

Martine DELVAUX

University of Southampton, Angleterre

Concentration et déplacement : le lieu du "taré de bicot" dans *Aimez-vous Brahim?* d'Ahmed Zitouni

--Regarde le nègre!... Maman, un nègre!... Chut! Il va se fâcher... Ne faites pas attention, monsieur, il ne sait pas que vous êtes aussi civilisé que nous...

Frantz Fanon

Le roman *Aimez-vous Brahim?* d'Ahmed Zitouni pivote autour d'un élément textuel : l'insulte que lance le personnage de Brahim au narrateur dès les premières pages du récit. Dès son entrée dans l'enceinte asilaire, Brahim alias Bensaâdi Kadda, nouveau venu dans une "prison médicale" pour les êtres jugés coupables de délits de raison, qualifie le narrateur de "taré de bicot" (10). L'injure est grave, et tout au long du roman, ce dernier cherchera vengeance. Comme une litanie, l'antilocution¹ scande le roman, de telle façon qu'il est impossible d'oublier ce renvoi péjoratif à l'état mental et à l'identité culturelle de sa victime qui en est stigmatisée.

L'injure est grave. Elle décentre et recentre à la fois, décentre son objet pour le recentrer ailleurs au moyen d'une concentration sémantique, de charges significatives qu'elle ramène à un point fixe. Elle associe des éléments disparates au conjonction, et crée ainsi un noyau définitionnel. L'injure fonctionne comme un stéréotype, un type solide ("stéréo", du grec stereos), à la manière d'un cliché, d'une image saisie à un moment donné, ou d'un texte qu'on peut reproduire à l'infini. L'injure se présente comme un agent de réification, de solidification, de chosification, par l'entremise du péjoratif où on trouve la formulation d'un préjugé : le « fou » est "taré", et l'"Arabe" est "bicot". Mais il y a plus : être arabe, c'est donc être taré; être fou, c'est être étranger.

Dans le roman de Zitouni, l'injure porte une double fonction : celle de diagnostiquer l'état mental du personnage, mais aussi de déterminer son "appartenance" culturelle. Le narrateur est "bicot", fou et maghrébin, termes qui renvoient au champ sémantique de l'étranger dans ce qu'il a de *sale*, *d'animal*, de *gâté*, de *malade*, en somme *d'inhumain*. Le malade mental et l'immigrant ont comme dénominateur commun la désappartenance du genre humain qu'on leur impute. Entre l'asile et la colonie se pose un trait d'union : celui du stéréotype qui tâche de saisir ce qui est mouvant, de définir le flou, d'arrêter ce qui échappe, en somme de "nationaliser" l'immigrant à l'intérieur d'un discours métonymique. La figure est aussi symptomatique de la crainte que cette motion inspire, à la manière d'un virus qu'on constaterait rampant²; l'étranger contamine les corps social et national : "Si j'avais avoué que

¹ Voir Pierre-André Taguieff dans *La Force du préjugé* et son emprunt de la classification des comportements de rejet de groupes exogènes que propose Gordon W. Allport, le premier type consistant du rejet verbal, ou de l'antilocution : il s'agit de l'hostilité manifestée par l'injure ou la plaisanterie, inscrite dans les modes de verbalisation des 'préjugés'" (70-71).

²

D'où l'image du 'rat' que relève Azouz Begag: "pour souligner consciemment ou inconsciemment leur [les Arabes] présence 'rampante' et 'envahissante' dans la société" (1994,8).

j'étais arabe", , dit Béni, un personnage de Begag, "tout le monde m'aurait mis en quarantaine "(1989,89)

* * *

Comme l'exprime Homi Bhabha :

An important feature of colonial discourse is its dependence on the concept of fixity in the ideological construction of otherness. Fixity, as the sign of cultural / historical / racial difference in the discourse of colonialism, is a paradoxical mode of representation : it connotes rigidity and an unchanging order as well as disorder, degeneracy and daemonic repetition. (1994, 66).

Les immigrants sont perçus comme un fléau, une plaie, source de douleur et d'infection, de saleté, d'un "emmerdement" corporel. Toute une collection d'injures viendrait s'ajouter à "taré de bicot", "Arabe", ainsi que manifestations d""écœurement" devant des quartiers "pourris" dont le "bruit", les "odeurs", la "saleté" dérangent³. Dans l'imaginaire social, les Arabes sont essentialisés en un « ils » ou un « eux » qui les désigne; ils sont victimes d'une noyade dans le collectif anonyme, dirait Albert Memmi (106), qui précède la substantification d'un trait ou d'un autre du colonisé que le colonisateur choisit de mettre en valeur, et à son profit : dans le cas de la population maghrébine en France, son impureté, signifiée par l'état des banlieues, la violence qui y règne et aussi (peut-être surtout) le rôle d'une économie de la drogue dont on dit qu'elle prend des proportions épidémiques. Comme le SIDA. Le rapport que cette maladie entretient avec la drogue, et aussi, dans l'imaginaire social, avec la promiscuité et l'ambivalence sexuelle, font de l'Arabe un sidéen par procuration (dans les discours, entre autres, de Jean-Marie Le Pen), la source d'un mal viral incontrôlable, incontournable⁴. S'il bouge, c'est qu'il est essentiellement mouvant. S'il traverse les parois des cellules sociales sans se faire arrêter, c'est qu'il est essentiellement téméraire et virulent, voire violent "taré de bicot »⁵.

