

Une application de la notion d'hystérésis culturelle : *L'Âne* de Driss Chraïbi

*Fouad
Laroui*

*Département de langue et littératures françaises,
Université d'Amsterdam, Pays-Bas*

Introduction

Nous introduisons dans cet article la notion d'hystérésis culturelle pour analyser un texte qui jusqu'ici posait des problèmes sérieux de compréhension. *L'Âne* de Driss Chraïbi semble appartenir, à première vue, à la catégorie du conte fantastique. Nous montrons ici qu'il n'en est rien : l'aspect fantastique de *L'Âne* n'est que le résultat presque inévitable (et sans doute involontaire...) de l'hystérésis culturelle. Nous en donnons plusieurs exemples concrets et en tirons quelques conclusions provisoires. Nous utilisons le terme hystérésis pour désigner le phénomène suivant : chez beaucoup d'écrivains entre deux cultures (entre deux langues), un mot – ou une expression – semble se charger des différents sens qui existent dans les deux langues, les deux cultures. On pourrait dire qu'un mot donné ne reprend jamais sa " forme " initiale, une fois qu'il a subi l'influence d'une autre langue, d'une autre culture. Si l'auteur utilise le mot dans le sens 1 (de la langue 1), le sens 2 (de la langue 2) reste latent et il se manifeste d'une façon ou d'une autre, " plus tard " – d'où l'étymologie (grec hysteros, " plus tard "). En extrapolant, on pourrait dire qu'une culture donnée, après avoir été pénétrée par une autre culture (dans une entreprise de colonisation, par exemple), ne reprend pas sa forme initiale après que la seconde s'est retirée. Et même si, à première vue, il y a bien retour au passé, même si formellement la parenthèse s'est refermée, même

si les manifestations culturelles – la langue, par exemple – semblent être redevenues les mêmes qu’autrefois, même si “ aujourd’hui ” semble être “ hier ”, il s’agit en fait de deux réalités distinctes : c’est cela qu’on peut globalement appeler hystérésis. Dans cet article, plusieurs exemples préciseront cette notion.¹

Lecture

L’Âne est publié en 1956. C’est un court roman d’une centaine de pages, divisé en cinq chapitres. Le premier chapitre introduit le personnage principal : “ Il s’appelait Moussa. Il ne savait pas qu’il vivait. Il n’avait pas la moindre conscience du monde (...) ” (18)². “ Moussa (...) mangeait, dormait, *n’évoluait jamais*³ (...) ” (20).

Voici un premier cas de fantastique “ involontaire ”. On pourrait croire qu’il s’agit d’introduire un type nouveau d’être humain, “ surnaturel ”, l’habitant d’une utopie pour qui le temps n’existe pas – une achronie, en somme. En fait, tout s’explique par l’époque où le texte est écrit. Le mot *évolué* a une connotation très précise dans le contexte colonial. L’élite africaine était constituée d’*évolués* qui avaient bénéficié d’une éducation moderne sous le régime de l’indigénat. Dans le jargon de la colonisation, l’*évolué* était donc celui qui s’est adapté à la culture française. La connotation est donc purement politico-historique. Elle ne devient fantastique que par défaut, en quelque sorte.

Le pays se développe, des cités et des ports surgissent mais “ Moussa n’en fut pas un élément ni même un témoin. Il ne vit rien, n’entendit rien, ne sut rien. ” S’agit-il d’une attitude liée à la religion ? Une phrase semble l’indiquer : “ Puis ses oreilles, ses yeux, sa conscience se refermaient (...) et il redevenait le symbole de l’Immuable et du Livre (...) ” (21). Le Livre, c’est *a priori* le Coran. Mais est-il vraiment immuable ? “ L’aube où il vit courir un train sur des rails, il sut (...) que le Livre s’était augmenté d’un nouveau chapitre (...). ” On peut interpréter cette phrase de deux manières : le Livre est entré dans l’Histoire, le Coran s’est historicisé ; ou bien le Livre était “ le livre de la vie ”, l’Histoire en somme, et elle atteint maintenant Moussa et les siens, elle les “ embarque ”.

