dans le langage dominant du locuteur.

On retrouve ce phénomène dans le texte de Pyamootoo. La ville de Bagdad, ou du moins la version de cette ville que le « on » rencontre dans cette œuvre, est essentiellement réduite à une collection de points de repères, de caricatures et d'artefacts. Elle reste quand même un lieu autre, différente parce qu'elle dépayse. Pourtant, c'est une fausse vision de la ville, qui a été construite à la seule fin d'être visitée, consommée et comprise par des touristes occidentalocentriques. La représentation de l'Irak dans *Le Tour de Babylone* reflète plus les attentes du visiteur-lecteur qu'il ne constitue un véritable témoignage à propos du pays. L'ancienne terre, dont l'épaisseur culturelle et historique reste incompréhensible aux touristes, se redéfinit en se réduisant aux sites symboliques qui témoignent d'une image codée et reconnaissable de ce lieu prétendument étranger.

⁴ GLISSANT (Édouard), *Poétique de la relation*. Paris : Gallimard, 1990, 241 p. ; p. 203.

⁵ GLISSANT (Éd.), *Poétique de la relation*, *op. cit.*, p. 204.

Cette terre est donc toujours autre, mais il s'agit d'une altérité transparente et touristique.

Au fil du roman, ce regard touristique persistant semble procéder d'une critique de cette consommation capitaliste d'un Irak transposé dans une pensée occidentale. C'est ce que le lecteur est invité à comprendre lorsque Hassan lui indique qu'il s'agit d'« un autre pays qui commence [...] où seul le cours du dollar tire à conséquence ». Les rois du ketchup et de la pègre y vivent, avec leurs états-majors et leurs courtisans » (*TB*, p. 16-17). Le développement du capitalisme prive Bagdad de son histoire et les commerçants de leur humanité. La vie s'y limite à une succession de transactions entre vendeurs « assis en tailleur, juste au-dessus des caniveaux [...] tassés comme des pierres, amorphes jusque dans leur façon de s'éventer » (*TB*, p. 35) et clients : « un vieux soldat marchande, la main crispée sur l'anse de son panier. Il refuse d'une voix bourrue les médicaments que lui tend la vendeuse, peut-être sont-ils périmés ou trop chers » (*TB*, p. 35). Par ailleurs, l'argent et le pouvoir sont tellement entremêlés que le narrateur se demande si Saddam « est quelque part en vendeur de médicaments » (*TB*, p. 36). Bien qu'elle se situe à l'arrière-plan du récit, la tension politique se manifeste à partir d'un Saddam qui « est partout [...] en train de refaire l'Histoire » (*TB*, p. 21) (avec un H majuscule) et d'un capitalisme américain qui est en train de fabriquer une histoire (avec un h minuscule), c'est-à-dire un mythe qui est à voir, à consommer, à rendre exotique.

Jouir de l'incompréhensible

Pourtant, cette reproduction touristique de l'Irak ne représente qu'une moitié de la géographie présente dans *Le Tour de Babylone*. Si le regard généralisant du « on » ne perçoit qu'un Irak réduit à ses aspects transparents et consommables, le « je » qui énonce le texte accepte au contraire sa propre opacité et celle du pays qu'il visite à sa manière, en l'occurrence sans poser de question et sans inquiétude. Pour revenir à la définition de l'opacité selon Glissant,

[l]'opaque n'est pas l'obscur, mais il peut l'être et être accepté comme tel. Il est le non-réductible, qui est la plus vivace des garanties de participation et de confluence. Nous voici loin des opacités du Mythe ou du Tragique, dont l'obscur portait exclusion, et dont la transparence tendait à « comprendre ». Il y a dans ce verbe comprendre le mouvement des mains qui prennent l'entour et le ramènent à soi. Geste d'enfermement sinon d'appropriation. Préférons-lui le geste du donner-avec, qui ouvre enfin sur la totalité ⁶.

