

La lucidité sublime des morts

Une mélancolie arabe d'Abdellah Taïa. Seuil, « Cadre rouge », 128 p.

John Keene

Number 233, July–August 2010

Théâtres de la cruauté : du jamais vu

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/61921ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Keene, J. (2010). La lucidité sublime des morts / *Une mélancolie arabe* d'Abdellah Taïa. Seuil, « Cadre rouge », 128 p. *Spirale*, (233), 32–34.

On sait, par exemple, combien le discours antisémite entretient une véritable répulsion pour la « féminité » du peuple juif. C'est dire qu'entre une érotique du corps fasciste et le dégoût exacerbé devant le corps informe du bolchevique se trace une ligne imaginaire sur la question du *genre*. Comme s'il fallait, pour le fasciste, se prémunir de toute ambiguïté, entre masculin et féminin, et, ce faisant, ne jamais cesser obsessionnellement de la réinscrire.

Et la cruauté ? En lisant l'essai de Littell, et en réfléchissant à la thématique d'un dossier sur les théâtres de la cruauté, je ne pouvais m'empêcher de penser au corps halluciné d'Héliogabale, mort, selon Artaud, au milieu d'une intense circulation de sang et d'excréments, et né au milieu des flots de sperme qui semblent jaillir tout autour de son berceau (Antonin Artaud, *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*). Avec Héliogabale, en effet, se dessine la vision d'un écoulement, d'une véritable dissolution des corps au milieu du langage. C'est dire que la cruauté, selon Artaud, ou l'anarchie d'Héliogabale, devait faire se dissoudre les

différences individuelles à travers un bouleversement radical des genres et des filiations. Héliogabale : « *UN et DEUX réunis dans le premier androgyne* ».

Manifestement l'ancien SS qui nous est décrit par Littell dans *Le sec et l'humide* nous fait regarder en direction d'une *autre* cruauté, mais que l'on dirait systématiquement opposée à la vision d'Artaud. Hanté par la menace d'une fatale et angoissante dissolution du corps, corps indivisible et fièrement barricadé contre sa propre altérité, le discours fasciste ne cesse de pétrifier *masculin* et *féminin* dans une logique strictement oppositionnelle et exclusive. Par conséquent, la cruauté n'est certes pas celle que le fasciste subit au milieu de son délabrement psychique, mais celle qu'il met lui-même en œuvre, en radicalisant toute division, pour instaurer une jouissance « Une » qui se résorbe dans un cloisonnement stérile. Comme si le corps fasciste, emmuré derrière ses postures artificielles, n'avait d'autre moyen que de rendre toutes différences à jamais irréconciliables. †

La lucidité sublime des morts



PAR JOHN KEENE

UNE MÉLANCOLIE ARABE d'Abdellah Taïa
Seuil, « Cadre rouge », 128 p.

Combien de fois faut-il mourir pour arriver à la lucidité d'exister, à une clarté semblable à celle qui présiderait à la naissance ? Combien de fois faut-il être mis à l'épreuve, aller jusqu'aux limites de l'être, souffrir en se dirigeant vers une fin, à la fois accessible et impossible, pour enfin renaître ? Voilà le questionnement exigeant devant lequel nous place le roman *Une mélancolie arabe* d'Abdellah Taïa en nous invitant à penser la cruauté comme expérience nécessaire d'une existence vraie.

Dans son premier manifeste sur le théâtre de la cruauté, Antonin Artaud cherche une mise en scène révolution-

naire, pour « arracher » le théâtre, et peut-être par là le monde, « à son piétinement psychologique et humain ». C'est à travers « la peau que la métaphysique » s'introduit dans l'esprit. Le théâtre de la cruauté ne peut constituer une fin en soi et les efforts théoriques et pratiques d'Artaud pour bouleverser la représentation théâtrale sont issus d'une envie de transformer la vie, d'un désir à la fois esthétique et éthique.

La « cruauté » d'Artaud ne peut appeler une définition conventionnelle du terme. Il s'agit pour lui et pour les théoriciens qui le suivront d'une façon d'aborder la « souffrance

d'exister » qui peut être bien réelle. Artaud veut arriver à une alchimie de l'esprit dans laquelle une perception différente du quotidien est possible. Il est en quête d'une nouvelle lucidité que seule la souffrance permet. En ce sens, la cruauté produit la lucidité qu'elle incarne du même coup. C'est de cette lucidité violente que naîtront pour Artaud les nouvelles formes de la connaissance et de la vie.

