



Universiteit  
Leiden  
The Netherlands

**'Parler ce n'est pas voir.' L'écriture polyphonique dans Les Clandestins et C'est beau, la guerre de Youssouf Amine Elalamy.**

Schulte Nordholt, A.E.

**Citation**

Schulte Nordholt, A. E. (2020). 'Parler ce n'est pas voir.' L'écriture polyphonique dans Les Clandestins et C'est beau, la guerre de Youssouf Amine Elalamy. *Relief: Revue Electronique De Litterature Francaise*, 14(1), 119-134. doi:10.18352/relief.1072

Version: Publisher's Version

License: [Creative Commons CC BY 4.0 license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/136009>

**Note:** To cite this publication please use the final published version (if applicable).

## Annelies Schulte Nordholt

« PARLER CE N'EST PAS VOIR. » L'écriture polyphonique dans  
*Les clandestins* et *C'est beau, la guerre* de Youssef Amine Elalamy

---

RELIEF – Revue électronique de littérature française 14 (1), 2020, p. 119-134

DOI: [doi.org/10.18352/relief.1072](https://doi.org/10.18352/relief.1072)

ISSN: 1873-5045 – URL: [www.revue-relief.org](http://www.revue-relief.org)

This article is published under a CC-BY 4.0 license

---

Cet article propose une étude comparée de deux romans de Youssef Elalamy. Dans son œuvre, ces deux romans forment un diptyque, non seulement par leur thématique commune – celle du drame de l'émigration et de l'exil – mais aussi par leur forme polyphonique, mettant en scène une pluralité de voix narratrices. Le choix de cette forme polyphonique, particulièrement apte à exprimer la voix de l'individu, fait que ces deux romans remettent en question les approches médiatiques courantes du drame de l'émigration : celles du reportage journalistique et de la photographie, qui préfèrent l'immédiateté de la vue à la médiation de la parole fictionnelle.

« Aussi cruel que cela puisse paraître, la souffrance humaine est particulièrement artistique. » Cette citation se trouve mise en exergue du dernier roman de Youssef Amine Elalamy, *C'est beau, la guerre*, paru en octobre 2019. L'auteur semble ici anticiper sur les critiques que son livre pourrait faire surgir : dire que la guerre, que la souffrance est belle, qu'elle se prête par excellence à une œuvre d'art, en parler de manière esthétique, poétique, n'est-ce pas un scandale du point de vue de la morale ? Et pourtant c'est précisément ce qu'il fait dans ce roman sur un réfugié fuyant la guerre et s'embarquant à bord d'un frêle esquif afin d'atteindre un pays où il sera en sécurité.

Le titre du roman est à lire par antiphrase, comme le révèlent les premières phrases du roman : « Dieu que c'est beau, la guerre vue du ciel. On largue une bombe et on la voit fleurir en poudre de lumière. Jamais un arbre n'aura poussé aussi vite, jamais ses palmes n'auront eu un tel éclat. Seulement voilà, moi, la guerre, je ne l'ai jamais vue d'en haut, seulement d'en bas. [...] » Suit, dans un style non moins poétique, une énumération des effets d'un bombardement, vus par une des victimes, un survivant, qui sera aussi le narrateur du récit : « chaque arbre de feu, chaque palme qui pousse emportent avec eux une mère, un fils, un mari, un visage, des jambes, un bras. » (11) Cet *incipit*

établit clairement le point de départ du récit : premièrement, ne pas parler de la guerre en général, mais de la guerre telle qu'elle est vécue par des personnes particulières (« une mère, un fils, un mari »), afin de montrer la souffrance dans son individualité ; deuxièmement, et cela en découle, se glisser dans la peau des protagonistes et les faire parler directement, par leur voix singulière.

Par son thème – les réfugiés de guerre et leur traversée de la mer – ce roman est comme le pendant d'un roman publié il y a vingt ans par Elalamy, *Les clandestins* (2000), qui raconte également la traversée du Détroit de Gibraltar par des réfugiés désespérés qui tentent de rejoindre clandestinement l'Europe par la mer. Il s'agit bien entendu de deux groupes différents de réfugiés : les protagonistes de *C'est beau, la guerre* sont des réfugiés de guerre alors que les « clandestins » sont des pauvres qui fuient leur pays pour une multitude de raisons : misère, chômage, absence de perspectives ou raisons d'ordre personnel, comme on verra plus tard. La traversée des clandestins échoue, elle se termine par la noyade et le deuil des familles, alors que celle des réfugiés dans *C'est beau, la guerre* réussit : ils abordent sur une plage européenne. Pourtant ce succès n'est qu'apparent : le dernier chapitre se situe dans un camp de réfugiés, où les rescapés se morfondent dans le manque et le deuil de leurs êtres chers.

Les éléments mentionnés font que les deux romans forment un diptyque ; ce sont des récits en miroir racontant des histoires d'exil, de dramatiques traversées de la mer et de deuil. Mais ces deux récits sont proches non seulement par leur thématique mais aussi par leur forme, qui est celle de la polyphonie, mettant en scène une pluralité de voix narratrices. Le choix de cette forme polyphonique, nous le verrons, est particulièrement apte à exprimer la voix de l'individu. Dans ce qui suit, il s'agira de mieux comprendre le fonctionnement de ces deux récits. Comment s'opère le travail de poétisation, de mise en forme du drame ? Comment la polyphonie parvient-elle à raconter de l'intérieur la souffrance de l'individu ? Et comment ce mode de narration dialogue-t-il, à l'intérieur du récit, avec d'autres manières de parler du drame de l'émigration, par d'autres médias ? Pour *Les clandestins*, il s'agit du journalisme et surtout du reportage photographique et pour *C'est beau, la guerre*, du théâtre. Par leur choix de la fiction, les deux romans se distancient à la fois de la parole factuelle du journalisme et de la photographie des reporters de guerre, qui visent non à raconter mais à montrer. Dans les deux romans, Elalamy pose implicitement la question des rapports entre parole et image, et semble dire, comme Maurice Blanchot dans *L'Entretien infini*, que « parler ce n'est pas voir » (1983, 35). Autrement dit, la parole est à préférer à la visualisation, quand il s'agit d'exprimer le « désastre ». Serait-ce parce que la parole esthétise moins la souffrance ?