Le personnage du protagoniste qui parle à la première personne reste obscur ; il est au sein du roman, du lieu et de l'histoire, et pourtant nous,

⁶ GLISSANT (Éd.), *Poétique de la relation*, op. cit., p. 205-206.

lecteurs, nous en apprenons très peu à son propos. Nous nous efforçons de le comprendre à travers le « on » narratif, mais l'identité de ce « je » résiste à toute volonté de faire la transparence car elle est impossible à cerner. Ses intentions et son origine précises restent inconnues tout au long du roman, comme le remarque Guillaume Bridet : « Dans *Le Tour de Babylone*, l'identité des personnages est encore plus imprécise : à aucun moment n'est indiqué d'où vient le narrateur ni ce qu'il est venu faire en Irak : journaliste, voyageur, touriste ? »⁷. Bien qu'il parle du « lieu de [s]on enfance » (*TB*, p. 30), le seul repère que le protagoniste offre à cet égard est sa proximité avec Madagascar :

puis ils m'invitent à parler de mon pays, qui reste un mystère pour eux, malgré mes envolées sur les champs de canne. En dernier recours, je trace deux cercles dans l'air, un gros à côté d'un petit, et je leur dis que c'est près de Madagascar. Ils rient de toutes leurs dents ou ils s'en foutent : ils ne connaissent pas Madagascar non plus (*TB*, p. 79).

Bien qu'il y ait des indices concernant le fait que le héros du roman pourrait être, comme son auteur, mauricien, ce fait ne sera jamais explicitement révélé au cours du récit. Markus Arnold explique :

Dès les premières lignes s'installe un dialogue entre espaces géographiques d'abord assez flous. Quant à l'île Maurice, elle est omniprésente dans des retours psychologiques sans jamais vraiment être nommée. L'absence d'information est donc dès l'incipit associée à une comparaison entre un ici et un là-bas, une mise en parallèle qui ne manque pas de surprendre⁸.

En ne mentionnant pas explicitement Maurice, le protagoniste réussit à éviter un repérage géographique précis, et la tentation de le localiser nous replonge paradoxalement encore plus dans l'incompréhensibilité de ce qu'il est. Or, c'est parce que le « je » narratif maintient sa propre opacité qu'il est également capable de respecter celle des autres. Une dernière citation de Glissant expliquera cet aspect réciproque de l'opacité :

Je puis donc concevoir l'opacité de l'autre pour moi, sans que je lui reproche mon opacité pour lui. Il ne m'est pas nécessaire que je le « comprenne » pour me sentir solidaire de lui, pour bâtir avec lui, pour aimer ce qu'il fait. Il ne m'est pas nécessaire de tenter de devenir l'autre (de devenir autre) ni de le « faire » à mon image. Ces projets de transmutations – sans métempsycose – résultent des pires prétentions et des plus hautes générosités de l'Occident⁹.

Le « je » du livre, à la différence du « on », ne cherche pas à « comprendre » ni Hassan, son guide, ni les Irakiens. Le fait qu'il accepte le « non-réductible » du monde qui l'entoure est perceptible dans les moments

⁷ BRIDET (G.), « Les fantômes de Maurice et la littérature », *art. cit.*, p. 2.

⁸ ARNOLD (Markus), « Dire l'île depuis l'ailleurs : renversement postcolonial du regard chez quatre romanciers mauriciens », in : DUBOIN (Corinne), dir., *Repenser la diversité : le sujet diasporique*. [Saint-Denis (Réunion)] : Université de La Réunion ; [Saint-André (Réunion)] : Océan éditions, 2013, 170 p. ; p. 31-44.

⁹ GLISSANT (É.), *Poétique de la relation*, *op. cit.*, p. 207.

d'introspection où le narrateur mêle son passé avec son présent, son pays d'origine avec le pays où il se trouve au moment de l'histoire.

Si le « on » du livre, incluant les lecteurs, représentait le touriste, le « je », en revanche, peut être décrit comme un anti-touriste. À l'opposé du regard consommateur, la voix du protagoniste résiste au piège de l'exotisme en n'exprimant jamais de sentiment de dépaysement. En effet, elle brouille constamment les frontières entre sa propre terre et celle d'Irak :

Il y a tellement d'images et de souvenirs qui me traversent l'esprit que parfois je ne réalise pas où je me trouve. Il m'arrive aussi de confondre Hassan avec l'un de mes amis, il suffit d'un coup d'œil, d'un mot ou d'un simple trait émouvant. Et ils ne sont pas si différents de ceux de mon pays, les gamins qui jouent à la guerre, les fenêtres munies de grillages en fer et les regards braqués sur les filles, ça me donne même l'illusion de retourner sur le lieu de mon enfance (*TB*, p. 29-30).

