

WHARTON AU MAROC. LA JOUISSANCE, LA MONSTRATION, LE PRINCIPE DE FICTION

Rédouane ABOUDDAHAB
Université du Maine

Palabras-clave: Viajera, Marruecos, imperialismo, ficción, mostración.

Resumen: La mirada que Edith Warthon ejerce sobre Marruecos durante el viaje que emprendió en 1919 (*In Morocco*, 1920) traduce la adhesión de la autora a la visión imperialista “humanista” del Mariscal Lyautey, residente general de Marruecos bajo protectorado francés.

¿Cuáles son las fuerzas constituyentes de ese discurso “fálico” que seduce a Warthon, y cómo interactúan con aquellas fuerzas procedentes de una supuesta posición femenina (identificable entre otras cosas en la atención a las mujeres marroquíes) y de su conciencia artística (percepción estetizada de los espacios y acontecimientos)?

Mots-clés: voyageuse, Maroc, impérialisme, fiction, monstration.

Résumé: Le regard porté par Edith Wharton sur le Maroc lors du voyage qu'elle effectue en 1919 (publié sous le titre **In Morocco**; trad. française: **Au Maroc**, Gallimard), témoigne de l'adhésion de l'auteure à la vision impérialiste “humaniste” du Maréchal Lyautey, résident général du Maroc sous protectorat français.

Quelles sont les forces constituantes de ce discours “phallique” qui séduit Wharton, et comment interagissent-elles avec celles qui relèvent de la position

féminine supposée (saisissable entre autres dans la manière dont l'auteure se situe par rapport aux femmes marocaines), mais aussi de la conscience artistique (perception esthétisée des lieux et des événements)?

Keywords : Female travellers, Morocco, Imperialism, Fiction, Showing.

Abstract: Edith Wharton travelled to Morocco in 1919, and she gave an account of her experience in *Morocco* (1920). In this work, Wharton shows the influence of the “humanist”-imperialist point of view of Mariscal Lyautey, general resident of Morocco under the French Protectorate. What are the main points of such a “phallic” discourse which seduced Edith Wharton? Being Wharton’s point of view feminine, since she pays attention in her book, for instance, to the Moroccan women, how does it interact with Lyautey’s discourse? And how does Lyautey’s discourse interact with Wharton artistic consciousness and her aesthetic perception of places and events?

Edith Wharton publie en 1920 un guide illustré du Maroc (*In Morocco*, New York) après y avoir effectué trois ans plus tôt un voyage d’une durée d’un mois (le pays était alors sous protectorat français), suite à l’invitation personnelle du Résident général Lyautey, qui met à sa disposition un officier et une voiture avec chauffeur. C’est d’ailleurs à Lyautey qu’elle dédie l’ouvrage tout en lui consacrant un chapitre entier, où elle met en valeur ses bonnes œuvres lui qu’elle perçoit comme un vrai « sauveur » du Maroc.

Pourtant, il semble à la lecture du livre qu’il ne s’agisse pas sèchement d’un guide du Maroc où l’auteure fait en plus alléger à Lyautey, mais bien d’un récit de voyage où le sujet se met en jeu au-delà de l’objectif « technique » qu’il s’est fixé. On peut en effet lire *Au Maroc* comme le récit d’un contact dérangent avec une culture autre et opaque, « mystérieuse », voire « méconnaissable », et en même temps comme une « confession » implicite ou masquée, par quoi Wharton laisse « parler » le désir vrai en prenant le lecteur pour un fin confident, celui qui comprendrait ce qu’elle lui dit entre les lignes.

Son voyage, qui comprend des escales dans des villes importantes, la mène de Tanger à Marrakech, en passant par d'autres villes dites impériales tels Rabat, Meknès ou Fès, ainsi que par des villes historiques comme Salé ou « saintes » comme Moulay Idriss. Ayant été en outre invitée à leurs somptueuses demeures ou palais par les dignitaires du pouvoir marocain ainsi que par le sultan lui-même, Edith Wharton a pu accéder à certains lieux intimes qui lui seraient restés fermés si elle n'avait été l'invitée de marque des Lyautey, privilège qui lui a permis de rentrer en contact avec des femmes marocaines de la classe « aristocratique » ou « bourgeoise ».

Wharton a donc pu observer de près la classe dominante, mais pas le peuple qu'elle voit de loin dans les souks ou sur les routes. En outre, et au-delà de conjectures qui peuvent faire sourire ou alors choquer aujourd'hui, rien n'est dit sur le monde rural, lequel constitue pourtant à l'époque presque l'ensemble du territoire marocain et en est comme l'âme. D'ailleurs, même avec la classe dominante on ne peut parler de rencontre mais seulement de contact, si l'on signifie par là la prévalence quasi-totale, comme mode « relationnel », du regard sur la voix, du savoir sur la curiosité, ou de la certitude « phallique » sur l'ouverture.

Les commentateurs n'ont pas manqué de souligner la dimension « masculine » du récit, et même parfois de la justifier, tant elle dérange la vision d'ordinaire féministe de l'écrivaine. La spécialiste de Wharton, Mary Suzane Schriber, note que dans *Au Maroc*, Wharton « did not lay claim to “womanly” subject matter [...]». [Instead] Wharton insisted on the right of women to write about such presumably masculine subjects as science, politics, and history. » (Schriber, 1993, 149-150) Sa démarche serait-elle donc purement mimétique comme si elle était une écrivaine de second ordre ? Mary Suzane Schriber ne pose pas le problème ainsi, mais l'inscrit dans une perspective féministe. Elle écrit dans une autre étude consacrée

à Wharton, que contrairement à des écrivaines voyageuses telles Harriet B. Stowe, dont les « stratégies rhétoriques » associent ses récits de voyage à la tradition d'écriture féminine (*ibid.*, 191), ou Constance F. Woolson inquiétée par sa féminité au moment même où elle pénètre dans les hautes sphères de l'art (*ibid.*, 192) Wharton s'inscrit ailleurs, c'est-à-dire dans les lieux du masculin : « Wharton sidestepped the strategies of Stowe and moved more deeply than Woolson into regions associated with male writers and scholarly expertise. » (*Ibid.*)

Pour Justin D. Edwards *Au Maroc* est l'unique récit de voyage de Wharton qui présente cette dimension masculine. Edwards identifie dans les autres récits de voyages effectués en Europe, une voix et une temporalité typiquement féminines : « The “female voice” [...] places an emphasis on flowing and merging rather than unification and development, a voice that resonates with the Kristevan notion of “woman’s time” and its rejection of finite progression and teleological development. » (Edwards 105)

Quant à Amy Kaplan, elle écrit dans son célèbre ouvrage *The Social Construction of American Realism* (1992), que Wharton a cherché à se dissocier de la tradition féminine romanesque en revendiquant un certain professionnalisme : « By pitting professional authorship against domesticity, Wharton defines herself as against an earlier generation of American women novelists, known as the sentimental or domestic novelists, who in fact paved a way for women into the literary marketplace. » (Kaplan 70) Le professionnalisme s'appuie bien entendu sur le savoir, que Wharton, à la différence d'autres auteurs de récits de voyages, convoque et utilise dans tous les aspects du récit. Comme l'écrit Schriber, « making academic byways central to her work, she dissociates it from women’s usual, more “picturesque” practice in the travel genre, as her reviewers understand. She did this by writing into travels

unabashed erudition, embedded in skillfully manipulated narrative devices. » (Schriber, 1997, 192)

On note en effet une mise à distance du féminin dans notre récit, mais pas uniquement pour les raisons avancées par ces critiques. Le discours « masculin » de Wharton est déjà une *fiction*, qui s'appuie sur le discours phallique de l'administration coloniale. Il y a en quelque sorte une appropriation de la jouissance phallique de l'autre. Wharton déclare dès l'incipit l'objectif « professionnel » du récit, comme pour désamorcer toute confusion entre son récit et ceux écrits habituellement par des voyageuses. Or, on peut se demander si l'idée de guide du Maroc n'émane pas de Lyautey lui-même, souhaitant faire la promotion du Maroc. Si tel était le cas, la tonalité masculine du récit serait extradéterminée, donc de l'ordre du masque complaisant.

Cela ne veut pas dire que Wharton n'adhère pas à l'idéologie colonialiste ou « orientaliste ». Son récit présente un nombre important de ces aspects ou tics constitutifs du récit orientaliste identifiés par Said, du monologisme à la confusion entre la réalité objective observée et les constructions imaginaires propres à la culture de l'auteure, en passant par l'appropriation presque totale du discours colonialiste, laquelle fait équivaloir la narration d'un récit de voyage avec l'exercice d'un pouvoir de domination.¹ Stuart Hutchinson note

¹ Rana Kabbani, dans la droite ligne tracée par Said, affirme qu'écrire un récit de voyage pendant l'ère coloniale quand on est un auteur occidental, équivaut automatiquement à imposer une relation de domination : « To write a literature of travel cannot but imply a colonial relationship. The claim is that one travels to learn, but really, one travels to exercise power over land, women, peoples. It is a commonplace of Orientalism that the West knows more about the East than the East knows about itself; this implies a predetermined discourse, however, which limits and in many ways victimises the Western observer. It is as if the imagina-

à propos de la dimension « orientaliste » de *Au Maroc* : « [...] Her book offers the familiar colonial thesis in what Edward Said has taught us to recognize as its “Oriental” version: the natives must be saved from themselves, from their “mysterious Eastern apathy,” by an enlightened imperial power, whose transcendence is confirmed [...]. » (Hutchinson 442) Donc quel intérêt y a-t-il à étudier ce qui ne semble être qu’un récit orientaliste de plus ? C’est justement la tension presque imperceptible entre le confort de la contrainte et la complexe liberté de l’esprit créateur, lequel ne reconnaît qu’un seul vrai principe : celui de la fiction.

On peut saisir dans l’objectif de Wharton une contrainte importante bien qu’elle soit de nature simple : la reproduction de paradigmes bien connus du discours colonialiste, et donc la fadeur mimétique de l’analogie, que l’auteure cherche d’emblée à faire oublier en s’accrochant à la primauté « technique » de son ouvrage. Cette contrainte est cependant dépassée par Wharton qui, tout en commentant l’*ailleurs* conformément à la logique phallique et à la volonté de l’autre (certes intériorisée), parle de soi ; situation qui met en mouvement chez l’écrivaine des processus d’identification conflictuels, attestant une tension entre l’identité et l’altérité, un masculin clos et un féminin ouvert, l’idéologie (et l’idéologique) et la liberté, l’ironie et l’auto-ironie, le commentaire et la confession implicite.

On peut dès lors parler d’un double regard : celui qui traduit l’intention de Wharton confortablement abritée dans le discours

tion of the traveller, in order to function, has to be sustained by a long tradition of Western scholarship, by other Western texts. This makes for some antiquated metaphors and archaic concepts to which the Western traveller is nevertheless inescapably subservient. » (Kabbani 10)

phallique qu'elle s'est approprié, et celui qui, à l'inverse, est tourné malgré la volonté idéologique vers l'altérité constitutive, elle-même prisonnière du discours en question, tâchant de s'en libérer par l'écriture.