### ***Les clandestins* ou les mots contre les images**

Comme l'ont observé les critiques, *Les clandestins* a sa place dans ce qui est devenu désormais un véritable genre littéraire, celui du récit des « harragas », ce qui signifie, littéralement, « les incendiaires », ceux qui brûlent leurs papiers avant l'émigration clandestine, afin d'éviter le rapatriement forcé. Comme l'explique Hakim Abderrezak, ce néologisme est tiré du verbe « hrig » qui signifie « partir, brûler » ; il note les résonances particulièrement riches du terme : « brûler ses documents » mais aussi « brûler la route », donc, ici, la mer (Abderrezak 2009, 463). Le volume collectif que Najib Redouane a consacré à ce genre, *Clandestins dans le texte maghrébin de langue française* (2008) a fait un recensement provisoire de ce corpus, qui est d'ores et déjà vaste et plurilingue : il compte des œuvres francophones mais aussi hispanophones. La tonalité de l'introduction à ce volume est très politique, voire polémique : elle dénonce la situation sociale dans les pays du Maghreb, qui pousserait les jeunes à partir, l'égoïsme de l'Europe-bastion qui ferme ses portes et l'opportunisme des passeurs. Abderrezak, dans son article, est plus nuancé, tout en soulignant le caractère engagé de cette littérature (qu'il appelle volontiers « illittérature » - mot-valise de 'littérature' et 'illégal', 461).

Cependant, chez Elalamy, cet engagement reste largement implicite. Il semble estimer que son rôle, en tant qu'écrivain de fiction, n'est pas de juger mais plutôt d'exprimer l'expérience des clandestins : leurs espoirs, leurs attentes, leurs dernières pensées au moment de la noyade, mais aussi les sentiments de leurs proches, qu'ils laissent dans le désarroi et le deuil. Il n'y a ici ni coupables ni victimes, ou alors il n'y a que des victimes, des perdants. L'originalité des *Clandestins* est que le récit fait parler non seulement les clandestins (au moment de la noyade et même après leur mort) mais aussi les vivants, leurs proches. Implicitement, le récit révèle les conséquences désastreuses, au niveau de la communauté familiale et locale du pays d'origine, de l'émigration clandestine, qu'elle réussisse ou non.

Le récit commence comme un conte de fées : « Il était une de ces fois, une petite fille avec des yeux, je ne vous dis pas, et un sourire, je vous dis quand même ? » (9). Suit le portrait plein de poésie d'une petite fille au merveilleux sourire, qui aime jouer et qui parle aux arbres. Mais cet *incipit* est d'emblée une déformation ludique de la formule consacrée des contes de fées : « il était une fois » est modifié par l'auteur et devient « il était une de ces fois » ; « elle avait les plus beaux yeux du monde » est substituée par une brève allusion (tout de suite interrompue). Car très vite, l'histoire de cette jeune fille sera loin d'être un conte de fées : pour échapper au mariage forcé avec un vieillard, Zaynab s'enfuit de chez elle et tombera dans les griffes d'une prostituée qui l'embauche. Très

vite, elle tombera enceinte d'un de ses clients : « Alvaro, un photographe, avait des yeux bleus comme le ciel. Ils ne se marièrent pas, ne vécurent pas heureux et eurent un seul enfant. » (14) Et la fin du conte de fées est plus triste encore, car Zaynab, enceinte, retourne dans son village, Bnidar, pour y accoucher, et meurt en couches.

Or, son fils, Omar, occupe une place à part dans le récit, comme son portrait l'annonce déjà : « Omar avait la peau très blanche et les yeux très bleus. Il était, disaient les gens de Bnidar, pâle comme le lait, étrange comme la lune avec des 'yeux découpés dans le bleu du ciel'. » (19) Cette physionomie peu commune dans le village marocain où il est né, due à son ascendance espagnole, renvoie à une étrangeté plus profonde : s'il gagne sa vie par la contrebande (ce qui n'a rien d'exceptionnel dans la zone frontalière où il vit, tout près de Ceuta et Melilla), Omar est surtout un rêveur. Il passe ses journées à la plage, à rêver et à méditer devant la mer :

D'habitude, Omar aimait surprendre le vol des poissons au-dessus des vagues, voir rouler les coquillages dans l'écume et glisser les algues à la surface de l'eau. Il aimait marcher le long de la plage et suivre des yeux les traces de pas sur le sable. Il lui semblait lire ainsi, imprimé devant lui, cet itinéraire précis, fragile, qu'est la vie. (21)

Esprit contemplatif, habitué à lire la plage et la mer comme un texte, un tissu de signes, ce sera lui qui, un des premiers, découvrira les cadavres des clandestins sur la plage, et apportera la nouvelle au village. Il est donc un témoin privilégié, un observateur : c'est à travers son regard, à la fois sensible et poétique, que les faits sont souvent perçus. Dans ce sens, Omar est en quelque sorte le délégué du narrateur au niveau du récit. Il n'en est pas le narrateur, car *Les clandestins* est un roman polyphonique, faisant parler tour à tour les noyés et leurs proches. Le roman dispose donc d'une pluralité de narrateurs intradiégétiques, encadrés par un narrateur extradiégétique. Omar, contrairement aux autres personnages, ne prend pas la parole directement, mais sa présence constitue une stratégie justifiant le travail de stylisation qui transforme régulièrement le récit en poème en prose. Cependant, c'est un témoin qui est en même temps impliqué dans les événements : non seulement les noyés sont les gens de son village, mais un des noyés s'avèrera être sa compagne, qui en plus porte leur enfant.