De nouveau, c’est l’entre-deux-cultures qui introduit le trouble. L’hystérésis culturelle fait que le Livre est celui d’une métaphore courante en littérature française – par exemple, dans *Jacques le Fataliste*, on a le

“ grand rouleau ” de la destinée, dans lequel tout est écrit. Mais le Coran est aussi désigné comme “ Le Livre ” par excellence dans la tradition musulmane (tout comme, bien évidemment, la Bible est “ Le Livre ”)... Ici, l’hystérésis culturelle semble n’avoir aucune conséquence, puisque les deux images qu’elle produit sont *a priori* identiques. On pourrait dire que deux fatalismes se rejoignent ou se renforcent mutuellement. Mais les choses ne sont pas si simples car ces deux fatalismes provoquent des associations d’idées très différentes, entre “ l’optimisme de la volonté ” du penseur européen (qui agit malgré le “ pessimisme de l’intellect ”) et le fatalisme apathique assigné aux peuples d’Orient. Où se trouve Chaïrbi, entre ces deux extrêmes ? Probablement oscille-t-il, consciemment ou inconsciemment, entre les deux. Et peut-être est-ce cette oscillation, ce va-et-vient qui, en définissant à chaque instant un “ naturel ” et un “ surnaturel ”, donne la tonalité fantastique du récit.

Quoi qu’il en soit, Moussa “ enfourcha son âne et le mena d’un trot au prochain souk. (...) Il le troqua contre un bleu de mécano et une solide sacoche qu’il emplit d’instruments de coiffure et de lotions capillaires. ” En somme, c’est la modernisation. (27).

Le chapitre II, intitulé “ Premier amour ” est écrit du point de vue d’une jeune femme, membre des Jeunesses Féminines, qui rencontre Moussa “ en salopette et casquette, le tout soigneusement enduit de cambouis, figure et mains comprises ” (32).

L’atmosphère de fantastique qui enrobe le récit dans ce chapitre vient d’abord de multiples ambiguïtés : dans le récit de la jeune femme, qui est à la première personne du singulier, le nom de Moussa n’est jamais prononcé : il s’agit toujours de “ l’homme ”, de “ lui ”, de “ il ”, etc. Cependant, une lecture attentive révèle que les choses sont loin d’être claires. Dans le premier paragraphe, deux hommes (semble-t-il) sont évoqués, qui tous deux ne sont pas nommés. “ Quand je le [homme 1] vis, j’étais dans le défilé, à trois ou quatre rangs des chars. ” C’est la première phrase du chapitre. Tout de suite après, la deuxième phrase indique : “ (...) moi, assise là, j’ai la tête au creux de son [homme 2] épaule, j’écoute les cordes de sa guitare vibrer (...) ” S’agit-il du même homme ? En tout cas, le “ premier amour ” est bien celui qui la lie à l’homme-à-la-guitare. Cette même deuxième phrase, plutôt alambiquée, se termine par “ (...) j’ai la sensation d’être à sa place sur ce camion à remorque (...) ” qui semble indiquer que l’homme-à-la-guitare [homme 2] est la même personne que l’homme 1. Une phrase de la page 31 sème le doute : “ (...) je me revis

dans le défilé, et je le revis, lui, à moitié debout sur ce camion à remorque et nous regardant tous (...) avec un œil étonnamment fixe, comme s'il se fût agi d'une balayure de mouches ». Une telle phrase, écrites dans les années cinquante, peut suggérer l'image du dictateur passant ses troupes en revues. A-t-on maintenant un troisième homme, ou bien la jeune femme confond-elle tous les hommes qu'elle rencontre dans une même admiration / adoration ?

Il n'est pas exclu que cette confusion soit involontaire, qu'elle soit le résultat de formulations maladroitement ou même que les choses ne soient pas claires dans l'esprit de l'auteur. Mais il est également possible que des phénomènes d'hystérésis culturelle font s'entrechoquer les images, que le même homme soit " l'homme ", c'est-à-dire le mari comme les femmes marocaines le nomment parfois (*ar-rajel*), par pudeur ou par distanciation ; puis que le couple s'occidentalise (déplacement dans l'esprit de l'auteur du sens du mot " homme ") et voilà la femme assise là, la tête au creux de son épaule, écoutant les cordes de sa guitare vibrer : une image romantique tout à fait dans l'air du temps, dans les années 50.