La « voix féminine » dont parle Edwards pourrait alors être entendue comme voix artistique, certes contrainte, mais dont l'émergence est incitée par l'acte d'écriture dans l'après-coup du voyage. L'identité se trouve ainsi mise en jeu et remise en cause : un féminin emprisonné (volontairement ou par identification idéologique avec le « phallus » colonial) dont la libération se réalise par les processus propres à la « confession » selon la logique de l'écriture. Le féminin refoulé par l'identification imaginaire fait retour dans le discours par l'acte d'écriture, dont la logique porte au-delà des enjeux propres à l'ego, cherchant chez le lecteur une oreille fine qui entendrait ce qui se murmure dans les mots et par eux.

Le récit de Wharton est marqué du sceau d'un dualisme quasi imperceptible, qui oppose deux logiques : celle du discours colonialiste patriarcal qui participe de la clôture idéologique, laquelle est dénoncée de fait par les forces hétérogènes de l'écriture. On peut donc identifier deux formes de jouissance désaccordées. On perçoit en effet chez Wharton une jouissance phallique dans le sens de soumission au phallus comme loi du père, mais cette position subjective est contredite par une autre où la jouissance renvoie cette fois-ci à l'Autre jouissance (au sens lacanien), dont le lieu est l'écriture et le féminin conçus comme des forces de déhiscence. Ce qui importe donc ici, c'est la manière dont la jouissance se dit dans le récit à travers un chapelet de situations ou d'objets traduisant le pouvoir ou son exercice, mais aussi les formes que prend la jouissance en tant qu'une toute-puissance totalisante ne se limitant plus aux possibilités offertes par le pouvoir, mais se nourrissant d'elles. Elle relève notamment d'une dimension visuelle exclusive, qui réifie

l'autre en en faisant notamment un objet pulsionnel. Le plaisir de « dominer » l'autre par l'exercice du pouvoir militaire ou politique bascule dans un au-delà du plaisir où les pulsions de mort et de cruauté cherchent d'autres modes de satisfaction : celles qui, ne pouvant s'inscrire directement dans la réalité, sont transférées dans le *monde* de la fiction.

Ces deux aspects (l'un inclusif, l'autre exclusif) apparaissent dans l'une des figures dominantes du récit, ce qu'on peut appeler une carte postale coloniale à forte charge ironique, une image qui associe la métonymie et la caricature en vertu d'un sentiment de toute-puissance qui permet à Wharton de tout affirmer, tout inclure dans son observation, sans devoir prouver quoi que ce soit ni même chercher à atténuer la dérive absolue du commentaire. Il en est ainsi du « sourire fataliste du pays, » (47) *image* qui se fait passer pour une observation, comme celle qui désigne de la même manière inclusive « la domesticité endormie » (158) ou « les méandres de l'âme arabe. » (149) ²

Les « scènes » cherchent à figer le sens et les sens par l'illusion totalisante et, supposément, représentative. Wharton éprouve à l'évidence du plaisir à embrasser verbalement des réalités dans leurs totalités, ce qui présuppose qu'elle occupe non seulement un lieu de pouvoir (le pouvoir de commenter, de juger, de « civiliser »...) mais aussi un lieu de savoir. Du coup, la perspicacité de ses remarques devient douteuse : elle s'exprime comme sujet supposé savoir, nourrissant par là ses propres fantasmes de toute-puissance comme ceux de ses lecteurs supposés, lesquels sont censés appartenir à la

² La pagination renvoie à la traduction française publiée chez Gallimard, que je modifie quand je le juge nécessaire.

même sphère idéologique ou culturelle. Notons dans le court extrait suivant les différentes formes de la totalité qui substituent une réalité (celle du dire) à la réalité objective :

[...] Un silence, plus profond encore que *celui* qui règne dans les quartiers aisés de *toutes* les villes arabes, plane sur [les] artères aux lourdes portes cloutées qui ferment des maisons à moitié en ruine. Sur une place *totale*ment déserte, l'une de ces portes ouvre ses battants de cèdre terni sur la cour de la *plus* fragile, de la *plus* fantomatique des médersas – simple coquille gravée et peinte d'un ancien lieu d'enseignement. (36, je souligne)

Le récit de voyage est ici clairement de la fiction qui s'ignore telle ou qui feint de le faire. La visée du discours n'est pas tant de « dire quelque chose à quelqu'un », mais de jouir de *dire* (verbe intransitif), peut-être à quelque destinataire abstrait mais capable d'entendre. Wharton trahit ainsi non seulement l'exigence de vérité (ou du moins d'objectivité) propre au type d'ouvrage qu'elle s'est proposé de réaliser (le contrat générique est annoncé dès l'incipit) ; elle trahit en plus ses lecteurs en leur faisant croire qu'elle sait *tout* sur le Maroc et le monde arabe. C'est ainsi qu'elle nous fait croire qu'elle en sait suffisamment sur le Maroc pour évoquer son « âme tortueuse et secrète, » (30) ou pour faire la sociologie de la femme marocaine.

L'autre est noyé dans le savoir de Wharton tant et si bien qu'il passe immédiatement de la position d'objet d'un voir à celui d'un savoir. Dans la « carte » suivante, Wharton semble bizarrement savoir ce que les personnes évoquées se disent entre elles, même si elle ne sait pas l'arabe, même si ce qui est dit est censé être secret. Elle les aborde donc comme des *personnages* qu'elle connaît

intérieurement, c'est-à-dire qui surgissent de ses puissantes sources fantasmagiques, des forces disponibles pour prendre la forme fictive ou esthétique qu'elle souhaite leur donner. L'effet qu'elle cherche à créer dans l'exemple suivant est, entre autres, celui du brouillage entre nature et culture. Bien entendu, toute singularité s'estompe derrière la forme générique qu'est censée être la « foule », pareillement habillée et se comportant à l'unisson, comme si elle était dirigée par un metteur en scène invisible, dont les directives étaient immédiatement suivies d'effet :

Une foule drapée, voilée, enturbannée qui crie, négocie, montre le poing, prend Allah à témoin des monstrueuses vilénies de ces bâtards de mécréants avec lesquels elle est en affaires puis, frappée par cette mystérieuse apathie orientale, s'effondre soudain en des tas de mousseline languissants au milieu des figues noires, des oignons pourpres et des melons rosés, au milieu des poules voletant, des boucs au bout de leur longe, des poulains hennissant, tous regroupés à l'intérieur d'un grand cercle formé par des chameaux accroupis et des mules sommeillant sous leurs selles au rouge passé. (37)

Un des symptômes marquants du discours de Wharton est la dissociation du regard et de la voix. L'autre est constamment un objet de regard, presque jamais un sujet de la parole. Hormis quelques rares scènes où elle rend compte de soirées musicales, par exemple, ou d'autres où elle est attentive aux « cris » et aux rumeurs des bazars, l'oreille de Wharton est généralement peu mobilisée pour identifier les caractéristiques du pays. L'attention est en revanche concentrée dans les yeux qui sont comme à l'affût du moindre signe confirmatif d'un « savoir » préexistant. L'autre est cerné par

un regard qui sait déjà et qui, de ce fait, jouit sans partage. Il jouit d'exhiber au lecteur l'apparent et l'intime marocains supposés, sans jamais permettre la création d'une relation directe entre le lecteur et la société marocaine. Celle-ci aurait pu advenir si Wharton avait réduit ses propres commentaires en laissant émerger des réalités telles quelles. Ceci aurait certes contredit son véritable projet : non pas un guide pratique du Maroc, mais un ouvrage qui fait allégeance au discours colonial incarné dans la figure du père bienveillant, orienté du coup par une volonté de justification : avérer le bien-fondé de la politique de Lyautey et légitimer par là la violence du colonialisme en la faisant passer pour entreprise de bienfaisance.

La fonction de monstration et sa toute-puissance hégémonique supposée, relève de la logique binaire du « nous et eux » ; elle présuppose (et peut-être trouve) l'existence d'un code commun « occidental », un consensus culturel ou idéologique que Wharton tâche de faire triompher. L'Occident est ici la norme morale et culturelle positive.³ C'est donc par un ensemble de normes censément

³ L'« homogénéité » de l'Occident suppose bien évidemment celle d'un Orient également homogène. La logique identitaire fait l'économie de la complexité. Au contraire, elle est basée sur le simplisme binaire. Marquons cependant un étonnement d'autant plus prononcé que Wharton s'adosse à l'homogénéité occidentale et l'affirme, alors que, pendant sa visite même du Maroc (1917), l'Europe et l'Amérique étaient déchirées par un conflit dont l'étendue et la violence étaient inouïes. Et comment accepter l'idée d'un bloc qui serait idéologiquement monolithique, quand on sait que l'empire ottoman musulman faisait partie des Empires centraux opposés à la Triple-Entente ? En outre, l'Amérique (Wharton est tout de même américaine) n'avait que fraîchement décidé de s'impliquer dans la guerre après une très longue période d'isolationnisme, par quoi elle avait voulu signifier sur le plan international, après l'avoir clairement signifié dans le domaine culturel, sa volonté de se construire loin de l'Europe, voire contre elle.

homogènes et entièrement étrangères au Maroc que celui-ci est « lu », c'est-à-dire soumis au métarécit d'un « Occident » bâtisseur de mondes modernes, débarrassés des résidus du mythe et de la superstition.

Dans le discours colonialiste, les choses vont de soi : on croit pouvoir les montrer comme par prestidigitation. Mais la première caractéristique de la monstration, c'est l'autoréférentialité implicite : on montre l'autre ou sa réalité non pas pour en révéler des « vérités » intrinsèques (vérité veut dire ici la réponse à une *question* préalablement posée et émanant d'une réalité adéquatement présentée), mais pour se révéler à soi-même de manière antithétique : chaque observation fera surgir de manière systématique et sous-entendue l'image synthétique entre moi (auteure) et toi (lecteur) aux dépens de l'autre que je te montre.

Les particularismes de l'autre sont vus comme les signes de son infériorité, celle-ci étant supposée par l'image qu'on en donne. Les observations ethnocentrées de Wharton vont de pair avec la mise en spectacle permanente de l'autre, ainsi livré à la puissance déformatrice du fantasme, lequel cherche à en faire l'objet de la pulsion scopique. L'emploi insistant du démonstratif en témoigne : « Sous ce ciel fané, et près d'un océan froid et démonté, cette scène a quelque chose d'infiniment triste. » (31) Cette manière de dire présuppose l'existence d'un interlocuteur imaginaire à qui Wharton ne cherche pas tant à démontrer une idée qu'à lui montrer un objet : « [...] ces petites créatures destinées au grand honneur du mariage [...] » (156) ; « [...] une de ces mystérieuses façades sans fenêtres de Fès [...]. » (157) Mais on ne sait pas pourquoi les façades en question sont « mystérieuses ». En sujet énonciateur tout-puissant elle se contente de montrer un objet pour le rendre adéquat à une idée qui est déjà là. C'est ainsi que les appartements des femmes dans une maison bourgeoise *est* « une prison poussiéreuse. » (157) L'emploi

d'une métaphore littérale atteste en soi le fantasme de toute-puissance qui alimente les pensées de Wharton. Il eût été intéressant que ce constat vînt de l'une des « prisonnières » du sérail, que notre auteure aurait interrogé à ce propos. Mais non ! c'est Wharton qui est le maître du discours, pas l'autre (du moins c'est ce qu'elle croit) : « D'autres [...] sont vendues pour une jolie somme et transférées dans cette sépulture peinte qu'est un harem. » (156)⁴

La monstration, appuyée sur l'emploi répétitif de la deixis, permet à Wharton d'éviter l'argumentation. Son but n'est pas de *révéler* une particularité locale en la saisissant dans sa complexité contextuelle (sociale, culturelle...), mais d'exhiber l'« objet » en prenant soin, dans la mesure du possible, de le présenter négativement, comme objet défaillant à investir, à améliorer, à transformer, à l'instar de « ces femmes languissantes sur leurs coussins de mousseline [qui] ne font rien [...] ». » (160) En revanche, ce qui échappe au savoir et à la toute-puissance du moi est décrit comme étant « mystérieux » ou « secret ».