Dans *Une mélancolie arabe*, Abdellah Taïa, bien qu'il ne cite pas les théories d'Artaud, développe cette idée d'une existence qui s'éclaire au fil des expériences de la cruauté, à travers une mise en scène du mouvement complexe qui a lieu entre l'écriture — l'art — et la vie. Dans ce récit autofictionnel d'un jeune Marocain gai qui voyage entre la France et les pays arabes, le Maroc natal ou l'Égypte, le lecteur se voit confronté à la mort et suit le protagoniste Abdellah dans cette compréhension profonde qu'est la découverte de la vie. Le parcours d'Abdellah est fondé sur la souffrance et sur une série de morts réelles et symboliques. Ces confrontations avec la perte créent chez le protagoniste et le lecteur une « mélancolie », une douleur continue, ponctuée d'épreuves violentes à travers lesquelles il est impossible de faire un véritable travail de deuil.

UNE ENVIE ARDENTE

De son enfance jusqu'à la fin du récit, Abdellah est affligé par les malheurs. Ceux-ci sont aussi bien physiques (électrocution ou bouleversements dans les rues du Caire) que spirituels (peur qui se transforme en un effroi paralysant, frôlant l'anxiété, si ce n'est l'angoisse). La douleur engloutit la plupart des jours et des nuits d'Abdellah qui souffre sous les coups des désirs qui l'écrasent — mais se transforment parfois en un élan vital profond. Abdellah, malgré tout, garde quelque chose en lui de vivant : un désir de Dieu, une nostalgie pour sa famille, le rêve d'une communauté qui l'accepterait complètement.

De ce roman, qui s'ouvre sur le retour d'Abdellah à son propre corps, il faut surtout retenir la mise en scène de la mort ou des morts du protagoniste auxquelles il a échappé. Abdellah subit une tentative de viol par un groupe de jeunes garçons, tentative qui sera suivie d'un second viol interrompu. Dans le récit, les viols ne sont pas perçus comme de simples atteintes au corps. C'est le « moi » qui est agressé. Le premier viol est empêché par le cri du muezzin, la voix de Dieu, le second par la mère du chef des violeurs, Chouaïb / Ali. À ce moment-là, Abdellah voit clairement la mort comme une réalité possible et il perçoit ce qu'elle est capable de générer : l'amour. Cette lucidité conjuguée à la découverte de ses sentiments représente pour lui un nouveau pouvoir. C'est donc à tra-

vers les violences qu'il subit qu'il commence à saisir sa propre complexité.

L'ABSENCE AU MONDE

Le roman nous montre que la connaissance de la vie n'est pas chose facile. Elle exige de nombreux pas le long d'un chemin très difficile. Le récit est en effet ponctué d'épreuves auxquelles le jeune protagoniste doit se mesurer. En marchant le long du chemin menant à la maison d'Ali, Abdellah se trouve à côté d'un poteau et est électrocuté, alors que le récit dit simplement : « *Absence au*

On ne peut s'empêcher de penser ici aux travaux de Judith Butler qui parviennent à articuler la mélancolie, le deuil impossible et le moi. Dans la mélancolie d'Abdellah et son expérience de la cruauté, il y aurait donc une réelle mise en scène d'un moi qui dépasse une subjectivité bien définie par le genre ou par les limites de l'identité sociale.

monde. Mort. » Pendant un instant, Abdellah quitte le monde humain, pour passer « *dans un autre monde* » dont il ne se souviendra pas. Il meurt donc un peu. Plus tard, au moment d'une autre mort évitée, dans un avion, il se rappelle cette « mort ». Il évoque alors « *l'électricité à haute tension* » qui peut « *pulvériser doucement, gentiment, en mille morceaux* ». Abdellah se remet donc de l'événement qui l'entraîne aux portes de la mort, mais apprend qu'il ne pourra jamais réintégrer son ancienne vie.

Ses relations amoureuses peuvent aussi devenir des morts affectives, l'amour n'étant qu'une lutte marquée par la cruauté et la mélancolie et, paradoxalement, par un savoir lucide. Abdellah est un garçon et, plus tard un mec pauvre et *queer*. Il dit qu'à l'occasion ses amis le traitent « *d'efféminé, de zamel, de pédé passif* ». Dès sa première rencontre avec Chouaïb / Ali, celui-ci le renomme « *Leïla* ». Ce nom, contre lequel Abdellah proteste, le transforme en une « *petite fille* », le féminise. Il devient une figure mythique, captive, meurtrie, prisonnière du désert à cause de son amour. On peut dire de cette différence visible et *lisible* qu'elle marque une limite cruelle à l'appartenance d'Abdellah à sa communauté. Même la communauté française lui est en quelque sorte étrangère... Dans l'avion en direction de Paris, Abdellah constate que les Français en vacances (cette « *autre France qui m'était complètement étrangère* ») l'ont regardé avec de la colère dans les yeux. Cette colère provoquée par le retard d'Abdellah dans l'avion

est en partie liée pour lui à sa différence : un « *Marocain au milieu des Français ! Pas à ma place !* » pense-t-il.