Voyons maintenant, page 33, cette remarque : "J'aurais juré qu'il avait dormi ces soixante années-là et qu'il venait à peine de se réveiller. ". C'est le thème attaché à Moussa dès le début du livre. Or c'est un thème qui peut faire référence aussi bien à la légende des sept dormants d'Éphèse (qui est commune aux Chrétiens et aux Musulmans) qu'à l'histoire de Rip Van Winckle publiée par Washington Irving en 1819.

Ici, le fantastique est réellement présent. Mais pourquoi ? Parce qu'il s'agit d'un mythe commun aux diverses cultures auxquelles s'abreuve Chraïbi. On voit sur cet exemple que l'hystérésis culturelle peut renforcer certains thèmes, certaines idées, en leur donnant l'évidence de ce qui est commun à toutes les cultures, au-delà des particularismes. Comme si ces thèmes ou ces idées, parce qu'ils participent de tous les univers mentaux de l'auteur, devaient nécessairement structurer la pensée humaine.

Les choses continuent de se compliquer. La jeune femme demande à Moussa : " Oui, (...), mais où est le lion ? Qui est-il et d'où vient-il et pourquoi était-il, cet après-midi, à moitié debout sur ce camion, avec son regard étonnamment fixe ? " Sans répondre, " Moussa " se lance dans un long monologue où apparaît le lion. Est-ce l'homme / lion (le dictateur ?) qu'elle-même a vu debout sur le camion ? La confusion est à son comble page 37 quand la jeune femme, écoutant le monologue passionné de Moussa, indique ceci : " Je le regardais et je l'entendais parfaitement, et je

savais *qu'il était moi (...)*⁴. ” Non seulement la jeune femme semble confondre tous les hommes (et les lions) qu'elle rencontre, mais voilà qu'elle s'identifie totalement à eux, ou du moins à l'un d'eux.

Comment comprendre toutes ces ambiguïtés ? Au fond, elles proviennent toutes de l'ambiguïté fondamentale, qui est celle-ci : où en est l'auteur en 1956 ? Où en est son pays (indépendant depuis quelques mois) ? Ils sont entre deux cultures, entre deux orientations possibles (tradition / modernité), entre un passé tourmenté et un avenir plein d'incertitudes. Cette interprétation est confirmée par la personne même de Moussa : au moment où la jeune femme le rencontre, il donne toutes les apparences de la modernité. Mais ce ne sont que les apparences : en réalité, il ne sait pas où il en est : “ on m'a expliqué ce qu'est un camion, et pourquoi c'est un camion, et à quoi il sert (...) je n'ai rien compris du tout (...) ” (32). Et plus loin : “ J'assiste. Je suis un spectateur (...). “ Je ne sais pas lire. Je ne sais pas écrire. Je ne sais pas compter. (...) je viens d'un monde mort ”.

Le fantastique devient alors une sorte de *réalisme magique* avant la lettre : “ Alors je suis parti à la recherche d'un être qui pût ou bien me comprendre, ou bien me faire comprendre n'importe quoi [*sic*]. En tout cas, me dire pourquoi je me suis éveillé et ce que mes semblables attendent de moi. (...) J'ai trouvé un lion ” (36).

La figure du lion est intéressante en ce qu'elle participe aussi de l'hystérésis culturelle, comme deux ensembles qui ne se recouvrent pas entièrement mais qui ont une intersection. Dans les deux cultures que imprègnent l'auteur (et qui font toute l'ambiguïté de Moussa), le lion est le roi des animaux, dans les deux il est personnage de fable (La Fontaine, *Kalila wa Dimna*), mais il n'est évidemment assimilable à Louis XIV que dans la culture française : cette figure se trouve *en-dehors* de l'intersection. En dehors de l'intersection, de façon symétrique, se trouve l'image du lion de l'Atlas, dont le dernier fut capturé en 1912 (l'année-même où le Maroc perdit son indépendance...) et de certains proverbes locaux plutôt chauvins (“ Si l'Algérien est un homme, le Marocain est un lion. ”) Notons qu'au chapitre précédent, c'est Moussa qui est comparé à un lion. Page 19 : “ (...) je ne suis pas un bouc. Je suis un lion. ”. Page 23 : “ (...) ses moustaches de lion (...). Tout s'explique par les remarques précédentes qui établissent l'équation Marocain = lion.