Le stéréotype racial confère au sujet une fixité sémantique qui tend à le chosifier, à réduire son identité à une série de données qui participent d'une typologie ou d'une taxonomie précise. A ce sujet, Homi Bhabha affirme la chose suivante : "[it] impedes the circulation and articulation of the signifier of 'race' as anything other than its fixity as racism " (75). Bhabha emprunte le vocabulaire de la spatialité (circulation, fixity) dans son explication du stéréotype comme syntagme figé qui ne peut qu'entraîner la fixité de la

³ Je m'inspire ici des propos de "Français de souche" interviewés dans le cadre d'une enquête sur le racisme en France par l'équipe de Michel Wieviorka (1992).

⁴ Dans son article sur l'immigration maghrébine en France, Catherine Wihtol de Wenden souligne l'anxiété ressentie par des immigrants polonais en 1937, lors de l'arrivée des Nord-Africains en Lorraine. Les premiers ont demandé que les seconds, associés à la syphilis, soient éloignés d'eux par crainte de contagion : ils ont voulu voyager dans des compartiments de tram différents. (104).

Il est intéressant de noter que le narrateur de Zitouni se surnomme Dracula : il est coupable d'attaquer ses victimes afin de les mordre, allant jusqu'à leur arracher des morceaux de chair.

⁵ Il est intéressant de noter que le narrateur de Zitouni se surnomme Dracula : il est coupable d'attaquer ses victimes afin de les mordre, allant jusqu'à leur arracher des morceaux de chair.

notion de « race»⁶. Le stéréotype, à la manière du diagnostic psychiatrique, se présente comme une étiquette qui participe de l'enfermement de ceux qui nous échappent, qu'on définit comme malades, fous, dangereux, étrangers⁷. D'un bouc émissaire à l'autre, la société se constitue comme un corps entier, normal, en santé, dont il faut éliminer le risque de corruption par l'exclusion du pathologique et du contagieux, par l'interruption de sa contagion⁸.

The perception of the Other as a threat to the individual's autonomy is thus a reflection of the loss of autonomy felt within the group. Group identity thereby serves as a means of defining the "healthy," that which belongs to the group and "protects" those in it, as well as its antithesis, the outsider, the Other. (Gilman 1985, 25)

Mais cette relation au bouc émissaire, nous rappelle Homi Bhabha, est ambivalente. Le stéréotype met en scène un rapport pervers à l'autre dans la mesure où il l'indique à la fois comme un objet de connaissance et une connaissance qui échappe; il oscille entre ce qui est déjà en place, déjà connu, et ce qui doit être anxieusement répété (1994, 66). Le besoin de répéter le stéréotype souligne la crainte de s'être trompé, de se voir trompé par un objet qu'on a cru connaître mais qu'on a somme toute créé comme on le percevait. Pour être ce qu'il est, le stéréotype doit verser dans l'excès de ce qui peut être prouvé empiriquement. Il contient sa logique propre en représentant à la fois le connu et l'inconnu, le visible et l'invisible⁹. Ainsi, pour reprendre la formule de Bhabha, le stéréotype est un objet impossible (81) dont la fixité est illusoire : car, le regard que pose le colonisateur sur le colonisé risque de lui être rendu.

C'est une telle ambivalence que le personnage de Bensaâdi Kadda met en scène dans le roman de Zitouni. L'espace fou des dédoublements, du délire, des "écarts d'identité ", est le lieu stéréotype dans ce qu'il a d'ambivalent, d'une re-présentation qui a pour but de le désamorcer. Le traitement que Zitouni fait au stéréotype, et de façon plus générale au discours raciste, rappelle la description d'Azouz Begag et Abdellatif Chaouïte du mouvement de l'immigrant qui consiste à "se chercher une place " dedans le dehors " (43).

⁶ "Déjà les regards blancs, les seuls vrais, me dissèquent. Je suis fixé" (Fanon, 1952, 119).

⁷ "Some of the ascriptions of labels of madness to those in other cultures are clearly reflections of xenophobia or racism, and a diagnosis of madness acts as a means of both dismissing behaviour, and controlling what is 'normal' in a given society. Thus (...) immigrants [can be] labelled mad for not becoming their host culture" (Ussher, 139). Le diagnostic de folie, comme le propose Szasz, participerait d'un exercice épistémologique jugement raciste : "Je pense que les variations de comportement réelles que les variations de pigmentation de la peau. Et je maintiens également que les diagnostics psychiatriques ont la même fonction linguistique et sociale que le mot "nègre" (Jaccard, 39).