Wharton ne prend aucune précaution « impressionniste », ce qui aurait révélé une vision subjective avérée. Bien au contraire, elle veut faire croire au lecteur que son discours est objectif et que

⁴ Margaret McDowell y voit, au contraire, l'expression d'une compassion véritable pour les femmes marocaines : « With a similar anger in *In Morocco* [...] she described her visit, as a guest of the Belgian government [sic], to the harem of the sultan [sic]. When the interpreter explained that the royal concubines never wished to travel or to follow intellectual pursuits because they were committed to their needlework, children, and households, Edith Wharton reacted incredulously and felt at once outrage at the situation and compassion for its victims. » (McDowell 525) L'échange auquel McDowell fait référence s'est produit dans la maison d'un dignitaire, pas dans le palais du sultan.

ses propos sont le fruit de réflexions et d'études dignes de ce nom. Le particulier prend immédiatement une dimension globale dont l'autorité imaginaire vient de celle du savoir supposé : une scène observée devient « [...] un monde de mystère sur lequel se lève l'aube rosée, » (22) tandis que « deux cavaliers drapés de blanc [...] prennent une mystérieuse et inexplicable importance. » (24) Wharton ne nous dit ni pourquoi ni comment telle réalité est mystérieuse ou telle autre énigmatique. Sa manière de dire manifeste le sentiment de toute-puissance du moi, lequel ne peut souffrir que quoi que ce soit puisse lui échapper, évitant de reconnaître ainsi ses propres limites en les transformant en des réalités « mystérieuses » extérieures à lui. Ceci apparaît d'emblée dans le récit de Wharton qui souligne dès les premières pages la dimension « secrète » du Maroc, qu'il s'agisse de ses qualités de surface, à l'instar de la « secrète beauté » des rues de Tanger (22), ou de son intériorité décrite comme « l'âme tortueuse et secrète du pays. » (30)

Ainsi, la mise en spectacle va de pair avec une « mise en altérité » systématique, où pointe de temps à autre la figure radicale de l'Autre, notamment opacifié par le retour de « mystérieux » ou « secret », ou animalisé par le retour de « créature » ou de « féroce », ou encore sexualisé par des manières de description mettant en lumière par leur sélection ou isolation certains traits à la place d'autres, comme cette présentation du souk de Marrakech associant dans le même souffle descriptif des

fanatiques vêtus de peau de chèvre, à l'air menaçant, [...] de féroces guerriers avec des armes damasquinées à la ceinture [...], des nègres fous qui se tiennent complètement nus dans les niches des murs et profèrent des incantations sur une foule fascinée, [...] des esclaves lascives (*lusty slave-girls*) avec des jarres à huile sur leurs hanches ondulantes,

des garçons aux yeux en amande tenant par la main de gros marchands, et des femmes berbères aux jambes nues (*bare-legged Berber women*),⁵ tatouées et insolemment gaies, qui négocient leurs couvertures rayées ou leurs sacs de roses et d'iris séchés contre du sucre, du thé ou des cotonnades de Manchester – de ces centaines de personnes à jamais inconnues (*unknown and unknowable people*), que lient des affinités secrètes ou qu'oppose une haine non moins secrète, il émane une atmosphère de mystère et de menace plus oppressante que cette odeur de chameaux, d'épices, de corps noirs et de friture qui flotte comme un brouillard dans l'espace clos des *souks*. (118-119)

La batterie de phrases nominales restitue l'impression de désordre visuel et de force résultant de l'impact sur les sens de l'observatrice, dont le regard et la mémoire ne sélectionnent et retiennent néanmoins que des détails principalement associés par l'isotopie de la sexualité ou de l'animalité. On aura remarqué par ailleurs comment le regard en question est constamment appuyé sur le savoir : regarder, c'est savoir déjà. C'est ainsi qu'elle sait, et on se demande comment, que « ces centaines de personnes, » non seulement anonymes mais impossibles à connaître (*unknown and unknowable people*), sont liées par des affinités ou des haines « secrètes ». La monstration relève d'un savoir performatif : il suffit de dire pour faire advenir. La description de la foule dans le souk de Marrakech comme celle que Wharton fait plus tôt du souk de Salé (37), ne laisse pas de

⁵ Le traducteur, Frédéric Monneyron, omet de traduire « *bare-legged* » peut-être parce que l'image lui semble osée, puisque « *leg* », comme « jambe » d'ailleurs, signifie aussi bien le mollet que la cuisse.

place à la singularité. Bien plus, les vociférations, les poings exhibés... disent visiblement la menace pulsionnelle constante, comme si ces personnes-là, qu'elle décrit en train de négocier, ne peuvent commercer sans faire planer l'ombre de la violence. De l'autre côté de la barrière ethnique, on voit jusqu'où l'état de nature envahit la culture, une vilénie si bien présentée dans la dernière phrase de l'extrait qu'on vient de citer.

La réification et l'animalisation témoignent de l'œuvre des pulsions de cruauté dans le récit, celles-ci allant jusqu'à renverser l'ordre des choses, retournant la tendresse ou la sympathie attendues comme on retourne un gant. La véritable jouissance de Wharton est subversive. Ainsi, lorsque son regard se pose sur un homme portant probablement son fils, ce n'est pas une rêverie marquée par la tendresse paternelle qui surgit de son esprit, mais une rêverie animale. En effet, l'homme en question « serre contre sa poitrine un petit garçon ressemblant, dans son caftan vert, à une sauterelle. » (30) Ce qui est frappant ici, c'est la manière dont la tendresse paternelle observée chez l'autre met en mouvement chez Wharton des pulsions violentes, processus traduit par l'ironie et par la comparaison avec l'insecte. Il est donc évident que la bestialité n'est pas dans les scènes que Wharton décrit, mais bien dans son regard à elle ou plutôt dans son inconscient.

C'est que le processus d'animalisation est constant et varié, affectant les choix lexicaux ou les rapprochements métaphoriques. Ainsi de ces personnes noires rencontrées dans les environs de Meknès et présentées comme de « grandes créatures amicales » (49) ; les femmes du groupe sont de « jolies créatures d'une couleur de bronze bleuté [...] et aux jambes et chevilles sculpturales ; et tout autour d'eux, comme une nuée de moucheron, dansaient d'innombrables et joyeux négrillons (*pickaninnies*), nus comme des vers (*naked as lizards*) [...]. » (50) Les comparaisons métaphoriques donnent à

l'esthétique de Wharton une forte dimension animale. Soulignons la violence de l'image : *une nuée de moucheron*s ; le coup, pour ainsi dire, est double : non seulement l'autre est avili par la métaphore animale, mais celle-ci intègre dans son spectre le préjugé racial (les enfants sont comparés à des moucherons car ils sont noirs). Ils sont en outre *nus comme des vers* ou, dans la version originale, *comme des lézard*s, ce qui induit l'idée d'une animalité primaire, le tout enflé par l'amplificateur « innombrables », lequel évoque le pullulement et suscite un fort sentiment de rejet. Les deux images (moucherons, vers) participent du même paradigme raciste : celui du déchet, de l'abjection. Quant au signifiant « créature », il donne à celles et à ceux que Wharton exhibe ainsi une dimension biologique ou naturaliste « neutre » qui minore leur humanité. Bien entendu, ceci suppose de la part du lecteur la réception immédiate du message de l'auteure, en vertu de l'existence d'un code commun qui, pour Wharton, va de soi. Elle établit aussi une sorte de contrat secret par lequel le lecteur devient non seulement le confident mais le complice voyeur de l'auteure. Le colonialisme est inévitablement un voyeurisme, et Wharton donne une expression particulière à cette perversité. Dans l'exemple suivant, la scène est digne des zoos humains encore en vogue en Europe. Les enfants qui se pressent « comme des *bourdon*s vers la voiture, » (50, je souligne) sont significativement pris en photo par Wharton et ses accompagnateurs (l'officier de l'armée et le chauffeur mis à sa disposition), indice de l'affinité perverse entre l'auteure et le pouvoir.

Pourtant elle nous dit que les enfants sont « à moitié terrifiés » (*ibid.*) ; or, obsédée par la réification, envahie par les pulsions de cruauté, Wharton est dans l'incapacité de déplacer le point de vue et d'imaginer, fût-ce pendant un court instant, comment les enfants la voient *elle*. Sa phrase reste néanmoins significative car elle dit par une ironie aux effets immaîtrisables le glissement du monstrueux

vers la sphère de Wharton. L'écriture dénonce par un pouvoir de dispersion qui lui est propre la clôture du discours.

Il arrive que le point de vue de l'autre soit suggéré, mais c'est généralement pour le présenter de manière dépersonnalisée, comme ce regard synchrétique perçu aux fenêtres de Moulay Idriss : « [...] immédiatement, aux fenêtres de mystérieuses maisons, apparurent des têtes voilées et des regards obliques nous examinèrent attentivement. » (53) Dans le palais du sultan, des domestiques accourent « sur le seuil pour nous voir » ; mais que voient-elles ? Réifié, l'autre reste essentiellement un spectacle, un objet censé donner du plaisir à Wharton, notamment en étendant les possibilités de l'imaginaire : « Mais le plus excitant est encore la rencontre de la première femme voilée alors qu'on croise une cavalcade qui vient du Sud. Tout le mystère qui nous attend nous contemple par les fentes de ce suaire dans lequel elle est enveloppée. » (24) Wharton ne peut à aucun moment se mettre à la place de l'autre et installer dans son miroir un regard autre que le sien.

Des bribes de paroles « indigènes » se font entendre ça et là ; mais, outre qu'elles sont fragmentaires et exceptionnelles, ces paroles sont mises en sourdine par le choix narratif de Wharton, qui préfère les donner au style indirect. Ainsi l'autre est-il constamment objet de monstration, c'est dire qu'il est sans voix véritable. Plus encore, il est le lieu d'un regard absent, un regard sans sujet, car non seulement l'autre ne parle pas, mais il n'a pas, comme on vient de le souligner, de point de vue. La surdité et l'aveuglement sont ainsi des paradigmes importants dans le récit de Wharton.