Ce lion, réellement et symboliquement capturé en 1912, doit-il rester fidèle à sa nature de lion ou doit-il se moderniser – si l'on peut dire ? De toute façon, cette modernité très récente est loin d'être maîtrisée.

Moussa a vite fait de provoquer un accident. Son explication ? “ Le camion s’est réveillé. ” Voici une formulation presque “ fantastique ” (c’est un événement en apparence surnaturel). Cependant, on peut y lire bien d’autres choses :

- i. l’idée que *l’animisme* est toujours présent au Maroc, surtout dans les campagnes et les montagnes, à peine recouvert par une mince couche d’islam. Il n’est donc pas étonnant qu’un camion “ se réveille ” ;
- ii. l’idée que cette modernité imposée reste superficielle ;
- iii. une référence malicieuse à une réflexion que font souvent les Marocains pour se moquer d’eux-mêmes : “ Nous ne prenons jamais nos responsabilités. La preuve en est que “j’ai raté l’autobus” se dit en dialecte marocain : “le bus est parti sans moi”, comme si c’était la faute du bus, sa volonté... ” L’accident, c’est de la faute du camion.

On voit donc de nouveau qu’une caractérisation “ fantastique ” peut recouvrir une multitude de significations hybrides due en partie à ce que nous appelons l’hystérésis culturelle.

Moussa réapparaît dans le chapitre suivant. Il s’est transformé en une sorte de Janus biffons : “ Il avait deux profils : l’un figé et couleur de terre cuite (...), l’autre couleur de plomb et secoué de spasmes, avec un rond plan, fixe et noir qui était un œil bien ouvert ” (57). Il entre en scène dans un paysage d’apocalypse après une série de catastrophes naturelles. C’est d’abord un été précoce, un “ immense soleil ” à cause duquel “ on avait la sensation de respirer du métal en fusion ”. (49) Conséquence : on dirait “ à des kilomètres à la ronde, une véritable dévastation de Huns ” (50). Puis arrivent des hordes, “ des visages hâves, des yeux flamboyants, des voix suraiguës ” ; “ des guenilles, des brassards et des étendards, tous et toutes couleurs de poussière. ” Cela s’accompagne parfois d’un chant “ sourd, profond, immense ”, parfois de cris, d’appels ou de rires “ comme d’un éparpillis de collégiennes dans les champs. ” (50)

De nouveau, le fantastique naît de l’entrechoc de références culturelles diverses. Les Huns sont une image terrifiante... pour les Européens. Les brassards dénotent une mobilisation ouvrière ou partisane européenne. Les étendards sont dans l’intersection : ça peut aussi faire référence à l’étendard noir des Abbassides, dans l’Histoire de l’Islam, qu’à celui de La Marseillaise (“ de la tyrannie, l’étendard sanglant est levé... ”). Le soleil immense et “ l’impression de respirer du métal en fusion ”, ce sont des

images d'apocalypse nucléaire, on retrouve d'ailleurs cette connotation plus loin. Le chant " sourd, profond, immense " pourrait être celui du chœur des esclaves dans *Nabucco*. L'image bucolique des " collégiennes dans les champs " semble *a priori* européenne mais les femmes dans les champs, c'est aussi ce qui frappait, à l'époque, quand on allait dans la campagne marocaine, par exemple dans le Rif (voir plus loin comment cette idée est renforcée). Les mots " hordes ", " visages hâves " et " gueuilles " évoquent une jacquerie ou une révolte des gueux : deux références occidentales, au fond. La Révolte des Gueux est historiquement celle qui a eu lieu dans les Pays-Bas espagnols à partir de 1566. Mais ici, dans le texte de Chraïbi, qui se bat contre qui ? Que nous dit exactement le texte ? Ce n'est pas clair et cette confusion est la conséquence de l'hystérésis culturelle. Il se peut que tout cela fasse référence à la résistance marocaine au colonialisme, peut-être à la guerre du Rif ; mais *les mots pour le dire* sont tellement connotés par une Histoire qui s'est déroulée ailleurs qu'il y a comme un *déplacement* des êtres et des choses. C'est ce déplacement qui provoque le caractère d'étrangeté du texte.