⁸ Dans le champ sémantique de la maladie, Pierre-André Taguieff relève les métaphores de l'immigration comme "transfusion sanguine ethnique massive" et comme "greffe interraciale » (341)

⁹ Homi Bhabha explique le fonctionnement du stéréotype comme fétiche : "the fetish represents the simultaneous play between metaphor as substitution (masking absence and difference) and metonymy (which contiguously registers the perceived lack)" (74). L'aspect métaphorique du stéréotype permet à celui qui s'en sert de ramener à soi l'étranger (dans le roman de Zitouni, le personnage est comme un taré, comme un bicot), et en même temps, par sa construction métonymique, souligne l'absence de connaissance, c'est-à-dire la façon dont l'étranger échappe dans ce qu'il a d'étranger (les mots 'taré' et 'bicot' effectuent une concentration de l'individu, de sa signification).

Dans *Aimez-vous Brahim?*, "ce qui est en jeu, c'est la capacité, le savoir-faire des individus et des groupes à définir leur place dans l'espace, à trouver un équilibre entre leur situation objective et la représentation qu'ils s'en font " (41).

En privilégiant l'espace asilaire, là où on contient une folie autrement incontrôlable, d'équivalence entre la maladie mentale et l'étrangeté culturelle; il redouble la structure de l'exil et présente l'étranger comme "étranger à [lui]-même". Le sujet migrant se trouve décentré dans la mesure où il se présente comme doublement décalé, divisé, aliéné, étranger, à la fois "taré" et "bicot". Julia Kristeva le perçoit comme n'étant jamais tout à fait chez lui ni tout à fait ailleurs, comme un point de jonction et de disjonction, de "doublure" et de "dédoubllement" (1988, 13) ¹⁰: Figure de l'écart (18), de l'errance (13), de l'indifférence (21), il est comédien, porteur de masques :

"Sans foyer, il propage au contraire le paradoxe du comédien: multipliant les masques et les 'faux-selfs', il n'est jamais tout à fait vrai ni tout à fait faux" (18). C'est ce qu'on retrouve dans les mots de Christian, personnage antillais que Kristeva propose comme exemple de "clivage" (1992, 53) :

Je m'adapte à outrance. Je fais le bouffon. Je ne peux pas dire que je suis métropolitain. Puisque je suis antillais (...) Je ne peux pas dire que je suis français... Je viens d'une colonie, quoi. C'est compliqué, ce que je suis. J'aimerais qu'on me dise : "C'est compliqué ce que tu es", plutôt que "t'es pas ci, t'es pas ça". Je suis un être humain.

Dans le "c'est compliqué ce que je suis" se situe la plainte inter-dite de l'étranger, exprimée dans les interlignes du discours dominant, "both against the rules and within them" (Bhabha 1994, 89), et l'ambivalence du stéréotype qui, en s'efforçant de limiter le terrain de l'étranger en le définissant de façon métonymique, encourage néanmoins celui-ci à combattre sa réification en renvoyant au locuteur son regard.

* * *

Ce qu'il y a de compliqué chez l'étranger, c'est son impureté, l'impureté de l'immigrant due à son déplacement, ou l'impossibilité d'appartenir à plusieurs catégories. L'impur, comme l'indique Pierre-André Taguieff, c'est ce qui est décatégorisé, surcatégorisé ou a catégorisé (343) : en somme, ce qui décentré. Dans le roman de Zitouni, c'est à partir des *topoi* de la "folie" et de la "race" qu'un discours dominant et stigmatisant, Psychiatrique et raciste, se trouve subverti. La formule, lancée par un personnage arabe à un autre - par Brahim au narrateur -, représente par métonymie le jeu littéraire que Zitouni propose au lecteur: on ne veut pas dire / lire ce qu'on dit / lit et on dit / lit ce qu'on ne veut pas dire / lire.

A la fois le discours du narrateur et celui de Brahim viennent à l'encontre des attentes du lecteur, et déjouent le répertoire sur lequel repose sa compréhension du monde (du moins, celle qui lui est imputée) ainsi que ses pratiques de lecture. Zitouni renverse la logique discursive attendue. Le récit à la première personne suit la logique d'un délire solipsistique qui, contrairement aux textes d'Azouz Begag et de Mehdi Charef, par exemple, qui suivent le tracé du roman d'apprentissage, procède par flots et reflets : les paroles du

¹⁰ Cette figure du sujet comme étranger, Julia Kristeva la fait parler : "Je fais ce qu'on veut, mais ce n'est pas 'moi' - 'moi' est ailleurs, 'moi' n'appartient pas à 'moi' (...) 'moi' existe-t-il? « (1988, 19).

narrateur contredisent ses gestes, le récit fait mine d'avancer alors qu'il semble en même temps se complaire dans le surplace, les scènes se replient sur elles-mêmes sans que le lecteur ne soit appelé à en suivre clairement la chronologie"¹¹.

Zitouni met dans la bouche de ses personnages un langage qui leur est propre, cousu de formules, d'aphorismes vidés, déviés, décentrés. Le langage se recrée, comme l'histoire, à la lumière du souhait que manifeste le narrateur : "Si les cons pouvaient naître avec les lèvres cousues, les mots retrouveraient peut-être le lustre et le sens qu'ils ont perdus" (1986, 23). Dans *Aimez-vous Brahim?*, les mots définissent le monde, et c'est en recréant les mots qu'on peut parvenir à le changer.