Un des symptômes significatifs de ce déni est identifiable dans le refus (inconscient ?) de comprendre l'autre. Wharton ne se demande à aucun moment les raisons qui peuvent pousser les Marocains à être, comme elle croit, « tristes » ou « mélancoliques ». S'ils lui semblent tels comme elle l'avance, c'est probablement à cause de

leur deuil collectif, eux, justement, qui viennent d'être traumatisés par la perte de leur souveraineté sur leurs pays, situation qu'ils n'avaient jamais connue.⁶ Il en est peut-être de même des femmes des harems qu'elle visite : leur « langueur » reflète probablement leur tristesse ou réticence à la voir pénétrer dans leur espace intime en tant que représentante du pouvoir colonial, c'est-à-dire dans leur esprit des « mécréants ».

La fonction de monstration est également saisissable dans la volonté d'exposer l'intime dans ce drôle de guide touristique du Maroc. Wharton rompt en effet le contrat générique d'un livre censé apporter des informations pratiques pour de futurs touristes occidentaux. Les harems de grandes maisons ou palais de dignitaires à Fès ou Marrakech où elle pénètre grâce à ses liens privilégiés avec les Lyautey, sont pour ainsi dire mis à nu. Wharton rend publics les espaces privés qui s'ouvrent pour elle, et qu'elle sait être les lieux d'un interdit visuel, étant par définition des lieux inviolables.⁷

En outre, Wharton n'est aucunement reconnaissante de l'hospitalité qu'on lui offre, et encore moins émue par elle. Loin de mettre en jeu la dialectique du don et du contredon (en tant que reconnaissance de l'altérité dans l'échange social), la démarche de Wharton réduit au silence l'altérité en rendant tout-puissant le regard auquel l'autre, justement, est assujetti. En violant le contrat symbolique de

⁶ Ni les Phéniciens ni les Romains ni les Arabes eux-mêmes n'ont pu prendre possession de l'ensemble des territoires marocains. Les premiers ont établi quelques comptoirs commerciaux sur la façade maritime, les seconds n'ont pu contrôler que la partie septentrionale (Volubilis). Quant aux Arabes, ils se sont mélangés aux Berbères pour régner ensemble ou successivement sur le pays, à présent uni par l'Islam.

⁷ *Harem* vient de la racine *h-r-m* : ce qui est frappé d'un interdit de nature religieuse.

l'hospitalité donnée par le maître des lieux, Wharton ne marque pas un triomphe sur le patriarcat marocain ; elle affermit, au contraire, les certitudes phalliques du dominant, se permettant d'assoir son autorité, ici intellectuelle, sur l'autre, devenu du coup et encore une fois un spectacle.

Ce droit, en quelque sorte naturel, de s'appropriier jusqu'à l'intimité de l'autre, relève chez Wharton de la satisfaction de la pulsion scopique, elle qui trouve que les « les foules marocaines sont toujours une fête (*feast*) pour l'œil [...] » (138) L'emploi de « *feast* » est digne d'attention ; le mot signifie au propre « festin » ou « banquet », et « régal » au figuré. Dans les deux cas, le registre de la jouissance se fait fortement sentir, d'autant que la pulsion orale renforce la pulsion scopique, et que Wharton choisit l'expression « *feast for the eye* » (où l'on entend le « je » : *I*), plutôt que l'expression plus courante « *feast for the eyes*. » La jouissance scopique renvoie également à un ordre idéologique qui traduit une jouissance collective d'appropriation non seulement des biens de l'autre mais aussi de son destin. En prenant possession du Maroc, l'administration coloniale sauve le Maroc des Marocains eux-mêmes.

Le « regard » de Wharton exprime souvent les thèses « vérifiées » ailleurs, selon lesquelles le colonialisme est en priorité une entreprise de civilisation, donc un triomphe sur l'obscurantisme et surtout la sauvagerie. Wharton, semble-t-il, a été influencée par les idées de Renan, dont elle aurait partagé

a standpoint of rationalism and religious skepticism, a sense of irony and the ironic play of ideas, [...] a high regard for French criticism, and an esteem for France as the epitome of civilization and culture, able to weather any series of disasters. [...] Renan affected Wharton in two major ways. His rational positivism fueled her developing

skepticism about the role of faith in a post-Darwinian world increasingly based on science and empiricism. And his ideas about nation and nationhood helped her come to terms with her own expatriation and questions about the preservation and dissemination of cultural value in the early twentieth century. (Singley 32)

S'il faut situer son discours dans un cadre d'ensemble, on dira qu'il est dans l'entre-deux de la pensée historique et contingente de Renan, et la pensée essentialiste de Hegel et de Fichte à propos de la nation. En effet, par moments, Wharton tâche de mettre en valeur les déterminants historiques ayant présidé à la création du Maroc qu'elle visite, tandis qu'en d'autres moments, elle confond, à l'inverse, race et nation, et laisse poindre une vision essentialiste cherchant et trouvant ses marques dans l'objet métonymique : un quartier quelconque devient l'épitomé de l'Orient ou de l'Afrique, tel trait de caractère saisi chez telle personne capte la totalité ethnique supposée du Maroc ou du continent, comme les exemples donnés plus haut le montrent.

Quoi qu'il en soit, le discours de Wharton relève globalement du discours du colonialisme et de ses justifications, lequel s'est imposé progressivement depuis la découverte du Nouveau Monde et qui a pu s'affiner au fur et à mesure que l'exploration de l'Afrique rendait inévitable l'exploitation de ses forces humaines et minières. Le Maroc était certes le lieu d'anciennes civilisations et d'anciens pouvoirs qui s'étendaient de l'Andalousie aux confins du désert jouxtant le fleuve Sénégal et, à l'est, le désert libyen, il n'empêche que pour Wharton, le Maghreb est, malgré tout, « sauvage » (*savage*), comme lorsqu'elle s'étonne de retrouver si vite « au milieu de ce Maghreb sauvage, » (27) ou lorsqu'elle nous présente l'un des plus grands sultans du Maroc, Moulay Ismail, célèbre notamment pour avoir modernisé

les structures administratives du pays, comme un « despote arabe à moitié sauvage, » celui-là même qui a réussi à « sauvegarder son empire barbare et à policer la sauvagerie [...]. » (69)

Pour décrire le désert marocain ou toute étendue rurale, Wharton emploie de manière récurrente l'expression bien américaine de *wilderness*, laquelle connote non seulement la nature sauvage, mais également l'idée d'une sexualité menaçante attisée par la liberté satanique. Chez les puritains, la *wilderness* – c'est-à-dire le désert biblique où le Christ a été tenté par Satan –, est le lieu de tous les maux et dangers : non seulement la « sauvagerie » des Indiens, ces « suppôts de Satan, » mais également de la jouissance féminine elle-même assimilée au satanisme, comme en témoignent les tristement célèbres procès des « sorcières » de Salem.⁸

On se demande par moments si Wharton ne projette pas son imaginaire d'Américaine sur le Maroc, présenté parfois comme le lieu d'une confrontation intrinsèque et ancienne entre les forces du bien et les forces du mal à l'œuvre dans la *wilderness*, au-delà des zones civilisées. Le discours de Wharton ne serait donc pas seulement marqué par les théories « racialistes » ayant servi de base « scientifique » à l'entreprise coloniale (et esclavagiste), mais aussi par son affect de femme américaine née au milieu du XIX^e siècle. Car le préjugé racial est plus prononcé quand il s'agit des

⁸ John Maier trouve que le récit de Wharton est dans son ensemble marquée par de nombreux américanismes, ce qui atteste, selon lui, l'ancrage américain de l'identité de Wharton, malgré l'éloignement géographique définitif : « However much Wharton wanted to be a “Western” (i.e., “civilized”) person, more at home in Paris perhaps than anywhere in the United States, her World War I narrative of a brief trip from Paris to Morocco is filled with Americanisms. [...] » (Maier 69)

Noirs. Par moments, le lecteur peut penser à quelque littérature sudiste décrivant une Amérique heureuse où la paix et l'harmonie blanches côtoient sans être contaminées par elle, la violence sexuelle noire : « Partout on entend le jaillissement ou le bruissement de l'eau, et par-dessus les murs parvient l'odeur du jasmin et des roses. Dans le lointain, depuis ce purgatoire rougeâtre qui se trouve entre les murs, on perçoit le violent tintamarre (*the savage thrum-thrum*) d'une orgie nègre ; ici tout n'est que calme et parfum [...]. » (105) Wharton introduit dans la réalité marocaine l'idée de la *frontière* raciale (et civilisationnelle), une des caractéristique majeures de la réalité sociale et de l'histoire américaines. L'idée de la frontière prend une connotation fort américaine dans cette envolée générique qui fait dire à Wharton que, au-delà de l'Atlas, se trouverait « ce *féroce* monde noir » (je souligne) tenu en échec par Marrakech, « dernier poste avancé face » à la sauvagerie (113).⁹

Wharton, issue d'une nation postcoloniale « devenue » à son tour colonialiste,¹⁰ est certainement influencée par la vision américaine et la foi en la « destinée manifeste » de son projet expansionniste. Selon Mary S. Schriber, il y aurait une analogie entre le discours impérialiste de Wharton tel qu'exposé dans *Au Maroc*, et celui de voyageuses américaines du XIX^e siècle. Elle se réfère aux observations de Nina Baym à ce propos :

What Nina Baym finds in history written by women in antebellum America occurs in travel accounts across the

⁹ *Féroce*, autre terme récurrent, connote la sauvagerie, selon son sens étymologique même (du latin *ferus*).

¹⁰ Mais relativisons : le projet colonialiste de l'Amérique était là dès le départ. Voir Marienstras.

nineteenth century and into the twentieth. “The expansionist ideology of American Manifest Destiny,” Baym explains, “transformed republicanism into imperialism.” Americans envisioned the United-States as the nation destined to oversee and provide a model for the formation of republics the world over. (Schriber, 1997, 78)

Mais le récit de Wharton est traversé par des contradictions ; son « républicanisme » américain supposé est en effet battu en brèche par l’admiration à peine contenue de la monarchie marocaine. Ce conservatisme s’oppose par ailleurs au rejet du religieux et donc de la téléologie de la « *Manifest Destiny* ». La providence et sa « main » protectrice et bienveillante n’ont pas droit de cité chez Wharton, partageant en effet l’anticléricisme de Renan ou influencée par lui.

C’est plutôt la logique phallique et sa survalorisation des pouvoirs de la raison qui préside au discours de Wharton. Bien qu’elles soient paradoxalement adossées à la fois à l’idée de la contingence historique et à celle de l’essentialisme, ce qui unit les pensées de Wharton sur la Maroc, c’est la puissante identification avec le discours patriarcal phallogocentré.

Wharton ne se contente pas en effet de s’abriter derrière le projet civilisationniste de la France, ni de mimer la bonté condescendante et suffisante du discours colonialiste (et ses spécificités marocaines propres à Lyautey), mais s’identifie aux « valeurs » masculines, ce qui crée des configurations éthiques inattendues dans son récit. Ceci semble lié aux déterminants inconscients de Wharton. La jouissance se veut d’abord phallique chez elle dont le discours sur le Maroc, qu’elle féminise dans la version originelle, fait montre d’une appropriation du pouvoir phallique dominateur, lequel s’est logé dans le regard de Wharton ne cessant de pénétrer l’intime pour en jouir et pour l’exposer.