Le chapitre IV est intitulé : " Une force de la nature ". Le narrateur est un forgeron qui " mesure presque deux mètres et (...) dépasse largement le quintal (76) " mais ce n'est pas lui, la force de la nature : c'est – de nouveau présent – Moussa / Moïse. Celui-ci entre un jour dans l'atelier et on le voit alors " soulever l'enclume à bras-le-corps et en marteler la masse, sans un mot, sans une seule goutte de sueur, sans même serrer les dents " (76) bien qu'il soit effroyablement petit et maigre ". Ce fait impossible, inexplicable à première vue, ressortit bien entendu du fantastique.

Le petit homme exhibe, les jours suivants, un comportement erratique. Le forgeron le voit " de dos, qui gesticulait et semblait haranguer une marée humaine, bien que devant lui il n'y eût strictement personne " (77). En fait, il ne harangue même pas : " il ne prononçait pas un mot ; seuls ses membres secs craquaient comme du bois mort. (78)]" C'est dans l'atelier qu'il parle enfin, bien que ces mots soient obscurs : " - La commotion, me dit-il. Qu'est-ce que la commotion ? Et qui vous dira jamais ce qu'est la commotion ? Feu intense. Révélation. (...) Il n'y a plus d'Hébreux. Il n'y a plus que des Juifs et je ne peux être que Moussa. " (81)

L'effet d'étrangeté provient ici de l'incohérence apparente du discours. Or cette incohérence se dissipe rapidement si on tient compte de la diversité des références culturelles, c'est-à-dire de l'hystérésis culturelle. En effet:

- i. “ - La commotion (...). Qu’est-ce que la commotion ?, etc. ” est la transcription exacte du début de la sourate 101 du Coran, dite *al-qâri‘a* (“ la fracassante ”, “ la catastrophe ”, “ la commotion ”). C’est l’une des rares références précises au Coran dans les premiers ouvrages de Chraïbi.
- ii. “ Feu intense. Révélation. ” est certainement une référence à la fameuse nuit d’extase mystique et de révélation (23 novembre 1654) pendant laquelle Blaise Pascal jette quelques mots, quelques phrases sur un petit parchemin (“ le Mémorial ”, qui commence par le mot FEU) dont il ne se séparera plus. L’évocation de cette nuit et du texte en question fait partie du canon littéraire / historique. C’est un passage obligé de l’éducation dans un lycée français comme celui que Chraïbi a fréquenté (lycée Lyautey de Casablanca). Encore une instance d’hystérésis culturelle : le mot “ feu ” contient toujours cette nuit de Pascal pour un Marocain cultivé passé par la Mission française.
- iii. “ (...) Il n’y a plus d’Hébreux. Il n’y a plus que des Juifs et je ne peux être que Moussa. ” Ayant fait référence au Coran, puis à Pascal (le christianisme), Chraïbi complète en quelque sorte logiquement le triptyque : islam / chrétienté / judaïsme. On peut y déceler une ambition “ universaliste ” de l’auteur. Mais il faut noter la logique de l’enchaînement. On est loin d’un fantastique “ illogique ”. Ce qui est fantastiquement illogique est parfaitement logique lorsqu’on tient compte de l’hystérésis.

Les pérégrinations de Moussa continuent, prenant des formes *a priori* fantastiques : “ (...) personne ne le voyait jamais de face, il présentait ses deux profils, l’un après l’autre, en deux gestes secs, comme aux mains d’un jongleur deux portraits totalement différents, mais c’était toujours dans le même ordre qu’il les présentait, l’œil ouvert d’abord, vitrifié dans un profil secoué de tics, l’autre œil ensuite, mort dans un profil mort (...) ”.

Mais d’où vient ce fantastique ? On peut voir dans ces deux profils les deux personnalités de Moussa, l’ancienne, hors du temps (“ profil mort ”) et la nouvelle, saisie par la modernité (œil ouvert, profil secoué de tics). On serait donc dans la problématique de l’époque (les années cinquante), celle du couple tradition/modernité au temps des indépendances.

Les pages qui suivent confirment cette interprétation. Ainsi ce long paragraphe en italiques qui commence ainsi : “ Des (...) montagnes trouées de tunnels et cerclées de routes, des pylônes plantés dans les espaces désertiques (...), du charbon extrait du sein de la terre, du fer, des phosphates, du plomb, du zinc, des fleuves jugulés (...), des édifices surgissent, les treuils et les poulies grincent (...) ” (90).