Comme le rappelle Elalamy dans une interview, *Les clandestins* est un roman écrit en réaction à un fait divers paru dans les journaux :

Tout a commencé avec un article que j'ai lu dans un journal et qui racontait qu'ils avaient trouvé plusieurs cadavres sur une plage. L'article était creux et sec à mon sens et n'évoquait pas ces êtres comme des humains mais plutôt comme des chiffres, ce que j'ai trouvé choquant. Il manquait donc cette dimension humaine. La littérature peut

aider à retrouver cette dimension qui semble toujours faire défaut dans les médias. C'est ce que j'ai essayé de faire avec *Les Clandestins*, parce que, pour moi, lorsque vous abordez la dimension humaine, vous créez de l'empathie. (2019b)

Lassé des médias réduisant les clandestins à des statistiques, l'auteur a voulu les faire parler directement, leur redonner un nom, une famille, une histoire. A travers ces personnages imaginaires, il accomplit un devoir de mémoire à l'égard de toutes les victimes. Commémorer les clandestins, c'est en effet d'abord égrener leurs noms. Le chapitre 14 le fait en une seule longue phrase, qui occupe plusieurs pages, et dont je cite le début :

Il y avait Momo, dit « Le Gros », que cette saloperie de vague avait pris par surprise et qui aurait bien mangé quelque chose avant, n'importe, juste un petit quelque chose, et Louafi, dit « La Fille », à cause de ses cheveux longs, sacré Louafi, toujours là à dire : « Viens ici que je te montre qui est la fille », et Jaafar, dit « Houlioud », lui qui n'en pouvait plus de rester derrière ce mur, et Abdou, dit « Minuit », forcément, avec un teint pareil, forcément, et Moulay Abslam, dit « Le Conteur » [...] et Zouheïr, dit « Le Muet », parce qu'il avait passé toute sa vie à se taire [...]. (65)

L'énumération tient de la litanie, dont l'effet d'accumulation constitue la force : monotonie de la liste de noms reliés par un simple « et ». <sup>1</sup> Pourtant l'ensemble évite le pathos et le misérabilisme par la légèreté du ton et par les détails comiques, montrant qu'il s'agit d'êtres tout à fait ordinaires, avec des préoccupations très quotidiennes. Chaque noyé a non seulement son nom, mais aussi un sobriquet qui le caractérise en propre, et qui parfois résume la raison de son départ. Cette raison est certes souvent la pauvreté, le chômage et le manque de perspectives, mais parfois ce sont des raisons personnelles qui les poussent à partir : la honte d'être gros (Momo), un traumatisme personnel (Zouheïr), un crime commis (Slim) ou bien un bec de lièvre, qui mène à l'échec en amour (155). Le récit insiste sur la hantise de partir, qui taraude la plupart des clandestins, et sur la mer qui attire irrésistiblement les hommes. Ainsi par exemple Ridouane qui a la mer jusque dans sa tête, où elle fait sa musique impossible à ignorer, comme « un sortilège, une conspiration » (116). La mer devient alors une rivale qui finira par vaincre son amour pour sa propre femme.

Avant de faire parler les noyés eux-mêmes, le récit fait parler les proches lorsqu'ils découvrent les corps sur la plage. Dans cette description de la découverte, c'est la voix qui joue un rôle primordial. Celle d'Omar tout d'abord, qui joue le rôle du messager, courant vers le village en criant : « ils se sont noyés ! » (38). Ensuite, cette formule infiniment répétée est colportée d'un personnage à l'autre : elle va de bouche à oreille, dans une chaîne de voix qui finira par alerter tous les villageois. Le jeu typographique, fort original dans un

roman, met en valeur cette oralité, son rythme et le volume de la voix : « 'Ils – se – sont – noyés !', de plus en plus vite, 'Ils-se-sont-noyés !' » (39), « ILS SE SONT NOYÉS ! » (42). Découvrir les noyés, c'est d'abord entendre la nouvelle, ensuite seulement voir les corps sur la plage. La confrontation visuelle est de loin la plus violente, c'est pourquoi elle sera différée autant que possible par les proches. Ainsi le chapitre 11 laisse la parole à la mère de Louafi. Son retard initial à partir pour la plage exprime puissamment son refus de croire à la mort de son fils, qu'elle préfère imaginer dormant tranquillement dans son lit (44). Ensuite, loin de courir vers la plage, elle y va aussi lentement que possible :

J'ai vu mes pieds avancer lentement, très lentement, à petits pas, et suivre le chemin de sable qui mène à la plage. Ils ne couraient pas, mes pieds, non, surtout pas, autant mourir tout de suite, ils avançaient seulement,  
à  
petits  
pas  
comme  
ça,  
pour faire reculer l'instant, vivre encore un peu, rien qu'un peu [...]. (45)

Le calligramme, autre procédé peu courant au sein d'un roman, et qui assimile celui-ci au poème en prose, visualise admirablement la souffrance du personnage. Retarder la découverte, c'est pour elle « vivre encore un peu », avant d'être plongée définitivement dans le deuil car, comme le dit la dernière phrase du chapitre, il lui restera « toute cette vie à mourir sans lui » (48).