Sa fascination pour les formes du pouvoir apparaît particulièrement dans sa manière de décrire certaines scènes ou personnes. Elle est ainsi impressionnée par la cérémonie de la grande Fête du Sacrifice, pendant laquelle le sultan reçoit les hommages des tribus. Elle est frappée par le « contraste entre sa silhouette immobile et les hordes sauvages de cavaliers qui v[ie]nnent buter sur elle [...]. » (143) Wharton est tellement saisie par l'« immobilité totale » du sultan, qu'elle le voit « comme un symbole, une énigme, un dieu » :

Le flux humain butait sur lui, se dissolvait et refluit puis une autre vague à la crête garnie de lances emportait tout avant de se dissoudre à son tour. Les heures passaient et il se tenait là, sous le ciel blanc torride, insensible à la chaleur, à la poussière, au tumulte, incarnant pour toutes ces hordes sauvages et factieuses une longue tradition de sereine réserve. (143)

Sous le regard de Wharton, le sultan incarne à la perfection le pouvoir patriarcal dans sa fonction stabilisatrice, ordonnatrice mais aussi civilisatrice. Devant cette mise en scène du pouvoir sultanesque, Wharton universalise la puissante fonction phallique et adopte un discours transfrontalier, ce qui témoigne du puissant impact du symbolisme phallique sur elle. Ceci paraît d'autant plus vraisemblable que l'auteure, laissant parler l'Autre (ou l'inconscient) en elle, investit les mêmes forces dans la description du minaret de la Koutoubia. Elle serait, écrit-elle, « magnifique n'importe où, mais dans ce désert plat elle est d'une majesté telle qu'elle peut supporter la comparaison avec l'Atlas. [...] » (112) La grandeur de la tour et sa toute-puissance (n'est-elle pas comparée avec l'Atlas) évoquent avec force le sultan dans la scène précédemment commentée. Le parallélisme est d'autant plus frappant que Wharton présente la même

image d'un pouvoir dressé contre la sauvagerie. En effet la Koutoubia « se dressait à l'extrémité même du monde civilisé et faisait face aux hordes du désert, » (113) tout comme le tout-puissant sultan, sur lequel viennent « buter » les « hordes sauvages de cavaliers. »

Il est donc impossible d'aborder le féminin chez Wharton sans tenir compte des identifications phalliques inconscientes qui lui imposent un certain mode de jouissance, ni, de l'autre côté, s'intéresser suffisamment au cadre global où fiction et réalité se confondent dans l'esprit créateur de l'auteure. La toute-puissance du discours colonial et la position de pouvoir occupée par Wharton, hystérisent l'esprit créateur de l'écrivaine : stimulé par les effets des paysages naturels et culturels perçus, et, de manière tout à fait antinomique, comme contraint par le pouvoir phallique du discours intériorisé.

Le récit atteste ainsi un dualisme entre deux modes de jouissance : la jouissance phallique qui s'épanouit dans le discours colonialiste et patriarcal, et l'*autre* jouissance, celle de l'artiste, que l'on peut dire jouissance mystique ou « féminine », dans le sens où elle est transphallique, du côté du « pas-tout », ouverte, prête à s'émerveiller, à accueillir l'altérité expulsée par le semblant idéologique du discours. Dans cette perspective, on peut avancer que Wharton établit elle-même les barres d'une prison dont elle tâche de se libérer en même temps.

À propos d'un échange par interprète interposé dans les appartements féminins de la maison d'un dignitaire de Fès où elle a été invitée, Wharton nous dit que « rares sont les points de contact entre la large ouverture d'esprit occidentale et des êtres prisonniers d'une conception de la vie sexuelle et domestique fondée sur l'esclavage et l'espionnage incessant. » (160) En effet, il est question de *contact* et nullement de *rencontre* comme l'observation obtuse de Wharton le suggère nettement. Les énoncés renvoyant à la réalité du harem font montre de la même logique tantôt condescendante tantôt mépri-

sante qui préside au discours d'ensemble de Wharton. Cependant, si l'on se penche sur la dimension symptomatique de l'écriture en dissolvant l'énoncé dans l'énonciation, on pourra saisir dans l'intime que Wharton exhibe, un autre intime, celui-là se dévoilant par le jeu de l'énonciation. Faire attention à la dimension symptomatique de la lettre, c'est changer l'orientation descriptive de la phrase : la courbe fait retour sur l'énonciateur lui-même.

On peut en effet saisir une dimension réflexive dans les propos de Wharton lorsqu'elle parle d'esclavage et d'espionnage. Car, que fait-elle elle-même si ce n'est espionner le harem et en rendre compte à l'insu des gens qui l'y ont accueilli ? La posture énonciative du discours de Wharton tout le long de son récit est bien celle de l'espionnage, elle qui passe son temps, comme on l'a examiné plus haut, à observer secrètement les « indigènes » et même à en tirer quelque jouissance. Quant à l'esclavage (ou, plus spécifiquement, *slave-service*, comme écrit Wharton dans le texte original), il dit bien sa propre position délicate : au service du Résident général, entièrement assujettie au discours et au désir du maître, qu'elle ne cesse non seulement de mimer mais aussi de glorifier.¹¹

Le thème carcéral revient avec insistance dans le discours de Wharton, qui ne cesse d'évoquer des prisonniers historiques ou fictifs (Robinson Crusoé, par exemple) ou quelque célèbre prison également historique (celle de Meknès, notamment). Retenons seulement ici l'image carcérale qui décrit le harem (lieu du féminin, donc) ou même certaines villes. Le harem est évoqué comme une « charmante prison, » (115) ou alors comme « une prison tombant

¹¹ Il est significatif de voir Wharton assortir son récit d'un chapitre entièrement consacré à « l'œuvre du Général Lyautey au Maroc »...

en ruine. » (157) Plus globalement, les « montagnes fortifiées qui [...] entourent Fès » sont comparées à « des murs de prison. » (160) L'image carcérale induit le thème mélancolique lorsque Wharton s'abandonne à la rêverie :

À Fès, nous fûmes invitées un jour à rendre visite au harem d'un des plus grands dignitaires du Makhzen, et alors que j'étais assise au milieu de femmes pâles dans une prison qui tombait en ruine (*mouldering prison*), ces pensées me vinrent à l'esprit. On avait l'impression en descendant dans les sombres ruelles en pente de plonger dans un puits de mine (*of being lowered into the shaft of a mine*). À chaque nouveau pas la bande de ciel devenait plus étroite, et se trouvait de plus en plus fréquemment obscurcie par les bas passages voûtés sous lesquels nous passions. [...] (157)

Les pensées qui viennent à l'esprit de Wharton sont donc noires. Est-ce son propre enfermement intérieur qui fait surface lorsqu'elle est ainsi assise au milieu de ces « femmes pâles » ? D'ailleurs, on est étonné par le choix lexical : *mouldering*. Ce terme dit la décomposition, le pourrissement ou, s'agissant d'un bâtiment, le délabrement ou même l'écroulement. Il est donc étonnant qu'un tel terme soit employé pour décrire les appartements féminins de l'un des plus grands dignitaires du régime marocain.¹² En revanche, si l'on est attentif à la dimension symptomatique de l'expression, on pourra y saisir l'énonciation du désir de détruire les murs de la « prison » intérieure, celle que soutient l'impression qu'a Wharton de « plon-

¹² Frédéric Monneyron, a probablement buté sur cette absurdité et a préféré sous-traduire par « prison poussiéreuse. »

ger dans un puits de mine » (notons l'emploi du passif en anglais : *being lowered into the shaft of a mine*). À l'intérieur de la « mine » se trouve un féminin emprisonné, dont Wharton rend compte avec un mélange d'ironie et de sympathie :

Toutes les femmes de cette digne maison avaient le même air de respectabilité quelque peu mélancolique. Dans leur appartement qui sentait le renfermé, elles avaient quelque chose des fleurs de serres, pâles, lourdes, plus épanouies mais plus fragiles aussi que celles des jardins.

[...]

Ces femmes languissantes sur leurs coussins de mousseline ne font rien, pas même du tissage. La femme marocaine n'a que peu de connaissances en cuisine, en couture ou en tout autre art de la maison. [...] Toutes ces vies de femmes, incolores et plates, dépendent du bon vouloir d'un gros homme tyrannique, bouffi par la bonne chère et boursoufflé par l'autorité, presque aussi inerte et sédentaire qu'elles, et habitué à ce qu'elles satisfassent ses caprices depuis que, petit garçon en barboteuse, il a commencé à trotter dans ce même *patio*. (159-160)

Il est inutile de s'appesantir sur la toute-puissance fantasmagorique du savoir qui marque nettement les observations de Wharton, laquelle commente la vie intime des intérieurs marocains comme si elle y avait vécu des années suffisamment longues pour connaître l'éducation et l'évolution d'un petit garçon à travers les étapes qui en ont fait un tyran domestique ; suffisamment longues et analytiques aussi pour pouvoir dresser le portrait typique de « la » femme marocaine. Encore une fois, notons comment Wharton se comporte avec les personnes comme s'il s'agissait de personnages :

disponibles pour être modelées par la toute-puissante fantasmatique inconsciente.

L'emprise du fantasme (stimulé par des scènes qu'elle trouve probablement excessives) est telle que la force de réflexion s'en trouve réduite. Wharton aurait pu approfondir sa pensée et voir comment le maître des lieux est finalement lui-même devenu le prisonnier d'un système édifié pour le satisfaire. Sa tyrannie et sa volonté de maîtrise ne disent-elle pas celles de Wharton, auteure, se croyant entièrement maître de personnages dépendant de son « bon vouloir » ? Après tout elle n'est pas censée avoir lu les célèbres pages de Hegel sur la dialectique du maître et de l'esclave, même si cette lecture aurait pu éveiller son intelligence et ouvrir sa réflexion aux complexités de l'aliénation du maître, et ne pas se contenter du simplisme de l'aliénation de l'esclave. En tous les cas, l'image florale qu'elle utilise pour décrire les femmes du harem, enfermées telles des « fleurs de serre, » présente une tonalité romantique et fictive qui témoigne de la volonté de Wharton d'*écrire le réel* plutôt que de le raconter.