La temporalité est également en jeu ici, le « je » mêlant son passé avec son présent à Bagdad. Cette fusion des temps et des lieux ne fait pas du lieu visité un lieu exotique, ce qui est propre au tourisme, mais elle contribue plutôt au sentiment d'être citoyen du monde, puisque le protagoniste retrouve le lieu de son enfance dans un pays qui, dès lors, n'est pas fondamentalement un pays étranger.

Cette impression d'être chez soi amène le narrateur à rattacher ce qu'il voit en Irak à ce qu'il a vécu lui-même. Ainsi, lorsqu'il raconte : « J'essaie de le rassurer : je lui dis que dans mon pays aussi il y a la guerre » (*TB*, p. 9). On retrouve cela plus loin, dès que le protagoniste aperçoit l'image de Saddam : « Je pense à quelqu'un au village qu'on appelle Saddam, à cause de sa moustache et de sa grande gueule » (*TB*, p. 21). Cette façon de brouiller des frontières qui séparent le temps et le lieu est de la plus haute importance. Une comparaison pure et simple entre l'Irak et un autre pays aboutirait à une réduction du lieu présent aux simples balises que constituent des similitudes, et donc à une négation de n'importe quelle différence, de n'importe quelle opacité. À rebours, le « je » *se retrouve* dans ce lieu qu'il visite, l'Irak devenant son pays natal tout comme son pays natal devient l'Irak. Ce sont néanmoins toujours deux pays différents, puisque c'est l'imaginaire du narrateur qui force ces deux endroits à se rencontrer, à s'entremêler. Le « je » arrive à faire ce dont le « on » ne serait jamais capable, c'est-à-dire à accepter et, encore plus, à jouir de l'incompréhensible de l'autre. La voix du touriste, qui cherche à rendre tout ce qui est autre transparent, compréhensible, et, par la suite, repérable, cède sa place prédominante à la voix de l'anti-touriste, celle qui ne vise pas à « comprendre » mais plutôt à apprécier ce qu'il voit.

Le modèle du flâneur

Comme je viens de l'évoquer ci-dessus, il devient évident au fil du roman que le protagoniste qui traverse l'Irak n'est pas un touriste débordien. Sa perspective rappelle plutôt la sensibilité du flâneur baudelairien. Selon Baudelaire,

[p]our le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini. Être hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi ; voir le monde, être au centre du monde et rester caché au monde, tels sont quelques-uns des moindres plaisirs de ces esprits indépendants, passionnés, impartiaux, que la langue ne peut que maladroitement définir. L'observateur est un prince qui jouit partout de son incognito. [...] C'est un moi insatiable du non-moi, qui, à chaque instant, le rend et l'exprime en images plus vivantes que la vie elle-même, toujours instable et fugitive ¹⁰.

Pour le flâneur, donc, il n'y a aucun autre ; il n'y a que le moi et le non-moi, que le chez-soi et le hors de chez soi. Le « je » anti-touriste du roman semble éprouver le monde comme le flâneur baudelairien : contrairement au touriste qui cherche toujours des points de repère afin de ne pas se perdre physiquement et psychologiquement dans le lieu étranger, le « je » se laisse emporter par les sensations qui l'entourent et les souvenirs qui sont évoqués.

En ne s'attardant pas sur les lieux de visite historiques lors de sa visite de Bagdad, le narrateur privilégie, en flâneur, l'instant présent : « Je plie les genoux en marchant, en disant d'une voix sans colère : c'est la dernière fois que je vois une antiquité ou un champ de bataille, les endroits où on s'amuse, ça m'intéresse aussi » (*TB*, p. 28). Rappelons-nous Walter Benjamin qui, réprouvant toute attirance touristique, écrivait :

les grandes réminiscences, le frisson historique – ce sont des misères qu'il [le flâneur] laisse au voyageur qui croit, d'un mot de passe militaire, pouvoir aborder le *genius loci*. Notre ami a le droit de se taire. À l'approche de ses pas, le lieu a commencé à s'agiter ; déstituée de langage et d'esprit, la simple proximité intime du lieu lui fait des signes et lui donne des instructions. Il est devant Notre-Dame-de-Lorette et les semelles de ses chaussures lui rappellent que c'est ici l'endroit où, jadis, l'on attelait le « cheval de renfort » à l'omnibus qui remontait la rue des Martyrs en direction de Montmartre. Il donnerait encore bien souvent tout ce qu'il sait du domicile de Balzac ou de Gavarni pour connaître le lieu d'une agression ou même d'une barricade, pour pouvoir flairer un seuil ou pour

¹⁰ BAUDELAIRE (Charles), « Le Peintre de la vie moderne », in : *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*. Tome III : *L'art romantique*. Paris : Michel Lévy Frères, 1868, 442 p. ; p. 64-65.

repérer un carrelage au premier contact, comme le fait n'importe quel chien ¹¹.