En transformant le réfectoire en "bouffodrome", les infirmières en "connasses de service", ou les rapports sexuels en exercices de "touche-pipi", le narrateur prouve qu'être fou c'est "travailler du chapeau : inventer, contre la stérilité, une autre interprétation des lieux et des choses. Car ce qui rend fou chez Zitouni, c'est le discours quand il réifie, quand il se croit dur comme fer, quand il solidifie les gens et leurs lieux. "Comme si j'avais une tête de voleur", dit le narrateur à la suite d'un cauchemar où il s'était fait accuser d'un vol dont il était innocent. Mais, c'est que le narrateur a une tête de voleur; il a une "tête d'Arabe" : il est "le premier venu trop bronzé au goût du jour" (19). Les mots, comme la couleur de la peau, sont inscrits dans la chair et déterminent l'identité; ce "ne sont pas seulement des mots, une simple articulation de sons, mais une sorte de transcription. Ecrite? Verbale? Imprimée sur la peau? D'un enfer particulier!" (69).

Le délire, qui vient surdéterminer la situation aliénée - infernale - des protagonistes, est le lieu d'un renversement significatif que seul un discours fou serait en mesure de légitimer, renversement qui rappelle que *l'autre* (et aussi l'Autre lacanien) est en nous : "the 'other'", écrit Homi Bhabha, "is never outside or beyond us; it emerges forcefully, within cultural discourse, when we think we speak most intimately and indigenously 'between ourselves'" (1990, 4). Le discours fou se veut la scène de cette ambivalence, de cette contamination des sphères culturelles et des discours, ce qui rappelle la formule de Kristeva selon laquelle nous sommes "étrangers à nous-mêmes » et que l'autre est en nous.

Dans *Aimez-vous Brahim?* Les pôles de la dichotomie folie/raison sont déplacés à l'intérieur d'un jeu chiasmatique où la folie des internés devient le lieu de la raison, et la raison du monde extérieur celui d'une folie généralisée.

Fous, mes frères (...) notre tâche essentielle sera de ramener à la raison un univers en proie à toutes les dé raisons. (...) Parce qu'il faut être fou, aujourd'hui, pour s'opposer à la folie généralisée. Camarades, fous, mes frères, nous sommes condamnés à réussir. Je vous le demande : si les fous déclarés, les fous estampillés ne se dressent pas contre la bêtise, qui le fera?... (107)

Ce déplacement des valeurs associées aux concepts de folie et de raison n'est pas sans rappeler le discours de Michel Foucault ainsi que celui des représentants du mouvement antipsychiatrique qui posent la folie dans ses rapports intrinsèques à la raison "dont elle est l'autre" (Jaccard 10), qu'elle représente de façon inversée et, ce faisant, montre que l'une et

¹¹ "Je songe en particulier à une scène du début du roman où le narrateur se trouve au Royal-Bar, situation impossible dans la mesure où le personnage est enfermé à l'intérieur des murs de l'asile, et qu'il faut donc supposer comme précédent ou suivant la narration, même si elle demeure centrale en ce qu'on y trouve une part importante d'un discours qui dénonce le racisme.

l'autre font partie du même. La raison ne se situe pas au centre de l'entendement, comme dans le *cogito ergo sum*. Et puis, comme le suggère Pascal : "Les hommes sont si nécessairement fous que ce serait être fou par un autre tour de folie de n'être pas fou".

Dans le roman, la folie fait figure de performance, de jeu théâtral, et ce jeu du fou est celui du sain d'esprit¹² : "Pas plus dérangé que vous et moi, le Bensaâdi Kadda, affirme le narrateur. Se fait appeler Brahim, cette ordure. Arrive à se faire passer pour fou. Mais pas aliéné pour un sou" (51). C'est le personnage de Brahim qui aura proféré la fameuse insulte, une injure qui aurait pu tout aussi bien lui être destinée. Et sa prétendue folie est le lieu d'un jeu discursif où il renverse les données : l'Arabe s'approprie le discours raciste afin de le subvertir. Sa récupération du slogan "La France aux Français!" parmi un jet d'insultes qu'il lance à l'intérieur d'une logorrhée anti-arabe fait partie d'un ensemble de tactiques qui visent à déjouer son oppresseur :

(...) je veux me faire chier dans un endroit propre, mademoiselle. Sans raton à côté de moi! La France aux Français!... Dehors, sale bicot. (...) Du vent, Mohammed!... Retourne chez toi!... On n'a plus de chez nous, on n'est plus chez nous, mademoiselle. (...) C'est pas aujourd'hui qu'ils auront ma peau... Faut les virer, mademoiselle... C'est avec nos sous qu'on les soigne... (61-2).