Juste après cela, qui semble donc un commentaire sur l’Histoire immédiate, le récit prend un tournant mystico-religieux. La discussion entre le forgeron et Moussa porte sur l’identité de celui-ci. (“ - Non, dit-il. Je ne suis pas Moïse⁵. Mais je crois que j’ai une mission parmi les hommes ” (92).) Mais qui est vraiment le forgeron ? Moussa semble le savoir : “ Il m’échappe brusquement des mains et murmure avec un violent soubresaut : – KHIDR. ” (93).

Malgré les dénégations apeurées du forgeron, Moussa ne cesse de répéter qu’il est KHIDR (toujours en majuscules). L’histoire de Moïse / Moussa et de Khidr⁶ se trouve dans le Coran, dans la sourate *Al-Kahf* (La Caverne). Au verset 65, Moïse et son disciple rencontrent ledit Khidr. Pour comprendre l’histoire de Moussa / Moïse dans *L’Âne* de Chraïbi, il faudrait donc commencer par comprendre les passages coraniques auxquels cette histoire fait allusion : l’hystérésis exige l’érudition.

Cependant, le sens de ces passages est tout sauf clair. Voici ce qu’en dit Jacques Berque : “ Voyage à épreuves, donc, et où le “ sens caché ”, justiciable du *ta’wil*, ne se découvre que finalement ; mais non, serions-nous tenté de dire, sans faire ressortir une certaine dose d’absurde. Le *fiqh* perçoit dans toute l’histoire une moralité portant sur l’*adab* des relations entre cheikh et disciple (...) Nous préférons voir percer ici une pointe d’absurde à la Kierkegaard.⁷

La troisième fois que Moussa répète le mot “ KHIDR ”, le forgeron réagit violemment : “ – Taisez-vous, hurlai-je, ou il va y voir un meurtre ” (94). C’est la seule fois où le récit de Chraïbi et le récit coranique semblent concorder, puisqu’on peut lire dans ce “ il va y avoir un meurtre ” une allusion au meurtre du jeune homme par Khidr (verset 74). Et c’est tout, puisque le récit (dans *L’Âne*) se continue en une sorte de dialogues de sourds entre le forgeron et Moussa. Le premier parle de tanks, de bazookas et d’avions, il réclame des fusées téléguidées, des bombes thermonucléaires, des sous-marins et des radars, alors que l’autre ne cesse de lui répondre : “ – La parole de Dieu. ” L’allusion est transparente : il s’agit d’une autre figure de l’opposition tradition / modernité, qui prend des

formes comiques quand le forgeron assure que “ même si vous nous apportiez un nouveau Koran [*sic*] ou un nouvel Évangile, nous trouverions sûrement le moyen de les considérer comme une matière première ” (99).

L’effet fantastique (ou de totale confusion) naît ici du mélange des référents culturels mais pas seulement : il naît aussi du caractère parfaitement arbitraire des sauts que fait l’auteur entre un référent et un autre, entre une histoire et une autre. On pourrait dire que l’auteur fait son miel de l’hystérésis culturelle, consciemment ou inconsciemment (si c’est inconscient, on pourrait parler d’*erreurs d’aiguillage*...) Ces “ sauts ” ou “ erreurs d’aiguillage ” auxquels l’hystérésis culturelle peut donner naissance expliquent la gratuité des références lorsqu’elles concernent le contexte arabo-islamique du texte. On voit mal le rapport entre l’histoire de Moïse et de Khidr et les événements évoqués dans *L’Âne*.

Plus généralement, il n’y a pratiquement aucune référence profonde, suivie, significative à cette “ tradition ” arabo-musulmane censée s’opposer à la “ modernité ”, comme si l’hystérésis culturelle de Chraïbi avait irrémédiablement déplacé tous les mots, toutes les idées vers l’aire occidentale. On trouve un exemple presque comique de ce déplacement à la page 54, où on croit avoir affaire avec quelque chose qui ressemble à de la magie noire ou à une forme de superstition : “ C’était une plume de coq, une plume de la longueur de ma main, et je l’ai brûlée. J’en ai même recueilli soigneusement les cendres et je les ai jetées dans le puits. ” [C’est la jeune femme qui raconte.] Mais en fait, la jeune femme ne s’est servi de cette plume de coq que pour sucer le jus du citron dérobé dans le jardin... Loin du fantastique ou de la tradition, on est plutôt dans une tentative assez rudimentaire d’innovation technique !