Comme nous l'avons dit, beaucoup de chapitres sont des monologues des noyés, qui racontent leur histoire, leurs souvenirs et souvent les raisons de leur départ. Le registre quotidien de ces récits personnels interrompt régulièrement le récit principal, dont le registre est plus élevé, plus poétique. C'est le cas des premiers chapitres, qui racontent l'amour d'Omar pour la mer. La mer y est érigée en personnage, qui joue un rôle double. Il est d'abord sensible à sa beauté : « Omar aimait surprendre le vol des poissons au-dessus des vagues, voir rouler les coquillages dans l'écume et glisser les algues à la surface de l'eau. » (21). Et puis un jour, il découvre la mer dévoreuse : nombreux sont les passages où elle est comparée à un monstre qui boit ses enfants, les engloutit dans son ventre (74). Le roman est un véritable poème en prose sur la mer, ce qui atteint son apogée au chapitre 17, qui relate le départ, la navigation et la noyade. C'est une gageure que de raconter la noyade elle-même, puisque par définition, elle est sans témoin, sauf peut-être la mer, le soleil et la lune. C'est peut-être la raison pour laquelle ces éléments naturels sont si souvent personnalisés dans ce passage, jusqu'à devenir des êtres vivants. Voici le tableau du

départ : « A l'horizon, un soleil trempé jusqu'aux épaules. La mer brûle à petit feu. Là-haut, le ciel fait ses adieux dans sa robe rouge. [...] La nuit retient son souffle. Et voilà la lune, ronde et pleine, qui monte dans le noir, lentement. » (77) Ces métaphores, dont certaines sont consciemment des clichés (comme la robe rouge du ciel) expriment la lutte inégale entre la nature et les hommes. L'embarcation est ensuite comparée à un animal, plus précisément à une monture, un cheval sur le dos duquel les clandestins tentent de traverser la mer.

Pendant cette nuit de noyade, la mer est comparée à une « immense étendue d'encre » (78) : cette métaphore ne renvoie pas seulement au caractère nocturne de la mer, mais aussi à sa richesse, à sa fécondité (qui est l'autre connotation de l'image du ventre) :

[...] cette immense étendue d'encre, de quoi remplir des livres entiers, une montagne de livres empilés les uns sur les autres, des kilomètres et des kilomètres de fil d'encre pour dire le monde et l'amour et la joie et la peur et les arbres et les fleurs et les petits oiseaux et les grands aussi et les poissons et la vie et l'espoir et le rêve et le jour et la nuit et la mer [...]. (78)

Cette comparaison de la mer à une mare d'encre est attribuée à Abdou, le seul clandestin qui sache écrire, et Abdou parle ici à la place du narrateur. La fin du chapitre explicite cette idée : si la noyade met tragiquement fin à sa vie et à celle de ses camarades, toutes leurs histoires, et les mots qui les racontent ne disparaissent pas pour autant. Les noyés échoueront sur la plage, ou seront repêchés par des marins qui « tisseront une histoire, les larmes dans la voix, avec les mots qu'ils auront pêchés » (87).

Le narrateur souligne à plusieurs reprises que son récit n'est ni documentaire ni réaliste, mais fictionnel, fait de mots. Ces moments autoréflexifs, parfois soulignés par les italiques, sont assez nombreux dans le roman. La première phrase du récit insiste déjà sur cet acte de dire, de raconter : « Il était une de ces fois, une petite fille avec des yeux, *je ne vous dis pas*, et un sourire, *je vous dis quand même ? Alors, comment dire, disons que* quand elle souriait [...] » (c'est moi qui souligne) De même, lorsque le narrateur décrit la découverte des noyés sur la plage, il lance un avertissement direct au lecteur : « *Vous êtes dans un livre et pas dans la vie et pas au cinéma ; je vous prie, par conséquent, de bien vouloir vous contenter des mots [...]* » (52-53, en italiques dans le texte). Ce n'est pas seulement après leur mort, mais aussi au moment de leur noyade, que les mots joueront un rôle primordial. Lorsque la barque aura chaviré et qu'ils s'accrochent à des morceaux de bois, la dernière chose qu'ils feront sera de parler entre eux (83-85). Ainsi la seconde moitié de ce chapitre comporte une étrange conversation,

désespérée mais en même temps très quotidienne, entre les clandestins : « Accrochés à une planche, des hommes parlent. » (85)

Il y a donc un privilège de la voix, des paroles, dans le roman. Privilège de la parole sur la vision : « parler ce n'est pas voir ». Cette primauté de la parole est mise en valeur en la mettant en contraste avec l'image. En effet, au chapitre 19, nous nous trouvons soudain dans la chambre d'hôtel d'un photographe reporter, dont l'œil parcourt une à une les photographies qu'il a prises des noyés.<sup>2</sup> Ce photographe, c'est Alvaro, un reporter espagnol. C'est lui qui, avant Omar, a découvert les noyés sur la plage (31). Mais au lieu d'avertir le village, il s'est mis à photographier les morts et est ensuite reparti. Alvaro est le père d'Omar puisque, comme celui-ci, Omar a le teint clair et les yeux bleus (14). Apparentés sans le savoir, symétriques, les deux personnages se croisent sur la plage fatidique, et jettent chacun un regard tout à fait différent sur les noyés. Après le regard plein de compassion et de poésie d'Omar et les récits des noyés, suit, sur six pages, une description méticuleuse de 19 photos numérotées. Je cite quelques-unes de ces descriptions :

(1) Au premier plan, un oiseau marin. Derrière, replié sur lui-même, le corps d'une femme. L'oiseau fixe l'objectif. On dirait qu'il pose.

(2) On distingue dans la partie inférieure gauche une longue chevelure noire enrobée de sable. Sous cet angle, on pense à une plante du désert ou à un morceau de pain brûlé. Photo originale, sans plus. [...]