IDENTIFICATION MÉLANCOLIQUE

Dans la Cité des Morts, Abdellah s'arrête pour prier devant le tombeau de Souad Hosni. Il sent monter en lui une tristesse et un abandon d'une si grande puissance qu'il pense à se tuer comme le fit la célèbre actrice égyptienne. C'est à travers l'identification mélancolique à cette femme que se construit chez Abdellah « *une nouvelle structure de l'identité* », qui ne peut se faire sans l'expérience de la cruauté. On ne peut s'empêcher de penser ici aux travaux de Judith Butler qui parviennent à articuler la mélancolie, le deuil impossible et le moi. Dans la mélancolie d'Abdellah et son expérience de la cruauté, il y aurait donc une réelle mise en scène d'un moi qui dépasse une subjectivité bien définie par le genre ou par les limites de l'identité sociale.

Or c'est le récit d'Abdellah qui fonde cette nouvelle structure identitaire ou identificatoire. L'écriture n'est pas réductible à un témoignage : elle est une forme par laquelle adviennent un savoir sur soi-même et la lucidité. Le roman devient ainsi un acte théâtral, une performance à travers laquelle le protagoniste se découvre autre. Le lecteur, en quelque sorte, accompagne Abdellah dans cette marche vers la lucidité que le roman met en scène.

Les morts qui traversent le récit, mais aussi les « morts ratées » d'Abdellah ont partie liée avec le « sublime », tel que l'envisage Emmanuel Kant dans *La critique du jugement*. Il s'agit de manifestations naturelles ou d'expériences qui dépassent la capacité humaine à les saisir ; qui provoquent un respect mêlé de crainte et d'effroi, avant même que la faculté de raisonner ne puisse entrer en jeu. Le sublime dynamique, le sublime de l'art, arrive au moment où l'œuvre d'art possède le pouvoir d'accabler le spectateur. Il permet à l'être humain de faire face à une chose qui dépasse son entendement. Ce sublime, qu'Artaud articule comme cruauté, rappelle l'être à la mort, en concrétisant la possibilité de celle-ci et en détruisant les limites du moi.

C'est à travers les confrontations avec le sublime que, selon le critique Peter Sloterdijk, on apprend et on développe un sens des limites, et donc des possibilités de l'existence. La raison s'en trouve ainsi finalement développée puisqu'elle fait appel à un sentiment éthique qui se conjugue à la perception esthétique. Artaud exige que l'œuvre d'art permette l'expérience de la mort, propulsant de ce fait le lecteur ou le spectateur vers la lucidité et la clarté. Cette lucidité à la fois sublime et cruelle pour le lecteur accorde au protagoniste Abdellah une vraie vision et une vraie pensée. De l'existence. †

La vie, cette scélérate

DOSSIER 

PAR ANNE MALENA

COMME DEUX FRÈRES de Maryse Condé
Lansman / Beaumarchais, « Etc_Caraïbe », 33 p.

La dernière pièce de théâtre de Maryse Condé provoque l'étonnement, semblable à celui suscité par *Ton beau capitaine* de Simone Schwarz-Bart (1987) ou par *Les nègres* de Jean Genet (1959). À la lecture, on trouve un peu incongru de tenir ce petit livre entre les mains : on s'étonne de sa matérialité, de la qualité du papier et de l'absence, malgré les didascalies, des sons, des gestes, des mouvements, des lumières parce que la pièce a été écrite pour être jouée. Cette recension à l'aune du théâtre de la cruauté est donc un défi : le désir d'une nouvelle forme d'interprétation qui

sera théâtrale et cruelle parce qu'elle voudra faire fi des conventions et faire valser certaines idées reçues et trop évidentes au sujet de l'écriture de Condé. Le faux départ que constitue la lecture d'une pièce de théâtre rend tout possible et, à ce sujet, le manifeste d'Artaud était clair : « *Nous ne jouerons pas de pièce écrite, mais autour de thèmes, de faits ou d'œuvres connus, nous tenterons des essais de mise en scène directe.* » Mon interprétation, une tentative qui frôle l'échec, se veut semblable : dire du neuf sur Condé, évoquer une mise en scène absente et faire taire