Il est à ce titre intéressant de noter comment Wharton construit ou écrit l'enfermement en produisant des formes du désir inconscient qui démentent le semblant du discours idéologique de surface : les lieux clos (maisons, serres, villes fortifiées...) sont contrastés avec la montagne, le désert ou la forêt, c'est-à-dire avec les lieux de la « sauvagerie » tant méprisée, où évolue cependant un féminin libre, à l'instar de ces filles qui « viennent des montagnes et des forêts de cèdre » après avoir été « arrachées à la vie libre des tentes où les femmes de nomades ne sont pas voilées. » (156) L'expression clé est lâchée : *vie libre*. Wharton voit probablement une image dégradée de sa propre condition féminine dans ces femmes « languissantes » et « quelque peu mélancoliques, » propriétés du maître que nous croyons être possédé à son tour par cela même qu'il croit maîtriser. Mais Wharton est aussi une écrivaine capable de « modifier » le réel

dans ou par la fiction, tout en étant dépassée par ce qu'elle croit pouvoir maîtriser. Son discours fait montre de forces qui lui échappent, celles du désir et de la sexualité libre incarnées dans l'esprit de Wharton par les filles des montagnes et des forêts ou encore par ces « filles-esclaves lascives » qui, insolemment, prennent une position maîtresse, renversant l'ordre des choses en osant exhiber leur puissante féminité et se jouer d'elle, lorsqu'elles marchent dans le souk, « des jarres à huile sur leurs hanches ondulantes, » (119) au même titre que ces « femmes berbères tatouées et aux jambes nues, » dévoilement métonymique dans cette description qui en dit long sur le corps érotique refoulé de l'observatrice, d'autant qu'elles *lui semblent* « insolemment gaies. » (*Ibid.*) Voici donc au moins une réalité qui contredit tout ce que Wharton croyait savoir sur « la » femme marocaine ! Mais Wharton ne prend pas la peine de relever ses propres contradictions, parce qu'elle est sourdement fascinée par un féminin qui lui semble soumis, inférieur, alors même qu'elle y perçoit, sans oser les développer, les signes d'une puissance féminine dont elle est elle-même dépourvue et certes frustrée, eu égard à son éducation américaine : la sensualité. Ceci culmine dans la scène où Wharton, invitée dans la maison d'un grand dignitaire du régime marocain, est interpellée par « la plus corpulente » de « trois négresses, splendides créatures de bronze, » qui, après avoir disparu, « réapparut au-dessus de nous sur un balcon vert pâle et, se profilant sur un carré de ciel bleu, se pencha dans une attitude à la Véronèse pour invectiver comme un perroquet excité les deux autres restées en bas. » (158, 159) Qu'est-ce qu'une « attitude à la Véronèse » ? La référence érotique est à peine voilée, surtout lorsqu'on pense, en passant par l'image ornithologique convoquée par Wharton, au célèbre *Leda et le cygne*.

Ces descriptions symptomatiques ne peuvent être dissociées du cadre global « fictif » que leur donne Wharton, laquelle se meut

dans un monde simultanément réel et imaginaire où elle ne se contente pas de décrire mais crée des personnages correspondant à ses propres configurations fantasmatiques. L'intérêt de son récit peut dès lors être saisi dans la manière dont une réalité frappe les sens de l'artiste et met en mouvement ses facultés créatives.

Le Maroc, que Wharton trouve irrévocablement étrange et contrasté, renvoie ainsi son observatrice à ses propres dualismes.¹³ Les lieux d'inscription du sujet dans le discours du récit sont nombreux, et correspondent à des points de jouissance où l'on saisit l'œuvre d'une toute-puissance fantasmatique qui fait passer de la réalité à la fiction. En outre, un insistant jeu d'hybridation semble dire en soi quelles passerelles doivent être jetées entre le monde intérieur subjectif et le dehors censément objectif.

Le processus d'hybridation inscrit dans le récit par les différents rapprochements établis par Wharton manifeste l'existence d'un passé méditerranéen commun (les renvois à la Grèce, Rome ou Venise... sont constants) ; plus encore, il atteste l'existence d'un futur commun dont le colonialisme est déjà le moteur en marche ! On peut y voir en un premier temps une dimension universaliste conforme au versant civilisationniste du colonialisme. Les choses semblent cependant plus complexes dans ce faux guide du Maroc. Elles révèlent le fonctionnement de l'esprit créateur de Wharton et les sentiments de toute-puissance qui l'alimentent, lesquels portent au-delà du pouvoir idéologique et donnent une orientation inattendue au récit.

¹³ Ce voyage, semble-t-il, l'a durablement marquée. Comme le suppose Wegener, « perhaps no expedition of this inveterate traveler, however, had a greater or more lasting impact on her than the three weeks [sic] that Wharton spent in Morocco in the fall of 1917 [...]. » (Wegener 11) En fait, les trois semaines concernent uniquement le voyage en voiture

Les liens établis par Wharton avec le Maroc relèvent plutôt de la sphère artistique, seul lieu où la parole intime et authentique semble pouvoir se dire librement. Le sujet « passe » lorsque l'emprise de l'idéologie se relâche ou lorsque l'auteure donne libre cours à ses émotions esthétiques. On peut parler alors de rencontre, certes limitée, mais présente comme un champ de *possibles*. Le lien qu'on peut appeler interculturel en forçant, joue essentiellement dans la sphère artistique abstraite. Il fonctionne à la fois comme un mode de protection ou mécanisme de défense chez une auteure profondément remuée par un pays qu'elle trouve « étrange » et « mystérieux », et qui ne cesse de produire des effets puissants sur elle.

Les dénégations de Wharton sont en vérité flagrantes : l'étrangeté supposée de l'autre évoque non pas des images étranges mais, bien au contraire, familières, signe donc d'une « amitié » non avouée, rejetée, mais qui s'impose à l'écrivaine. Le Chella, par exemple, lui rappelle une « cité babylonienne » soudainement effondrée (37) ;¹⁴ les oliveraies environnant la ville « sainte » de Moulay Idriss évoquent celles de Mytilène et de Corfou (52). Bien entendu, il y a dans la démarche de Wharton une force centripète qui ramène l'autre au même. Mais dans le contexte colonial et par comparaison avec le discours idéologique affiché tout au long du récit, le réflexe culturel autoréférentiel prend un aspect intéressant : celui des ouvertures que permet l'art ou l'esprit artistique, au-delà de la pose avantageuse du moi ou malgré elle.

Le contact initial avec la ville de Fès et ses fortifications fait penser au « premier plan d'un tableau de Carpaccio ou de Bellini. » (76)

¹⁴ Une vieille ville romaine détruite depuis longtemps, investie par les Banou Ifren, puis par les Almoravides et Almohades, lesquels en firent une métropole, avant que les Mérinides n'en fassent en partie une nécropole.

Un conteur et ses auditeurs perçus dans la même ville s'avèrent métamorphiques dans l'esprit créatif de Wharton : « Il suffirait de transformer le conteur en un jeune Vénitien extatique pour avoir tous les personnages et le premier plan de *La Vie de saint Etienne* du Carpaccio, avec même les chameaux qui tendent leur cou inquisiteur au-dessus des turbans. » (76) Le trait d'humour atteste l'ouverture à la vie dénonçant la rigide clôture idéologique. Mais ce qui retient surtout l'attention ici, c'est la dimension performative du propos : *il suffirait de transformer...* ; l'emploi de la forme verbale hypothétique est immédiatement suivi de la réalisation de l'idée. Enoncer, c'est donc faire ; formidable conjonction entre le désir et sa réalisation qui fait penser au chronotope singulier du rêve. Wharton occupe la position démiurgique de l'artiste créateur évoluant dans le chronotope que lui-même crée. La voyageuse ne peut rester dans l'espace circonscrit de la réalité qu'elle décrit après coup ; son discours, pourtant idéologiquement contraint, fait montre du puissant impact du principe de plaisir et de ses forces de déformation qui, par moments, portent au-delà du principe en question pour ouvrir sur le champ de la mort ou de la jouissance.

Les scènes observées sont arrachées à leur contexte propre pour être artistiquement ou esthétiquement remodelées. C'est ainsi qu'en se promenant à Fès Wharton a l'impression de se mouvoir dans « une histoire entendue à Bagdad, voici un millier d'années, par Harun-al-Rachid, ancêtre du détective moderne, » (79) autre moment de plaisir mais aussi de sensibilité artistique toute-puissante, qui lui permet non seulement de se déplacer dans l'espace et dans le temps, mais de se mettre à la place du grand sultan des *Mille et une nuits*, à la fois auditeur et détective.

La jouissance de Wharton est ainsi saisissable dans la capacité de confondre réalité et fiction et de se préserver des contraintes de la première et de jouir des possibilités que lui offre quotidienne-

ment la « pensée magique ». Les références ou comparaisons sont présentées de manière littérale non médiatisée, faisant montre du passage immédiat d'une dimension à l'autre : « Par un escalier étroit nous accédâmes à un palier où nous attendait une princesse sortie tout droit d'un conte de fées arabe. » (144-145) Le connoté perd ses qualités abstraites pour être non pas un substitut mais la réalité décrite elle-même. Ainsi de la porte du mirador qui s'ouvre « pour laisser entrer des créatures de conte de fées, » suivies d'« une douzaine de houris. » (146)

L'esprit créateur ne reconnaît pas les contraintes du principe de réalité. Le syncrétisme est quasi absolu. Notons dans l'exemple suivant comment réalité et fiction se confondent totalement, attestant la porosité de la limite symbolique dans l'esprit de Wharton : « Salé, cette ancienne cité de pirates, où Robinson Crusoe fut si longtemps retenu en esclavage, s'étendait devant nous [...]. » (28) La tournure sylleptique est, pour ainsi dire, insolente qui nous fait passer indifféremment du Salé réel à celui de la fiction de Defoe, ou, inversement, considère un personnage romanesque comme une personne historique.

La conjonction entre l'imaginaire et la réalité montre comment Wharton nous invite à pénétrer dans son propre monde intime, et comment la réalité observée et l'objectif qu'elle s'est assigné ont disparu par l'action toute-puissante de l'esprit créateur qui, lui, procède au nivellement des identités. Alors que le *dit* « phallique » affiché dit le pouvoir de la rationalité et la violente et confiante intention civilisatrice, le *dire*, lui, et les soubassements du discours renvoient au plaisir d'imaginer, de transgresser les lois de la raison, prudemment, précautionneusement, comme pour échapper à la censure du regard intériorisé de l'Autre dont on se réclame par complaisance.

C'est que la confusion entre réalité et fiction n'opère pas seulement par réaction à la réalité marocaine ; elle se manifeste également dans

les représentations culturelles de Wharton, chez qui une scène « occidentale » imaginée ouvre elle aussi sur une fiction, non seulement dans le sens Orient-Occident mais aussi Occident-Orient. A propos d'un groupe de femmes marocaines qui la reçoivent, elle écrit :

Elles portaient toutes des robes sobres, en accord avec la simplicité de la maison et, en faisant abstraction de la vacuité de leurs visages, on aurait pu prendre ce groupe pour la famille d'un professeur, dans une ville universitaire anglaise ou américaine, qui aurait adopté un déguisement approprié pour un défilé des *Mille et une nuits* sur le campus. (154)

Par moments Wharton donne l'impression d'être une petite fille qui n'est jamais sortie du monde enchantée de l'enfance. Le « tapis volant » (12) ou « magique » (27) qu'elle évoque de temps à autre semble être son vrai moyen de *transport*, celui qui lui donne la possibilité non pas d'explorer le Maroc à des fins pratiques ou « professionnelles, » mais d'agir sur la réalité en lui trouvant des substituts convenables, grâce à l'action verbale structurellement métaphorique et transférentielle (*metapherein* : « transporter, transférer... »).