L'ironie de ce passage se situe dans l'utilisation d'un "on" qui exclut celui qui parle, même s'il désigne une catégorie dont en réalité il fait partie. Ou est-ce bien le cas? Ce que Zitouni indique, c'est la possibilité pour un membre de renier sa classe malgré une appartenance de toute évidence indiquée. Brahim est-il arabe? La problématique que Zitouni met en scène est celle de l'identité *beure* d'un point de vue général. De quel côté de la barrière les "immigrants de deuxième génération" se situent-ils? Les romans de Begag, Charef, Belghoul, entre autres, iconisent cette ambivalence :

Madjid se rallonge sur son lit, convaincu qu'il n'est ni arabe ni français depuis bien longtemps. Il est fils d'immigrés, paumé entre deux cultures, deux histoires, deux langues, deux couleurs de peau, ni blanc ni noir, à s'inventer ses propres racines (...) (Charef 17)

Le personnage *beur* circule entre des sphères en apparence distinctes, en choisit parfois une au détriment de l'autre, mais manifeste à la fois un désir de se disperser et de tout contenir. Chez Zitouni, cette situation prend des allures morbides sous les coups d'une ironie mordante¹³.

Aimez-vous Brahim? met en scène la douleur de l'hybride, celle que cause le regard de l'autre sur soi, autre qu'on a intégré, dont on entend les paroles. En récupérant un discours raciste, Brahim habite le territoire de l'autre, blanc et français, afin d'établir un lieu de subversion: le seul lieu où peut se situer son identité. Il joue double jeu, allié à la fois du colonisateur et du colonisé, ami-ennemi du narrateur-arabe et des représentants français de

¹² On se rappelle de la scène suivante dans Béni ou le paradis privé d'Azouz Begag au cours de laquelle le narrateur exprime son intérêt pour le théâtre : "un comédien avait le magique avantage d'être plusieurs gens à la fois, avec le choix de se cacher dans la peau de l'un d'eux (...) comédien pour faire croire qu'on n'est celui qu'on est en réalité, et vice versa, personne ne me comprendrait plus et ce serait tant mieux comme ça car on ne serait plus assuré de rien, bien fait! Un monde fait de comédiens dans lequel on ne saurait pas si monsieur Untel s'écrivit avec un U majuscule ou un I, et de toute façon tous les gens s'en fouteraient parce que y'auraient plus de I et plus de U, plus de gros, plus de maigres, plus de Blancs, plus de couleur" (1989, 74).

¹³ Contrairement à l'humour qu'on retrouve chez d'autres auteurs. Faut-il parler d'hybridité négative?

l'ordre asilaire - le Grand Manitou et les " glandeurs appointés ". Marquée de deux noms, celui de Bensaâdi Kadda le jour et de Brahim la nuit, son identité est divisée. "Cinglé pathétique ou comédien de première " (67) Bensaâdi Kadda s'affuble du discours raciste " fou" tandis que Brahim profère le discours anti-raciste "raisonnable ". Brahim est louche et son étrangeté symbolise celle de l'étranger. Son double jeu met en scène une ambiguïté identitaire dérangeante pour le milieu ambiant : l'étranger est compliqué parce qu'il échappe au regard définitionnel. Il subvertit inévitablement le stéréotype dont on tend à l'affubler : il est méconnaissable. Brahim amène le narrateur à interroger sa condition : "Ainsi quand il dit que je suis un immigré... émigré, je ne me souviens plus, il a raison" (73-74).

L'impossibilité que le narrateur éprouve de déterminer arrivé ou parti (immigré ou émigré) indique une désappartenance sur laquelle repose l'absence d'une identité monolithique. L'immigration / émigration engendre des pertes de mémoire, des trous qu'il faut combler, une certaine indétermination de l'individu qui n'entraîne pas pour autant, comme l'indique le narrateur, son inhumanité :

Ce n'est pas parce que je suis un étranger, un sous-étranger comme il dit, que je suis la chose vide qu'il décrit. J'ai sûrement des attaches. Comme tout le monde, quoi! Qui sait, même des attaches affectives! Et géographiques aussi! Et pourquoi pas historiques. Je suis encore un homme. Je ne suis pas un mélange de Brahim et de Bensaâdi Kadda, moi! (76)

Le dédoublement de ce dernier indique-t-il l'inévitable division de l'immigrant à l'intérieur de la communauté "d'accueil"?

L'impossibilité de savoir si on est parti ou arrivé souligne le problème de l'appartenance, de l'accueil justement, de la dispersion : l'apparente contradiction entre le stéréotype et le non-lieu - en fait, le premier mettant en place le second. La question du non-lieu relie Arabes et Juifs¹⁴. Dans leur lexique des écarts d'identité, Azouz Begag et Abdellatif Chaouïte suggèrent la définition suivante du terme " immigré " : synonyme : maghrébin; le destin de ce mot n'a rien à envier à celui d'errant, synonyme de juif (les mots perdent leur latin!) » (1990, 9)¹⁵. Sous l'égide du racisme, les victimes de la discrimination s'équivalent (peu importe les conflits mondiaux qui demeurent) :

Le juif n'est plus seul à incarner tous les maux du moment. L'Arabe l'a rejoint dans la hiérarchie des malades, des fous. Plus précisément, le Maghrébin. (...) Le racisme primaire est en augmentation selon lui [Brahim]. Dans le secret des têtes et les mécaniques de comportement. Il y a seulement eu remplacement... substitution, comme il dit, de bouc émissaire, dans... dans... l'imaginaire collectif d'une nation qui n'ose plus se regarder en face (Zitouni 1986, 92).