Le narrateur du *Tour de Babylone*, lui aussi, repousse ces vestiges de l'Histoire, ces « antiquités » et ces « champs de bataille ». Dans la même veine, sa sensibilité à la faune et à la flore urbaines témoigne également du regard passionné du flâneur : « D'un long coup d'œil j'embrasse tout le quartier. Je reconnais les sycomores et les pignons qui rabattent l'ombre devant les maisons » (*TB*, p. 59). Mais lui-même est dans l'ombre : le flâneur se déplace incognito, il voit le monde mais lui-même reste caché, et tandis que ce roman recueille presque sans relâche des observations faites à partir de sa subjectivité, il est rare qu'on ait, en tant que lecteur, un aperçu externe concernant son regard. En plus de l'impossibilité de discerner nettement d'où vient le protagoniste, le texte ne divulgue jamais rien de son apparence physique. Même ce qu'il voit est toujours flou, un collage de ceci et de cela sans forme concrète, sans contexte et sans cadre.

Il y a quand même des différences importantes entre ce narrateur et le flâneur baudelairien. Si ce dernier se contente d'errer à travers la ville, le protagoniste du roman, en revanche, ne se limite pas à un seul territoire ; il erre à travers son imaginaire qui se compose de plusieurs lieux, de plusieurs personnages et de plusieurs époques. Son trajet a une destination ciblée, contrairement à celui du flâneur baudelairien, puisque l'objectif, c'est de faire le tour de Babylone, même si la motivation de ce voyage reste obscure : « Parfois je ne remarque même pas les gens, je suis abîmé dans mes réflexions, je me demande si ce voyage à Babylone a un sens, je n'arrête pas d'y penser » (*TB*, p. 44). Néanmoins, il comprend aussi, comme le flâneur baudelairien, que le parcours est plus important que la destination : « il y a la beauté même sur des routes qui ne mènent nulle part » (*TB*, p. 16). Alors que Babylone semblait être le déclencheur du périple du protagoniste, le roman n'offre aux lecteurs aucun élément concernant la visite effective de la ville :

Le trouble, ici, n'est pas tant dans l'imprécision référentielle que dans l'absence de conformité, au moins apparente, entre le titre et l'histoire relatée, puisque, si la fin du chapitre II relate bien l'arrivée à Babylone, le début du chapitre III se déroule à Bagdad. Le tour de Babylone a peut-être lieu mais il n'est pas raconté par le narrateur ¹².

Au lieu d'un témoignage à propos des lieux qu'il visite, le narrateur évoque un souvenir d'enfance pour formuler la seule représentation de Babylone qu'on puisse lire dans son récit :

Je me remets à marcher en me rappelant la première photo que j'ai vue de Babylone, c'était dans un vieux dictionnaire. Je me suis enfermé dans

¹¹ BENJAMIN (Walter), *Paris, capitale du XIX^e siècle : le livre des passages*. Trad. de l'allemand par Jean Lacoste. Paris : Éditions du Cerf, coll. Passages, 1989, 974 p.-[44] p. de pl. ; p. 432.

¹² BRIDET (G.), « Les fantômes de Maurice et la littérature », *art. cit.*, p. 2.

ma chambre et j'ai contemplé un long moment les débris extraits de leur gangue de terre, les pierres noires couchées et alignées, d'où je me suis promis un jour de mesurer l'étendue de la plaine. Puis il y a eu d'autres photos : on avait reconstruit des avenues, la porte d'Ishtar, des tours, les murs du palais de Nabuchodonosor, et on aurait dit Cinécittà. Avec la guerre, des obus ont commencé à défiler dans ma tête, des fusées et des boules de feu, mais je n'en parlais à personne, je faisais ma mue dans mon coin et me séparais de mon enfance (TB, p. 63-64).