Le cinquième et dernier chapitre s’intitule “ Soleil noir ”. L’image est forte. Elle vient certainement de *El Desdichado* de Gérard de Nerval, l’un des poèmes les plus étudiés dans les écoles françaises : “ Je suis le ténébreux, – le veuf, – l’inconsolé, / Le prince d’Aquitaine à la tour abolie : / Ma seule étoile est morte, – et mon luth constellé / Porte le *Soleil noir* de la Mélancolie. ” Mais ce n’est pas le français Nerval, c’est le Marocain Moussa qui l’exploite : “ - Il me semble qu’il fait encore nuit, et pourtant le soleil est là. Ou peut-être est-ce le jour, et dans ce cas c’est le soleil qui doit être noir ” (109). Le fantastique, l’image inusuelle, c’est simplement une réminiscence de l’école.

Récurrent dans ce chapitre est le cor. “ Quand sonnait le cor, c’était la déroute. ” Or on ne sonne pas du cor dans la guerre moderne, ni dans

les révolutions. Il s'agit sans doute d'une allusion au poème de Vigny, à l'instrument dont Roland sonne en vain : c'est effectivement une défaite. Dans les casernes, c'est le clairon qui sonne. La précision de Chraïbi semble ici prise en défaut ; mais p. 107, "l'officier" déclare : " - Dans un quart d'heure, c'est la chasse aux traîtres (...). Puisqu'il s'agit de chasse, même si c'est une image, on peut effectivement substituer le cor au clairon.

L'étrangeté – l'introduction d'un élément insolite dans le décor – apparaît puis semble disparaître (l'image du cor s'explique), pour mieux réapparaître puisque c'est maintenant un classique du film fantastique, *La Chasse du comte Zaroff*, sorti en 1932, qui est évoqué directement. Moussa n'aurait jamais pu évoquer ce film. Chraïbi, si : son hystérésis culturelle effectue irrémédiablement le glissement : chasse aux traîtres – chasse à l'homme – chasse du comte Zaroff. Et le clairon devient cor...

Conclusion

Nous avons montré que l'aspect fantastique de *L'Âne*, qui semble évident *a priori*, n'est qu'un effet de ce que nous nommons *hystérésis culturelle*. Cette étude prouve donc l'intérêt d'introduire cette notion dans l'analyse des œuvres écrites "entre deux cultures". Beaucoup d'études similaires seront nécessaires pour mieux définir cette notion, pour en décrire les différentes modalités, etc. Il faudra aussi étudier les effets de l'inadéquation entre deux hystérésis, celle de l'auteur et celle du lecteur, qui introduit une marge irréductible d'incommunicabilité.



- 1 Après avoir lu une première version de cet article, un lecteur nous a fait remarquer que Pierre Bourdieu a utilisé la même expression dans un sens légèrement différent.
- 2 Toutes les indications de pagination renvoient à l'édition originale.
- 3 Italiques ajoutées.
- 4 En italiques dans l'original.
- 5 Aussi bien Boukhari que Muslim consignent dans leurs recueils " authentiques " [*sahih*] ce *hadith* dans lequel Saïd ibn Djubaïr dit: " J'ai dit à Ibn 'Abbâs que Nawsan Al-Bakalî (un homme qui enseigne la religion à Al-Koufa) prétend que Moussa le compagnon de Khidr n'est pas le Moussa des Bani-Isra'îl (les fils d'Israël). "
- 6 Ce personnage sans nom (dans le Coran) est appelé Khidr ou al-Khadir (le verdoyant) par la tradition islamique. Les exégètes sont partagés : pour les uns, c'est un prophète, pour d'autres une manière de saint homme instruit des secrets du *ghâ'ib* (l'inconnu métaphysique). Pour certains soufis, il est le *qotb* (le pôle) de son temps.
- 7 Berque, 1995, p. 315.



Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



Chraïbi, Driss. *L'Âne*. Paris: Denoel, 1956.

Berque, Jacques. *Le Coran (traduction revue et corrigée)*. Paris: Albin Michel, 1995.