Et, "si le chef le dit, c'est qu'il a ses raisons" (92), pour ne pas dire sa raison. Car seule la folie est un lieu raisonnable ; "elle seule jusque'à présent a daigné nous entendre, nous comprendre, accueillir nos tourments. Elle seule nous a abrités, acceptés. Sans juger ou

¹⁴ Ceci rappelle les rapprochements d'Albert Memmi, lui-même juif-arabe, et de Frantz Fanon : "Le Juif et moi : non content de me racialiser, par un coup heureux du sort, je m'humanisais. Je rejoignais le Juif, frère de malheur » (124).

¹⁵ Dans *Le Génie du Chaâba*, le personnage d'Azouz cherche à se protéger contre la discrimination en troquant " la Torah contre le Coran " (202) : " Je suis juif, j'ai dit. Parce que les Tamoul sont deux, qu'ils connaissent bien la maîtresse et beaucoup d'autres élèves" (189).

condamner" (70). Et c'est pour cette "raison" que l'espace asilaire se révèle le lieu de l'organisation , par certains patients, sous l'influence de leur "chef" Brahim, d'un parti révolutionnaire qui se donne la mission politico-culturelle de lutter contre le racisme. Et si d'une part le chef apparaît comme un "SS sans uniforme" (13), figure de domination et d'antisémitisme, ailleurs il endosse l'identité juive en portant, épinglee sur ses vêtements, une étoile jaune.

Moi, Brahim, votre chef et guide, j'ai décidé (...) de m'attaquer au plus ancien, au plus redoutable chancre de la bêtise humaine. Il s'agit, bien entendu, du racisme. Cette plaie qui s'élargit de jour en jour, envahit les têtes et les actes, empoisonne les relations entre les individus...(108).

La prison médicale devient ainsi un espace de subversion où l'enfermement encourage la fuite, et la folie la lutte. Le renfermement asilaire dû à la fonction taxonomique est renversé par les patients, et l'asile est transformé en un lieu de mouvement, de révolution, à partir duquel il faut "marcher envers et contre tout" (19).

Ahmed Zitouni joue sur le sens du mot 'asile', à la fois comme pavillon pour psychiatrisés et lieu de refuge pour victimisés. Ici, l'un et l'autre se confondent dans la complexité de la situation de l'immigré : l'asile comme refuge devient un lieu d'enfermement pour les "bicots" devenus "tarés". Et l'immigration, qui se voulait une forme d'asile, se révèle être en somme une variété de prison dont il faut sortir. Ainsi, Zitouni inscrit l'injure initiale à l'intérieur d'une problématique de la marche, du mouvement, du déplacement, depuis l'espace restreint des murs asiliers jusqu'à l'extérieur citadin. Au-delà de la concentration du stéréotype se manifeste une dispersion narrative des personnages, leur "contamination" et celle des discours. La marche, activité par excellence du narrateur et de son alter ego Brahim / Bensaâdi Kadda, est doublement déterminée : d'abord comme un symptôme de leur "folie" mutuelle, de leur errance psychologique, de leur exil intérieur, puis comme la manifestation d'un pouvoir qui vise à combler l'écart d'identité, à contrefaire l'exil de l'étranger.

Comme l'expriment Azouz Begag et Abdellatif Chaouite : "la mobilité est subversive. Elle déstabilise les communautés" (1990,23) . La lutte contre le racisme, et la mise en place du programme politico-culturel de Brahim, prend la forme d'une marche qui doit mener les "fous" hors de l'asile pour les faire parader dans la ville.

"C'est un truc de Juifs, les gars!" Marcher, marcher! Saloperie de raideur dans les genoux. Osciller. Fendre cette haie gluante de visages et voir défiler avec nous. "Qui c'est, ces rigolos? D'où y sortent?" demanda quelqu'un dans mon dos. "A quoi y jouent?" renchérit un autre. "Des fous, mec! Je te dis que c'est des fous." (120)

"C'est le carnaval dans leur asile", cria un imbécile. "Tu vois pas que c'est des Arabes", constata un autre (...) "Un carnaval d'Arabes ou quelque chose comme ça!" (121).

Cette marche des évadés n'est pas sans rappeler celle des Minguettes de 1983, marche pour l'égalité raciale en France."Marcher soulage, disait le grand Manitou" (43), psychiatre de service. Aux stéréotypes du "fou" et de l"Arabe" répond la marche et ses avatars : patrouille, course, arporage, procession, évasion... A la réification s'oppose le déplacement. Comme l'insulte "taré de bicot", prononcée par Brahim et qui entraîne immédiatement une

reprise de ses "vieilles habitudes" de marche chez le narrateur - habitudes "d'avant [ses] premiers jours à l'hôpital des fous" (12) -, les commentaires racistes qui fusent au sujet des personnages lors de leur procession à travers la ville les amènent à accélérer le pas pour fuir : "Une armée en déroute, voilà ce que nous étions »(143).