Les sujets de ces photographies montrent la vision duelle qu'il a de la ville de Babylone, selon une dualité que l'on retrouve comme dans un jeu de miroir dans ce qu'il dit de la ville de Bagdad. Or, c'est à Bagdad et non à Babylone qu'il replonge dans son passé : « Quand je raconte à Hassan que je n'ai jamais autant pensé à mon enfance qu'à Bagdad, il m'écoute avec recueillement et me répond : "C'est peut-être la transmigration des âmes" » (TB, p. 30-31). Un paradoxe caractérise la place qu'occupe la ville de Babylone dans le roman, puisque, si elle n'apparaît jamais clairement dans le récit, elle absorbe les deux réalités de Bagdad et de son village natal, en créant un espace où se mélangent souvenirs et perceptions réelles ou projetées de ces trois lieux ; ainsi le voyage en Irak peut-il être, pour le narrateur, aussi un retour, ne serait-ce qu'imaginaire, vers le lieu de son enfance.

S'il est capable d'imaginer un territoire où l'Irak et son pays natal se rapprochent et se superposent, c'est parce qu'en flânant dans les rues de Bagdad, il s'autorise à mêler les expériences de plusieurs espace-temps, qu'elles soient réelles ou imaginaires. C'est en cela que le protagoniste incarne le flâneur, absorbé avec tellement d'intensité par tant de souvenirs et de détails qu'il finit par priver le lecteur de sa visite de Babylone. La figure du flâneur baudelairien permet d'envisager celle d'un flâneur transnational, c'est-à-dire d'un observateur qui se connaît mieux en reconnaissant la présence de l'Autre. Tout comme la poétique de la relation « requiert toutes les langues du monde. Non pas les connaître ni les méditer, mais savoir (éprouver) qu'elles existent avec nécessité »¹³, l'imaginaire du flâneur transnational « requiert » tous les lieux du monde. Comme le remarque Kumari Issur,

[l]e déplacement de l'imaginaire se fait vers un ailleurs présentant des distances culturelles, historiques, politiques plus ou moins considérables avec les propres ports d'attache des écrivains mauriciens [...] On notera avec intérêt que la déterritorialisation au sein d'un grand nombre de ces œuvres littéraires se révèle comme des déplacements de et par l'imaginaire¹⁴.

¹³ GLISSANT (Éd.), *Poétique de la relation*, op. cit., p. 231.

¹⁴ ISSUR (Kumari), « L'Alter/mondialisme : imaginaire mauricien et solidarités transnationales », *Nouvelles études francophones*, (Lincoln : University of Nebraska Press), vol. 28, n°2, 2013, p. 13-26 ; p. 14-15.

En effet, au fil du roman, le « je » narratif ressent le pays d'Irak, ses villes, ses quartiers, ses rues et son peuple. Ce qu'il retrouve suite à cette expérience, c'est pourtant son propre pays, son propre village, sa propre enfance.

Dès la première page, le récit du *Tour de Babylone* est marqué par une certaine obscurité. Au fur et à mesure que les lecteurs accompagnent le narrateur dans son trajet, les frontières séparant les villes et les pays s'étendent, jusqu'à délimiter un nouveau territoire, une nouvelle géographie. Le texte ouvre une double perspective sur cet espace élargi : d'un côté, le regard touristique, lié à la perception que le « on » a du réel, réduit l'Irak à des points de repère et à des clichés, le confondant avec des destinations prisées comme Las Vegas et Versailles ; de l'autre côté, le « je » narratif, résistant à chaque pas aux pièges occidentaux du tourisme et de la transparence, observe le pays étranger avec l'œil du flâneur. Ainsi, simultanément, il se promène dans des villes irakiennes et erre aussi, en imagination, à travers son pays natal.

Du même coup, l'auteur aussi fait le voyage avec son héros, parcourant la terre irakienne pour la première fois par le biais de son écriture. Pour lui aussi, voyager en Irak est un moyen d'approfondir son expérience personnelle : faire le tour de Babylone, c'est « dévier de son chemin » pour enfin se (re)découvrir. Adoptant lui aussi le comportement du flâneur transnational, il a éprouvé dans ce roman le pouvoir non seulement de mêler les espaces, mais aussi de circuler dans le temps en superposant le passé et le présent.

Andrew STAFFORD ¹⁵

¹⁵ Lycoming College, Williamsport (PA).