(4) Un autre angle : portrait d'un monstre marin, moitié femme moitié plante. Le soleil toujours bas donne le relief nécessaire. Le contraste entre les différentes textures est particulièrement réussi. Vraiment. (97-98)

Le regard jeté sur ces photos est d'abord technique : le photographe analyse l'angle de prise de vue, la lumière, le degré d'ouverture du diaphragme, le choix de celui-ci et des filtres, le temps de pose... Par tous ces procédés techniques, il a tenté de mettre en image les noyés. Sa photographie est expérimentale. En examinant ces clichés, il réfléchit froidement sur ces techniques, ce qui produit parfois des réflexions involontairement cyniques. Ainsi, photographier les morts, cela demande une technique particulière, à plus forte raison lorsque ce mort est de couleur : « Pour photographier un noyé de couleur, il est parfois nécessaire d'augmenter le temps de pose d'un cran et demi. » (99) Le but de cette photographie est plus artistique que documentaire. A première vue, Alvaro ne manque pas de sensibilité, ni ses photographies de poésie, comme celle de la femme comparée à « un monstre marin, moitié femme moitié plante » ou à une plante du désert. Cependant, cette comparaison enlève toute humanité à la femme, la transformant en un objet artistique.

En outre, beaucoup de ces photos montrent un fragment seulement d'un corps : une chevelure, « le galbe d'un ventre, l'arrondi d'une épaule, le vallonnement d'un sein avec, au-dessus, le mamelon tendu comme un bouton de fleur » (98), « la main d'un homme » (99) une bouche (101). Fragmentation qui contribue puissamment à la déshumanisation et à la réification des noyés : devenus anonymes (« un homme », « une femme », « un Noir »), ils sont de plus démembrés, réduits à un sujet plus ou moins apte à être photographié. Le regard du photographe examinant ses clichés est aussi un regard qui juge. Avec un certain cynisme, il juge tout d'abord dans quelle mesure ses techniques sont appropriées au sujet à photographier. Ainsi, « une grande ouverture de diaphragme rend le fond flou, mais permet aussi une mise au point précise sur les yeux. Bien sûr, encore faut-il que le sujet ait des yeux. » (99). Ensuite, il prononce un jugement esthétique : ces photos sont-elles originales ? réussies ? ou au contraire floues ? ratées ? Bien entendu, ce jugement ne touche qu'à la qualité artistique des photos, non à leur portée humaine. En fin de compte, dans ces photos, l'objet – les noyés – est mis au service de la beauté esthétique. Cela prend des formes extrêmes dans le dernier cliché :

19. Ici, l'horizon coupe la photo en deux moitiés parfaitement égales. Sur la partie inférieure, le sable ondulé et l'écume des vagues éclairés par une lumière latérale et, sur la partie supérieure, un ciel matinal rendu d'un bleu profond grâce à un filtre polarisant.<sup>3</sup> La présence des corps sur le rivage nuit à l'ensemble de la composition. D'un point de vue *purement esthétique* : ils sont de trop. (101, italiques dans le texte)

Cette description exprime la conséquence ultime de l'attitude esthétique du photographe : elle renverse les priorités, oubliant la raison première du reportage, qui était de documenter l'événement, de témoigner des noyés. Il reste une œuvre d'art, une marine abstraite rappelant certains tableaux de Mondrian, à cause de sa stricte composition formelle.

La mer est réduite à un élément du décor, comme dans cette photo où elle est « une énorme tache bleue », qui « n'est plus qu'une présence chromatique, un fond de couleur, ni plus ni moins. » (99), ou cette autre encore qui montre une fusion impressionniste de la mer et du ciel (100). Bref, comme l'observe le photographe, la mer « reste l'environnement idéal pour photographier un noyé », elle « constitue un fonds exceptionnel » (100-101). On est à des milles de la vision de la mer offerte ailleurs dans le récit, où elle est un des personnages principaux de l'histoire : mer à la fois merveilleuse et cruelle, dévoreuse, comme on l'a vu plus haut.

La photographie non seulement démembré et anonymise les noyés, les rendant interchangeables, mais elle leur fait littéralement perdre la voix : ces

images sont totalement muettes, elles sont aux antipodes de la parole vivante qui caractérise les autres chapitres. La photographie suivante le prouve : « Vue plongeante en gros plan sur le visage d'un homme partiellement recouvert d'algues. Sur sa bouche, entièrement dégagée, une expression étrange. On dirait qu'il cherche à dire quelque chose. » (101) Implicitement, c'est cette perte de la voix humaine, propre à l'image, qu'Elalamy a voulu pallier par son récit.

Malgré l'unité du ton et le caractère presque scientifique de ces descriptions de photos, tout ce chapitre est une critique féroce de l'emploi et de l'effet de telles photographies de reportage dans les médias.<sup>4</sup> Critique qui est explicitée au chapitre suivant, où le narrateur reprend la parole. Il dénonce d'abord la violence faite par la photographie aux individus, qui y sont réduits à « des bras cassés, des jambes brisées, des yeux évidés [...] » (103), ensuite l'effet pervers sur les spectateurs/lecteurs qui se repaissent de ces images (« Donner à voir et à manger, par petites bouchées. » 103) et enfin le faux savoir que confèrent les photographies : après les avoir vues, on affirme trop facilement qu'on sait ce qui s'est passé, alors qu'on ignore « encore tout ce qui restera à jamais étouffé derrière ces images, muet parce qu'invisible, invisible parce qu'insaisissable » (104). Suit une longue série de regrets, renforcée par la répétition anaphorique de « si seulement » :

Si seulement on arrivait à se le représenter, cet homme à la chemise bleue et au pantalon bleu. [...] Si seulement on pouvait entendre la voix de cette femme, étrange et belle [...]. Si seulement on pouvait ressentir le froid qui mord les pieds puis les jambes puis le ventre puis le torse et qui finit par grimper jusqu'à toi.[...] Si seulement on pouvait voir cette mère marcher lentement, à petits pas, pour vivre encore un petit peu avant de regarder tout ça, le corps de son fils sans son fils [...] Alors on parviendrait peut-être à comprendre qu'on a regardé les photos, mais qu'on n'a rien vu. » (105-106)

Dans ce dernier personnage, on reconnaît bien entendu la mère de Louafi, dont la souffrance est si admirablement décrite dans le récit. Elalamy met ici en contraste l'image et la parole. L'image ne peut exprimer la souffrance des noyés que de l'extérieur ; seule la parole, l'écriture est susceptible de nommer les noyés et leurs proches, de les faire parler et de leur rendre ainsi leur individualité et leur histoire.