Le Maroc représente donc un autre intérêt que celui affiché, c'est-à-dire celui qui correspond à la volonté ou aux objectifs de Lyautey. C'est non seulement le lieu d'une puissante inspiration, mais aussi d'une jouissance de femme et d'artiste. Il dit un en-plus, justement, ou un en-trop : « trop étrange, trop beau, trop riche dans ses paysages et son architecture [...] » (12) ; c'est « un monde de mystère » (22) à la « secrète beauté » (*ibid.*), marqué par l'ambivalence de la haine et de l'amour, car il rend davantage visible et incontournable (sauf par la fiction) l'insaisissabilité ou l'évanescence de l'objet du désir. La fiction, elle, permet de faire perdurer l'illusion de la permanence des choses.

L'ambivalence des sentiments de Wharton paraît particulièrement dans ses observations contradictoires, regroupées ici autour de la notion de permanence. Elle croit saisir « l'énigme centrale de cette étrange civilisation nord-africaine, » notamment dans « le flux perpétuel et l'inébranlable stabilité, les coutumes barbares et les raffinements les plus sensuels, l'absence d'originalité artistique et le don pour regrouper des motifs empruntés ailleurs, l'artisanat patient et exquis et la négligence, voire la dégradation, de ce que l'on a créé. » (133) Pourquoi ces caractéristiques, pour peu qu'elles soient vraies, seraient-elles paradoxales ? Il faudra accepter au préalable l'idée que telle réalité puisse être totalement ceci ou cela. La complexité de toute réalité est saisissable, justement, dans les zones d'entre-deux où des opposés se rencontrent pour créer une nouvelle réalité, plutôt que se reproduire infiniment. Ne serait-ce donc pas les propres fractures internes que la réalité marocaine fait remonter à la surface ? N'est-ce pas de la problématique de la perte / non-perte que Wharton nous parle en s'improvisant anthropologue et historienne d'un pays qu'elle ne connaissait pas et où elle a séjourné pendant à peine un mois ? Les contradictions de Wharton, moulées dans celles supposées du Maroc, font surtout surface quand il est question d'immuabilité ou de perte.

C'est ainsi qu'on peut lire à la même page que les réalités marocaines sont à la fois immuables et changeables : « [...] la vie orientale peinte par les Vénitiens et décrite par Léon l'Africain, Windus et Charles Cochelet n'a pas changé de caractère, » (76) puis : « rien ne dure dans le monde islamique, hormis ce qui est laissé debout par l'inertie humaine et ce qui est préservé des éléments par sa solidité même. » (*Ibid.*) Quatre pages plus loin, on apprend que, à l'inverse, les Marocains ne cessent de restaurer leurs bâtiments : « Il serait toutefois plus juste de dire que, comme toutes les villes marocaines, [Fès] n'a pas d'âge, puisque ses bâtiments apparemment immuables

croulent sans cesse pour être restaurés selon leur ancien plan. » (80) Idée de nouveau battue en brèche plus tard par l'observation citée plus haut où Wharton évoque, entre autres caractéristiques marocaines, « la négligence, voire la dégradation, de ce que l'on a créé. » (133)

On sent ici une tension majeure au cœur du récit ; elle émane, on l'a bien compris, non pas de la réalité objective mais du monde subjectif grouillant et instable de Wharton : la problématique non pas de l'objet perdu, mais l'intenable position de la non-perte.¹⁵ Elle est la source d'une souffrance incommensurable car elle empêche tout deuil de se faire, et en même temps elle est une des sources majeures de la création artistique, laquelle s'appuie, comme dirait Faulkner, sur l'idée folle ou géniale ! du *passé qui ne passe jamais*.

Et c'est bien ce nœud qui point au tout début du récit de Wharton lorsqu'elle nous dit dans la préface écrite après le voyage, que « maintenant que la guerre est terminée, quelques mois de travaux seulement sur les routes et les lignes de chemin de fer le séparent d'un grand afflux de « tourisme » ; et quand le lot arrivera, plus aucun œil ne pourra voir Moulay-Idriss, Fès ou Marrakech comme je les ai vues (*no eye will ever again see Moulay Idriss and Fez and Marrakech as I saw them*). » Si j'ai donné une partie du texte original de cette citation, c'est pour souligner le lien inconscient, démontré plus haut, entre « *eye* » et « *I* », soit entre le « je » de la transparence du regard ou de l'observation supposée, et le sujet de l'inconscient mis en mouvement par l'écriture. Wharton, dans l'après-coup du voyage, se trouve confrontée à la question de la non-perte, c'est-à-dire du deuil impossible : celui du passé, du voyage lui-même,

¹⁵ A propos de la mélancolie comme une problématique de la non-perte, voir Jacques Hassoun.

problème magnifié par la certitude que le Maroc vu par Wharton disparaîtrait à tout jamais. En écrivant ce récit, elle réalise donc un autre objectif que celui affiché au préalable : garder pour tout jour ces moments exceptionnels en les fixant dans l'écriture.

Le principe de réalité impose à tout sujet de faire le *deuil* du passé, d'accepter donc que l'« objet » disparaisse ou se perde. Mais ce qu'on peut appeler le *principe de fiction* impose une nouvelle dimension où les deux principes de réalité et de plaisir cessent de s'opposer, pour produire un nouveau chronotope où rien ne se perd, rien ne passe. Les spécialistes de Wharton ont relevé l'analogie entre récit de voyage et fiction chez elle, dans le sens de l'exigence de l'écrivaine et des efforts déployés pour que le récit soit d'une bonne facture. C'est ainsi qu'on peut trouver dans ses récits de voyage des procédés littéraires tel le suspense ou la tension dramatique. Mary Suzanne Schriber écrit à ce propos :

Wharton deployed the same selectivity and craft in the construction of her travel books that had served her so well in her fiction. Her travel books can reasonably be understood as a kind of fiction. [...] Following her actual travels, she would gather her recollections of Europe and set them down in a narrative form. She would fabricate a narrator, introduce suspense, and generate drama through metaphors and personifications. After a passage of time, she would make further revisions. But this process is not different from the process of fictional storytelling that Wharton describes in her autobiography. (Schriber, 1987, 261)

Cependant, ce que j'appelle « principe de fiction » ne renvoie pas à des analogies stylistiques mais à une manière de phénoménologie

qui fait passer indifféremment de la réalité à la fiction (et inversement) dans l'esprit de l'écrivaine. Le principe de fiction procède au nivellement des différences. Le mouvement part de la réalité vers la fiction et, inversement, de la fiction vers la réalité, sans que l'esprit ne reconnaisse la différence entre les deux. Les objets qu'il perçoit sont sylleptiques : « [...] les étals de fruits, d'olives, de thons, de bonbons au sirop, de chandelles pour les tombes de saints, de guirlandes de poivrons rouges et verts, de gâteaux grésillant sur des feux incandescents et de tous ces articles, gâteaux et condiments variés que la dame du conte des *Trois Calenders* part acheter, en ce matin mémorable, au marché de Bagdad. » (35) L'intérêt est ici dans la notion de limite et son rapport avec la fiction, plus exactement dans la manière dont la fiction se saisit textuellement d'elle-même grâce à la suspension de la limite entre principe de réalité et principe de plaisir. Il s'agit d'un « principe » dans le sens d'une hypothèse de travail mais aussi d'une règle ou d'une loi constitutive, ce qui éloigne mon propos de toute idée de réalisations accidentelles ou chaotiques de type psychotique. La fiction est structurée comme une fusion des deux principes freudiens. Il est ainsi des passages fréquents où le regard transforme la « réalité » en fiction, c'est-à-dire en un moment où les éléments fictifs du réel s'enrobent d'un sensible et s'animent dans le regard du créateur, et parvenant à créer l'illusion de la réalité mais celle de la vie animée chez le lecteur. Les animations propres aux lois de la nature se doublent d'autres, d'une dimension autre : celle du désir et de la jouissance, cela même que la nature semble, fort heureusement, méconnaître.

Au Maroc brouille la différence entre fiction et réalité, faisant du « Maroc » un objet artistique façonné non seulement par le savoir-faire mais aussi par le désir et les pulsions de l'artiste. Au sein de ce monde fictif propre au sujet (ce récit ne devrait-il pas être intitulé plus exactement : *Wharton au Maroc* ?), la réalité, saisie par la pul-

sion d'emprise, s'avère être une hypothèse, voire un contrat tacite, un texte que Wharton lit avec les œuvres littéraires ou artistiques constituant sa bibliothèque mentale : « Les vieilles cités marocaines, dit-elle, ressemblent aux citadelles en ivoire des miniatures persanes [...]. » (45) « Le » marchand fassi, lui, évoque « les corpulents seigneurs des miniatures hindoues qui rêvent parmi les houris sur le bord des bassins de lotus. » (85) Le Maroc de Wharton est une fiction dont elle est la productrice et la protagoniste, jouissant au fil des pages des plaisirs et des peines de créer ou recréer. La réalité marocaine est non seulement fictive mais également intertextuelle, des pages et des pages offertes à l'esprit *lisant* de l'écrivaine. Salé, où l'on a déjà rencontré Robinson Crusoé, prend une identité orientale : « Tout ce que le lecteur des *Mille et une nuits* y cherchera s'y trouve [...]. » (35) Les lignes de fuite opèrent constamment chez Wharton qui porte un regard artistique sur l'« Orient » en l'assujettissant à ses propres désirs, nous situant ainsi loin de l'objectif affiché. Les paysages et les personnes prennent constamment une dimension abstraite ou symbolique : Wharton ne voit pas des *caravanes*, mais des « files » (*lines*) de chameaux (23), non pas des hommes et des femmes mais des « silhouettes » (*figures*) (*ibid.*)...

Wharton donne ainsi l'impression de lire une réalité, c'est-à-dire de la regarder par une grille artistique elle-même déjà fantasmatique, sans jamais hésiter sur les décalages. Le lecteur et confident est donc censé accepter sans les questionner les écarts de Wharton, qui lui a pourtant déclaré son intention de faire une œuvre pratique et utile. Ayant été invitée à dormir dans une somptueuse résidence d'un dignitaire de Marrakech, elle voit au lever du jour une « procession de huit grands Noirs en tunique de toile » vaquant à leurs occupations matinales, chose qui embrase immédiatement son imaginaire : « Dans ce cadre fantastique et dans le silence de l'heure crépusculaire, cette vision ressemblait tant à une *Tragédie*

du Sérail, des fragments d'un Delacroix ou d'un Descamps flottant encore dans mon esprit endormi, que je m'imaginai presque avoir vu les fantômes des meurtriers de Ba-Ahmed jouant avec dague et lacet la scène d'un crime impuni. » (116)

C'est en fin de compte Wharton elle-même qui définit de la manière la plus pertinente le principe de fiction lorsqu'elle nous dit de la lumière marocaine qu'elle « avait cette surnaturelle pureté qui donne comme un avant-goût de mirage : c'était une lumière sous laquelle la magie devient réalité et qui aide à comprendre comment, pour un peuple qui vit sous un tel climat, la frontière entre les faits et le rêve est très fluctuante. » (46) La lumière, regard du sujet par analogie, transforme la réalité en magie, et rend en effet « très fluctuante » la « frontière entre les faits et le rêve, » non pas chez le « peuple » marocain, que Wharton ne connaît pas, mais bien chez elle qui se projette en s'extériorisant dans l'altérité. Les puissants effets du Maroc sont surtout saisissables dans la mise à nu des processus créateurs de Wharton par quoi la différence entre rêve et réalité s'estompe : « [...] au Maroc, l'impression de rêver vous enveloppe à chaque pas. » (81)

Il *suffirait* (comme dirait Wharton !) de substituer « artistique » à « oriental », « fiction » à « spectacle », pour avoir un récit presque entièrement métafictionnel, non pas présentant une peinture du Maroc mais dressant le portrait de l'artiste en voyageuse *emportée*. Dans l'exemple suivant, le spectacle décrit est bien moins exotique qu'il y paraît à première vue. Il est réflexif à bien des égards :

Le spectacle, comme tout ce qui est oriental, comme la vie même, les dessins ou les histoires, ne semblait avoir ni commencement ni fin : il se poursuivait, monotone et sans fatigue apparente pour les danseurs, jusqu'à ce que la destinée tisse ses fils en nous appelant pour le dîner.