Ce déplacement physique, cette mouvance constante permettent d'habiter un espace intermédiaire, un »tiers-espace" comme celui qu'invente Homi Bhabha, d'où on peut échapper à la réduction dialectique, à l'identification ultime. Le tiers-espace de la marche représente la faille qui caractérise l'énonciation, et signale l'inévitable indétermination des signes dans l'interlocution :

The intervention of the Third Space of enunciation, which makes the structure of meaning and reference an ambivalent process, destroys this mirror of representation in which cultural knowledge is customarily Space, though unrepresentable in itself, which constitutes the discursive conditions of enunciation that ensure that the meaning and symbols of culture have no primordial unity or fixity; that even the same signs can be appropriated, translated, rehistoricized and read anew. (1994, 37)¹⁶

Dans son roman, Zitouni signale l'arbitraire des signes, possibilité qui existe de les récupérer, de leur accorder une autre valeur. Il en est ainsi du bar que fréquente le narrateur, le Royal-Bar, un bistrot arabe, "enfin! ce qu'ils appellent un 'bistrot arabe'! Un endroit louche, où grouille une faune de soiffards inquiétants, dangereux" (18). A cette définition de ce qui est "arabe" vient s'ajouter la détermination de ce qui est "français" : "enfin, ce qu'on appelle un Français, un petit blondinet d'origine autre que. maghrébine" (24-5). A l'intérieur de ces énoncés, le processus définitionnel est remis en cause - "enfin" -, comme le rôle du phénomène d'attribution au moyen duquel on identifie l'individu.

C'est dans une mosquée où pénètrent les protagonistes à la fin du roman que Brahim donne son discours ultime au cours duquel il récite l'Histoire, "remont[e] méticuleusement le calvaire de toutes les persécutions" (165) de la Saint-Barthélemy aux camps de concentration. Prophète de la tolérance et de l'anti-racisme, il y engage ses pairs :

Hier, c'étaient les Juifs, les pédés, les communistes, les Tsiganes, etc.
Demain, ce sera au tour des Arabes, des handicapés, des vieux, et autres inassimilables. Levez-vous, hurla-t-il au comble de l'exaspération.
Secouez vos consciences engourdis. Ouvrez-vous aux autres... au lieu de ruminer vos versets trompe-la-détresse... (166)

L'accusation est sérieuse : Brahim insinue que les Arabes musulmans de la Mosquée se cachent derrière leur religion et "l'enturbanné en chef" (166) au lieu de faire face aux injustices sociales. La foule se déchaîne contre un Brahim qu'on prend pour un Juif et accuse de folie. En réponse, celui-ci pose sur les "hordes fanatisées" (167) le diagnostic qu'on vient de lui conférer.

Il ne s'agit pas d'être minoritaire pour être sain d'esprit, ou pour comprendre les effets de la ségrégation : "Un Juif (...) qu'il a dit ce charlatan" commente le narrateur sur l'identité devinée de Brahim. "Dans une synagogue, ils nous auraient pris pour des terroristes..." (167). Rejetés de toutes parts, dans la réalité ou l'imaginaire des personnages, les fous

¹⁶ La composition du dernier roman de Zitouni, *La Veuve et le pendu*, est intéressante par sa présentation en deux volets. L'auteur alterne les journaux intimes de la veuve et du pendu, et le récit se trouve construit à travers un processus de double vision.

voient leur révolution tempérée. Le chef a perdu son étoile. Le programme ne pas été suivi. Les membres de l'armée se sont dispersés. L'échec de la lutte anti-raciste et de la conscientisation, échec non seulement auprès de la population blanche que représentent les citadins mais de ceux qui avaient été identifiés comme des alliés - c'est-à-dire les membres de diverses minorités : arabes (ceux du Royal-Bar et de la Mosquée), antillais et homosexuels (Albert et Jacques) - résulte en une plongée dans la « folie ». La définition du sujet par l'environnement social qui l'emporte sur l'auto-détermination et le roman se termine sur une "armée en déroute" dont les légionnaires - Adolf et Frantz - sont absents. Seuls demeurent Brahim, et le narrateur qui songe toujours à l'éliminer. Pourtant, le narrateur lui-même est devenu étranger : "J'allais enfin arriver au bout de mes peines : lui régler son compte (...) Mon cœur, cette petite ordure, essayait d'intervenir en faveur de Bensaâdi Kadda (...) Rien à faire! Plus rien ne pouvait infléchir ma décision" (168). Rien, sauf la présence des policiers qui prennent le sort des évadés entre leurs mains.