### ***C'est beau, la guerre ou le théâtre contre la douleur***

Revenons maintenant à l'exergue de *C'est beau, la guerre*, cité au début de cet article. Il affirme, de manière un peu provocatrice, le caractère artistique de la souffrance humaine. Les photographies de presse, dans *Les clandestins*, on l'a vu, sont trop artistiques ; elles esthétisent cette souffrance en la déshumanisant. Au lieu de les regarder, il faut écouter les clandestins : leurs histoires individuelles

et celles de leurs proches, et c'est ce que fait brillamment le roman. La parole, polyphonique et souvent proche du poème en prose, est apte à exprimer la souffrance sans l'esthétiser. Dans *C'est beau, la guerre*, on retrouve une telle prééminence de la parole, qui prend ici la forme d'un autre média, le théâtre. En effet, le héros du roman est un comédien professionnel :

[...] il n'y a pas si longtemps, avant la guerre, j'étais comédien dans un théâtre, aujourd'hui en ruine. On m'avait appris à jouer des rôles et à créer l'illusion. En peu de temps, j'étais passé maître dans l'art du mensonge et je pouvais me glisser dans la peau de n'importe quel personnage comme dans un habit, grand ou petit, et qui m'allait toujours à la perfection. J'aimais l'idée de subtiliser un destin, de porter un masque et de voler une vie. (64-65)

Les termes « l'art du mensonge » et « créer l'illusion » renvoient à la critique platonicienne du théâtre et de l'art en général comme contraire à la vérité. S'y ajoute ici le reproche fait traditionnellement aux artistes de s'approprier le destin des autres en le transformant en art : « subtiliser un destin », « voler une vie ». Le texte rappelle un passage bien connu du *Temps retrouvé* où le narrateur proustien se reproche qu'il a, de manière amoralisée, intégré à son œuvre les êtres qu'il a connus, « utilisé leur souffrance » comme si ces êtres avaient « vécu une vie qui n'avait profité qu'à moi et comme s'ils étaient morts pour moi » (Proust, 297). Mais, comme Proust et comme Platon, le comédien de *C'est beau, la guerre* sait bien que le mensonge et la tromperie, le jeu des masques sont au contraire au cœur de l'art, qu'ils sont le véritable métier du comédien. Loin d'exploiter la souffrance des autres réfugiés, le protagoniste saura, précisément par son art de comédien, donner une voix à celle-ci.

L'idée est brillante : lorsqu'en arrivant dans le camp de réfugiés, il est interrogé sur ce qu'il sait faire, le protagoniste répond : « Je sais réparer les vivants. » (143) et un peu plus loin : « Je sais ressusciter les morts. » (144) Ce qui frappe d'abord, ce sont les deux termes utilisés : les vivants et les morts. *Les clandestins* fait parler les noyés, mais aussi les vivants, leurs proches. On se souvient du sort de la mère de Louafi qui, ayant perdu son fils, est condamnée, elle aussi, à mourir lentement, dans la souffrance et le deuil. Dans *C'est beau, la guerre*, c'est également de survivants qu'il s'agit : le protagoniste propose de faire parler les réfugiés de guerre, et notamment « toutes ces femmes qui ne sont pas mortes, mais qui souffrent de l'absence et continuent à mourir jour après jour » (144). Leurs récits détaillés sur le mari, le fils ou le père qu'elles ont perdu sont destinés à produire une sorte de transfert : le comédien, se mettant dans la peau du disparu, joue littéralement le rôle de celui-ci et peut ainsi lui redonner vie, pour un instant du moins :

Je me viderai de moi-même pour lui céder la place et, lorsque je me serai quitté entièrement, je le laisserai couler en moi jusqu'à me remplir de lui. [...] Je me maquillerai jusqu'à ne plus me reconnaître dans le miroir, jusqu'à le voir apparaître en face de moi. Je porterai la moustache ou la barbe, je me mettrai à bégayer ou même à zozoter et je trainerai la jambe s'il le faut. (145-146)

Or, ressusciter les morts, ce n'est pas miraculeusement défier la mort, mais permettre aux vivants de faire leur travail de deuil, de dire finalement adieu à leurs proches, après quoi « la vie [pourra reprendre] son cours » (146), une page pourra être tournée. Le théâtre devient ainsi une véritable cure de parole, proche de la psychanalyse, et le comédien, un médecin des âmes. Nous verrons plus loin comment s'effectue ce travail de « réparation des vivants » et comment, dans la dernière partie, il rend le roman polyphonique. Contentons-nous ici d'observer que le théâtre traverse le roman entier, comme thème mais aussi comme métaphore. Ce n'est guère étonnant vu que le protagoniste comédien est également le narrateur intradiégétique du récit, et que tout est vu par ses yeux. Ainsi dans la première partie, qui décrit de l'intérieur une ville en proie à la guerre civile, aux bombardements et à la destruction, le comédien constate avec amertume qu'« aujourd'hui, le spectacle est dans les rues, le sang partout, et plus personne n'est d'humeur à aller au théâtre. » (65) La réalité est devenue plus cruelle que le théâtre, qui est une des premières victimes de la guerre, car il est aux antipodes de la mort : au théâtre, si on tue, c'est un semblant de mort, et le mort est vite ressuscité, dès la fin du spectacle (65). Aussi le comédien se voit-il comme foncièrement pacifique, refusant de faire la guerre : « Moi je ne voulais pas, je n'ai jamais voulu tuer. » (64).