Alors seulement, nous pûmes retrouver la poussière des rues, régénérés par le spectacle de ces gamins vêtus de blanc qui dansaient sur les toits dans l'or du couchant et qui – malgré leurs bracelets aux chevilles et leurs yeux peints – semblaient aussi innocents et aussi heureux que la ronde des anges sur le toit de la Nativité de Fra Angelico. (127-128)

On aura noté l'émergence finale de l'image de l'enfant qui danse sur les toits de la ville dans la lumière d'or, image qui dit le triomphe de l'enfant artiste sur le monde des adultes, et la persistance d'une conception élastique du temps propre au monde magique de l'enfance. On perçoit dans le même temps la présence de la poussière de la mort ainsi que l'ennui que suggère le signifiant « monotone », où se donne déjà à entendre un des mots clé du récit : la mélancolie, dont le soleil noir se substitue parfois à l'éclatante lumière du Maroc.

La figure de l'enfant peut être associée à la figure maternelle inconsciente, saisissable dans la manière même dont Wharton décrit l'« impératrice », c'est-à-dire la mère du sultan Moulay Youssef. La description relève du même processus d'hybridation souligné plus haut ; elle atteste également la configuration œdipienne inconsciente du récit, laquelle révèle quelle idéalisation des figures du pouvoir marque l'esprit de Wharton remodelant les représentations inconscientes. Le récit de voyage peut donc être également lu comme un roman familial :

[...] mais dans la voix et le sourire de la vieille impératrice on percevait une incontestable honnêteté. Voici enfin une femme qui était au-dessus des dissimulations triviales, des ruses enfantines, des cruautés oisives, du harem. Il ne fut

pas très surprenant d'apprendre qu'elle était le conseil le plus écouté de son fils et l'autorité principale du palais. Si une telle femme devait tromper et intriguer, ce serait pour de grandes causes et de grands desseins en lesquels elle croirait : il y avait du souffle et de la lumière au fond de son âme, et elle ne les laisserait jamais en sortir. (149)

Avait-elle en tête quelque grande impératrice ou reine européenne en écrivant ces lignes ? Peut-être pas, car la source ne semble pas tant historique que fantasmatique comme le montre la ligne de fuite introduite par l'énoncé hypothétique. Le passage de l'observation objective à l'expression hypothétique est immédiat. Cette disposition d'esprit par quoi les deux sources externe (factuelle) et interne (fantasmatique) se confondent pour établir des *réalités fictives*, processus propre à ce que j'ai appelé plus haut « principe de fiction », culmine dans l'énoncé final où l'on saisit le triomphe de l'image qui non seulement décrit une situation mais se substitue à la réalité non encore advenue : l'impératrice ne laisserait *jamais* sortir le souffle et la lumière de son âme.

La figure de l'enfant évoquée plus haut et celle de la mère baignent en vérité dans la même lumière, et semblent même relever d'un processus de divinisation. Ceci n'est pas seulement saisissable dans l'image métaphorique qui associe les enfants dansant sur les toits à la « ronde des anges de la Nativité de Fra Angelico. » La figure de l'enfant et de la mère sont significativement situées sur les hauteurs (les enfants et l'impératrice sont au-dessus des autres, physiquement pour les premiers, symboliquement pour la seconde). Plus encore, et il convient ici de se souvenir de l'image du sultan commentée plus haut – il est aux yeux de Wharton « un symbole, une énigme, un dieu » –, l'impératrice est, on peut le dire, la mère de dieu ! D'ailleurs, n'est-ce pas elle qui tient les rênes du pouvoir

étant, selon Wharton elle-même, « l'autorité principale du palais » et le « conseil le plus écouté de son fils » ?

Ce n'est donc pas un récit de voyage au sens commun du terme et encore moins un « guide du Maroc, » que Wharton a écrit. Pourtant, on est pratiquement certain que c'est pour réaliser cet objectif que Lyautey l'a invitée et mis à sa disposition une voiture, un chauffeur et un officier, alors que l'effort de guerre imposait des économies drastiques et que le tourisme était de ce fait loin d'être une priorité. Lyautey souhaitait en revanche rendre le Maroc davantage attractif pour les colons et touristes français, mais aussi, par le truchement de Wharton, écrivaine de renommée, pour des touristes américains et anglais. Des journaux tel *L'Echo du Maroc*, journal de l'administration coloniale, se chargeaient d'accomplir ce genre de desseins.

Michel Rousset écrit à propos de la politique touristique du Protectorat, que « c'est en 1915 que *L'Echo du Maroc* prend l'initiative de faire paraître un "Guide pratique illustré du touriste" consacré à la "zone nord du Maroc français", en fait à Rabat, Kénitra, Meknès, Fès et leurs régions. » (Rousset) Les presses de *L'Echo du Maroc* ont fait paraître cet opuscule de « soixante pages de texte et vingt-neuf pages de publicité, pour [...] mettre le voyageur en possession dans chaque ville ou région visitée, de tout ce qui peut lui être utile pour la satisfaction de ses besoins professionnels, de ses loisirs ou tout simplement de sa curiosité [...]. » (*Ibid.*)

Le « guide du Maroc » qu'écrit Wharton est donc loin d'être le premier du genre comme le prétend Wharton dès l'incipit : « Puisque je commence ce livre en affirmant qu'il n'existe pas encore de guide du Maroc, j'aurais souhaité pouvoir remédier quelque peu à cette absence. » (11) Ce qu'elle ne dit pas, c'est que c'est le premier en anglais. On saisit donc dans cet « oubli » une survalorisation de l'image de soi. En outre, on peut se demander à juste titre pour

quelles raisons une écrivaine professionnelle de fiction se sentirait ainsi obligée de *remédier* à un *défait* supposé, qui concerne un pays si éloigné géographiquement et intellectuellement, alors qu'au moins un guide du Maroc avait été publié deux ans avant sa visite.

Comme souvent, le fantasme inconscient pousse au déni de l'évidence. Plus encore, en *écrivant* (action que je distingue de la simple *narration*) elle déplace le champ de l'action : elle n'est plus dans la sphère de la complaisance, où il est question de satisfaire l'autre dont le désir, croit-elle, a été identifié, mais en présence de l'Autre, à savoir de ce dont l'autre (le Général, le Sultan...) n'est qu'un écran. D'autres exigences s'imposent alors, celles que connaît Wharton *écrivaine*. Là, plus d'identité sexuelle, culturelle ou sociale, mais le puissant sentiment d'appartenance commune à la vie, et d'assujettissement aux lois de la mort. Ecrire, c'est à la fois reconnaître ce « réel » et en faire le tour comme on le fait d'un trou, et tâcher de le franchir en donnant corps, par la fixation de la lettre, à l'intuition d'immortalité, celle-là même qui fait tenir les mortels. Le principe de fiction intègre pour les franchir les contraintes du principe de réalité, ici incarné par Lyautey, artisan et symbole du pouvoir colonial. Il ouvre le récit sur le champ de l'Autre primordial, idéalisé, divinisé, dont la perte n'a jamais été reconnue.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- EDWARDS, Justin D. (2001), " 'Harems and Ceremonies': Edith Wharton, *In Morocco*." *Exotic Journeys: Exploring the Erotic of US Travel Literature, 1840-1930*. Hanover, NH: University of New Hampshire Press, 104-118.
- HASSOUN, Jacques (1997), *La cruauté mélancolique*. Paris : Champs Flammarion.

- HUTCHINSON, Stuart (2000), "Sex, race, and class in Edith Wharton." *Texas Studies in Literature and Language* 42.4 (Winter 2000), 431-444.
- KABBANI, Rana (1986), *Europe's Myths of the Orient*. Bloomington: Indiana UP.
- KAPLAN, Amy (1992), *The Social Construction of American Realism*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- MAIER, John (1988), "Elizabeth Fernea's Moroccan Pilgrimage." *MELUS* 15. 4 (Winter, 1988), 67-81.
- MARIENSTRAS, Élise (1976), *Les mythes fondateurs de la nation américaine. Essai sur le discours idéologique aux États-Unis à l'époque de l'indépendance (1763-1800)*. Paris, Maspero.
- McDOWELL, Margaret B. (1974), "Viewing the Custom of Her Country: Edith Wharton's Feminism." *Contemporary Literature* 15.4 (Autumn, 1974), 521-538.
- MUDIMBE-BOYI, Elisabeth (2006), *Essais sur les cultures en contact. Afrique, Amériques, Europe*. Paris: Karthala.
- ROUSSET, Michel (2006), « La promotion de Meknès à travers les guides marocains de tourisme (1915-1935). » Conférence présentée le 27 octobre 2006 lors du colloque « Dialogue social et interculturel », organisé par l'association Formidec, les 26, 27 et 28 octobre 2006 à Meknès.
- SCHRIBER, Mary Suzanne (1987), "Edith Wharton and Travel Writing as Self-Discovery." *American Literature* 59.2 (May 1987), 257-267
- (1993), "Edith Wharton and the Dog-eared Travel Book." In *Wretched Exotic: Essays on Edith Wharton in Europe*. Ed Katherine Joslin and Alan Price. New York: Peter Lang, 147-164.
- (1997), *Writing Home: American Women Abroad, 1830-1920*. Charlottesville and London: University of Virginia Press.

Singley, Carol J. "Race, Culture, Nation: Edith Wharton and Ernest Renan." *Twentieth Century Literature*, Vol. 49, No. 1, American Writers and France (Spring 2003), pp. 32-45.

Wegener, Frederick. "Edith Wharton on French Colonial Charities for Women: An Unknown Travel Essay." *Tulsa Studies in Women's Literature* 17.1 (Spring, 1998), pp. 11-21.

Wharton, Edith. *Au Maroc*, trad. Frédéric Monneyron, Paris, Gallimard, 1996 ; version originale : *In Morocco*, 1920, The Project Gutenberg eBook; prepared by Linda Cantoni and Project Gutenberg Distributed Proofreaders, 2004. URL:

<http://www.gutenberg.org/cache/epub/11104/pg11104.html>

—— (1998), « Les Œuvres de Mme Lyautey au Maroc », *Tulsa Studies in Women's Literature* 17.1 (Spring 1998), 23-27. Parution originale in *France-Maroc* 2 (15 octobre-15 novembre 1918), 306-308.