Ainsi, la dernière scène du roman reprend la structure de la scène initiale : Brahim, entouré de représentants de l'ordre judiciaire, spectacle spectacle dont le narrateur est témoin. Toutefois, le mouvement de la marche qui a mené les protagonistes hors de l'asile et du stéréotype, mouvement qui les a amenés à se décentrer, donne lieu maintenant à l'immobilité et au silence des protagonistes. La marche visait à trouver le "dedans dans le dehors" ou peut-être, plutôt, le "dehors dans le dedans", procurant ainsi une forme de liberté: celle d'être autre librement, ailleurs. Ce que le roman de Zitouni souligne, c'est l'adéquation entre l'intérieur et l'extérieur, l'interpénétration des pôles, la neutralisation des extrêmes : Adolf (Hitler) et Frantz (Fanon) au sein de la même armée, un personnage à la fois raciste (Bensaâdi Kadda) et anti-raciste (Brahim), un narrateur violent et pacifique, une association entre Arabes et Juifs... Ces exemples délimitent le champ du roman comme celui de la zone, de la banlieue, de la marge; en somme, de ce qui éloigne du centre ou le rend flou¹⁷ Mais qui peut définir l'hybride? Le roman se termine dans l'in(dé)terminé. Même l'allusion à la mort des personnages ne demeure qu'une allusion, que l'illusion d'une interruption du discours. La fin du roman coïncide avec l'effacement des mots, avec la disparition de la parole subversive. Au discours succède une mort symbolique, *topos* final, perte mais peut-être preuve ultime d'identité : "Les coups de crosse... une nausée amicale... le roulis dans ma tête... Et cette nuit trop rouge dans mes paupières. Lourdes... Lourdes..." (171). Les derniers mots du narrateur d'Ahmed Zitouni rappellent ceux de la narratrice Farida Belghoul. Chez l'un comme chez l'autre, l'écriture s'évanouit mais les dernières phrases demeurent ouvertes : chez Zitouni, dans les points de suspension; chez Belghoul, l'absence de ponctuation : "Je saigne sur la rue.

J'ai joué ma chance : manque de pot. J'étouffe au fond d'un encier" (163). La narratrice de Belghoul étouffe à l'intérieur de ce qui lui permet de s'exprimer, l'encre avec laquelle elle écrit, geste d'*ancrage* qui exige d'elle le choix d'un emplacement culturel : A partir d'aujourd'hui", , lui dit la maîtresse, "l'apprentissage se fera au porte-plume. C'est bien plus joli qu'au crayon noir »(163).

¹⁷ Ce qu'on appelle d'un terme symbolique la banlieue, c'est justement cette zone de grande incertitude et de tension où les gens ne savent pas s'ils vont tomber du côté des 'in' ou des 'out' (Touraine dans Begag et Delorme, 79). Il est intéressant de noter que dans le roman de Farida Belghoul, Georgette!, la fillette passe de la banlieue à la "colonie" de vacances : "Je suis bien content", dit son frère, "que la colonisation c'est fini, j'en avais marre " (99).

Dorénavant, les gommes à effacer sont inutiles, car l'encre est indélébile. Ainsi s'écrivent les stéréotypes. "Je ne sais pas", écrit Fanon, "mais je dis que celui qui cherchera dans mes yeux autrechose qu'une interrogation perpétuelle devra perdre la vue" (42).

Les paupières du narrateur de Zitouni sont lourdes, et sous le poids du pouvoir (le corps du policier), son regard se ferme. Mais leurs sangs se mêlent: "Mon sang sur lui... le sien giclant sur mon visage... Et cette irrépressible envie de pleurer, pleurer... de me vider lentement, de tout" (171). Une nuit rouge apparaît sous ses paupières ainsi qu'une assimilation morbide. Le racisme disparaît-il dans la mort, quand les corps s'emmêlent, les regards se pénètrent? Fanon décrit le morcellement du corps de celui qui est l'objet du regard raciste.

Mon corps me revenait étalé, disjoint, rétamé, tout endeuillé dans ce jour blanc d'hiver. Le nègre est une bête, le nègre est mauvais, le nègre est méchant, le nègre est laid; tiens, un nègre, il fait froid, le petit garçon tremble parce qu'il a peur du nègre, le nègre tremble de froid, ce froid qui vous tord les os, le beau petit garçon tremble parce qu'il croit que le nègre tremble de rage, le petit garçon blanc se jette dans les bras de sa mère : maman, le nègre va me manger. (1952, 117)

Mais Zitouni met en scène un renversement. Dans *Aimez-vous Brahim?*, la folie sert d'exutoire à la rage que cause le regard, comme la marche remplace l'immobilité¹⁸. Le stéréotype, l'injure éloignent de soi, c'est-à-dire du centre, comme l'écriture de Zitouni est centrifuge et éloigne d'elle-même. Elle se présente comme excessive, marginale, fluide, dedans le dehors. Ou plutôt, dedans un autre dedans...

In. *L'ÉCRITURE DÉCENTRÉE*

La langue de l'Autre dans le roman contemporain, Dir. Michel Laronde,
Éd. L'Harmattan, 1996

¹⁸ C'est une pénible sensation que de vivre l'illusion d'être en mouvement alors qu'on est fixe (...) ou bien de regarder les autres 'bouger' quand on est soi-même immobilisé" (Begag et Delorme 65).