L'image du théâtre surgit aussi à la fin de la traversée, lorsque les réfugiés débarquent sur une plage qu'on peut supposer européenne. Cette arrivée est décrite comme la rencontre fortuite entre deux univers opposés, deux mondes infiniment éloignés par leur caractère : d'une part, celui des baigneurs, gens en excellente forme et d'une insouciance enviable, qui profitent du soleil et de la mer, de l'autre, les réfugiés, tout juste rescapés de la guerre et d'une dangereuse traversée. Ici aussi, la métaphore du théâtre domine, mais qui est l'acteur, et qui le spectateur, dans cette affaire ? En première instance, le comédien ouvre grand ses yeux et en spectateur nouveau venu, il observe cet univers inconnu et incroyablement paisible : « Je continuais [...] à scruter tous ces personnages devant moi. [...] C'était comme si, après toute une nuit passée dans l'obscurité, le spectacle avait enfin commencé. » (121). Il repère quelques individus qu'il commence à détailler, imaginant leur histoire, comme ce sexagénaire dont il invente de toutes pièces la vie de vieil homme à femmes venu épier les jolies filles sur la plage. Ainsi, il recommence tout de suite à faire son métier d'acteur :

« je ne pouvais pas m'empêcher de lui inventer une histoire, d'en faire un personnage pour pouvoir ensuite incarner son rôle et me glisser dans sa peau. » (128) Alors il se rend compte qu'avec les autres réfugiés, c'est surtout lui qui s'offre en spectacle aux baigneurs. Les vrais spectateurs, ce sont eux (129).

*C'est beau, la guerre* se rapproche donc des *Clandestins* par une insistance implicite sur la supériorité des arts de la parole (poésie, récit, théâtre). L'autre point de rencontre, thématique cette fois, est celui de la mer, personnage prééminent dans les deux romans. La mer est d'abord vue à travers les yeux d'un passager qui la voit pour la première fois. Sa ferveur admirative est comparable à celle d'Omar avant qu'il ne découvre les noyés. La mer est comparée ici à une femme : « En la voyant allongée comme ça, on pouvait légitimement penser qu'il n'y avait rien là-dessous. Comment croire que sous cette robe bleue à frange dentelle blanche se cachaient des milliards de poissons, des tapis de coraux de toutes les couleurs, de minuscules coquillages semblables à des bijoux vivants [...] » (81) Mais tout de suite le narrateur intervient pour avertir le lecteur : « Celui qui découvrirait la mer pour la première fois ne se doutait pas encore qu'elle serait suffisamment belle pour s'y perdre. » Ce paradoxe, qui fait plaisamment allusion au cliché de la femme traîtresse, inaugure une vision double de la mer, là encore très proche de celle des *Clandestins* : « La mer appelle, la mer séduit, la mer berce. La mer broie. La mer avale. La mer tue. Leur piège et leur salut étaient tous deux réunis dans cette immense étendue d'eau ». (89) La mer est un piège pour les uns, le salut pour les autres : par des images consciemment traditionnelles<sup>5</sup>, elle est tantôt comparée à une femme avec une jolie robe, tantôt à un monstre pouvant à tout moment bondir pour avaler les hommes (109). Surgit alors l'allusion aux grands nombres de noyés parmi les « candidats à l'exil », et suit une description de leur noyade – description qui semble un clin d'œil intratextuel aux *Clandestins* (*ibid.*). Alors que dans ce dernier roman, les passagers sont happés par les vagues, dans *C'est beau, la guerre* seule la poule du narrateur se noie, mais les hommes arrivent sains et saufs. A ces images de mer dévoreuse, présentes dans les deux romans, s'ajoute ici l'image de la traversée comme une guerre. Traverser la mer y est assimilé à un combat avec un ennemi mortellement dangereux, comme le montre le titre de cette troisième partie : « La mer est une guerre comme une autre ».

Comme dans *Les clandestins* encore, la mer n'est pas seulement dévoreuse mais elle est aussi féconde au sens où le narrateur l'assimile à l'écriture : les vagues sont « des coulées d'encre dans le noir » (99), elles « se succédaient et se retournaient comme les pages d'un livre où il n'y avait rien d'écrit, du moins pour nous » (*ibid.*). Si la plupart des passagers sont incapables de déchiffrer ce

livre, ne connaissant pas le langage de la mer, le narrateur comédien, lui, le sait parfaitement, comme le montrent ces descriptions lyriques.

Le narrateur comédien sait parler et faire parler, et c'est par le langage, par la parole que, dans le camp de réfugiés, il devient celui qui sait « réparer les vivants » (143). Cette cure de parole occupe la dernière partie du roman, qui se fait ici polyphonique mais d'une manière un peu différente que dans *Les clandestins*. Ses quatre chapitres portent le nom de quatre femmes réfugiées qui confient leur histoire et leur douleur au narrateur. Maha, Aya, Chadia, Dalal : l'assonance en -a de leurs prénoms renforce la similarité de leurs destins. Trois d'entre elles sont de jeunes veuves, elles ont perdu leurs maris par la guerre. La quatrième pleure un amour également détruit par les bombardements. Cependant, elles ne parlent pas à la première personne, comme dans *Les clandestins* ; le comédien demeure le seul narrateur. L'histoire d'Aya est particulièrement déchirante parce qu'elle tourne entièrement autour d'un objet symbolique, le costume de marié d'Houssame, son fiancé tué très peu de temps avant le mariage. Au conditionnel, Aya raconte longuement la fête de mariage et la nuit de noces, qui n'ont jamais eu lieu :

Ils avaient décidé de se marier au printemps avec des rires, de la musique, un peu de soleil et des fleurs. Il y aurait à boire et à manger pour tout le monde. Personne ne serait fatigué, on ferait les fous [...]. Les femmes tourneraient sur elles-mêmes et leurs longues robes se feraient toupies virevoltant sur des talons aiguilles. [...] Le lit serait encore vide ; les draps si propres, si neufs, si blancs. [...] (167-69)

Aya aurait souhaité enterrer son fiancé avec son costume, mais tout enterrement s'avère impossible, vu les circonstances, c'est pourquoi elle emporte avec elle le costume dans sa fuite. Costume qui deviendra alors une relique passionnément chérie, adorée à la place du fiancé disparu. Mais cet enterrement manqué et cette relique emportée rendent impossible le travail de deuil, à moins que quelqu'un puisse rejouer la scène manquée, afin de compléter l'histoire interrompue d'Aya et Houssame. C'est précisément ce qu'Aya va demander au comédien, après lui avoir raconté son histoire. A sa demande, il va endosser le costume de marié qui devient alors beaucoup plus qu'un costume : c'est « sa peau que j'avais l'impression d'enfiler » (177). Travail d'assimilation propre au théâtre qui, selon l'expression consacrée, consiste à se glisser dans la peau de l'autre, donc à s'effacer, à s'absenter afin de devenir l'autre. En jouant le rôle d'Houssame, il devient littéralement celui-ci : c'est cela « ressusciter les morts », comme il l'avait promis à son arrivée. Pendant un bref instant, le fiancé ressuscite, afin que le mariage puisse enfin avoir lieu, qu'Aya puisse enfin vivre pleinement son histoire et le travail du deuil commencer :

La mort avait fui à reculons. Toutes les balles avaient quitté le corps pour aller rejoindre les canons qui les avaient propulsées. Même à rebours, la trajectoire des projectiles était juste et précise. Ces balles ne déchiraient pas le corps, elles le recousaient ; elles ne faisaient pas souffrir, elles soulageaient ; elles ne donnaient pas la mort, elles la chassaient. Sur l'eau du miroir, il était là et il avait fière allure, confiant, joyeux et bien vivant. Je n'avais plus peur d'en faire trop ou pas assez. Je n'avais même plus besoin de jouer. J'avais entièrement disparu. J'étais lui. (177-178)

Ici, le comédien atteint le sommet de son art : il adhère parfaitement au rôle joué et se fond en autrui. Comme la figure d'Omar dans *Les clandestins*, ce héros comédien est un délégué de l'auteur qui, par son intermédiaire, se met dans la peau des réfugiés afin de raconter leur aventure de l'intérieur. Dans *C'est beau, la guerre*, le théâtre est donc une image du travail de l'écriture.

A vingt ans de distance, *C'est beau, la guerre* forme donc une sorte de deuxième volet des *Clandestins*. Les deux récits se touchent et se complètent de multiples manières. Tout d'abord, leur thématique commune saute aux yeux : les avatars de la migration, de l'exil, la traversée nocturne de la mer – une mer qui constitue un personnage prééminent du récit. En outre, dans les deux romans, on constate la présence d'un personnage délégué de l'écrivain : Omar dans *Les clandestins* et le narrateur-comédien dans *C'est beau, la guerre*. Par le biais de ce personnage, l'écrivain communique un point de vue sensible à la dimension humaine de la migration. Ainsi les deux récits s'ingénient à faire parler directement les concernés : les migrants et leurs proches dans *Les clandestins* et les réfugiés de guerre dans l'autre roman. Cela explique la structure polyphonique des deux textes, polyphonie qui envahit totalement *Les clandestins* et qui est également présente, mais de manière moins évidente, dans *C'est beau, la guerre*, dont la dernière partie laisse la parole aux veuves de guerre. Ces choix esthétiques impliquent que les récits sont tous deux investis par d'autres genres littéraires : la poésie dans *Les clandestins* et le théâtre dans *C'est beau, la guerre*. Cette fusion des genres fait que les deux récits chantent les pouvoirs qu'a la littérature de dire la souffrance humaine : par une abondance de procédés littéraires appartenant indifféremment à la prose, à la poésie ou au théâtre, ils permettent au lecteur de vivre cette expérience. Et ils le font avec une telle force qu'on ne peut qu'en conclure que la littérature, loin de faire violence à la souffrance – individuelle et collective – est la voie royale pour la dire.

## Notes

1. Enumération des noms qui sera répétée au chapitre 20 des *Clandestins*, après la description des photographies (103).
2. Notons l'étonnante mise en scène de ce chapitre : du photographe, on ne voit rien sauf ses pieds nus, ses lunettes et ses yeux fixés sur ses propres photos (97 et 102). Manière de souligner que le chapitre entier décrit le regard propre au photographe, son œil, qui est aussi celui de sa caméra.
3. Notons ici le rôle déformant des techniques photographiques, et la dénonciation implicite du truquage.
4. Selon Abderrazak, il s'agirait là d'une critique visant particulièrement les mass media européens (Abderrazak, 2009, 462). En effet, la fin du chapitre précise que les photos seront bientôt publiées dans un hebdomadaire français (Elalamy, 2000, 102).
5. Ces images, on le sait, sont déjà celles du Romantisme ; elles se rencontrent notamment chez Victor Hugo.

## Ouvrages cités

- Hakim Abderrazak, « Clandestine Migration Across the Straight of Gibraltar in Francophone Moroccan 'Illiterature' », *Contemporary French and Francophone Studies*, 13: 4, 461-469.
- Youssef Amine Elalamy, *Les clandestins*, Vauvert, Au Diable Vauvert, 2001 [Casablanca, Eddif, 2000].
- *C'est beau, la guerre*, Casablanca, Le Fennec / Vauvert, Au diable Vauvert, 2019.
  - « Youssef Amine Elalamy, l'écriture comme une bouffée d'oxygène d'un Marocain à New York », interview publiée le 22 octobre 2019 sur [yabiladi.com](http://yabiladi.com).
- Marcel Proust, *Le temps retrouvé*, Paris, Garnier Flammarion, 1992.
- Nahib Redouane (dir.), *Clandestins dans le texte maghrébin de langue française*, Paris, L'Harmattan, 2009.