

LA TOPOGRAPHIE DES IDENTITÉS :  
LECTURE CULTURELLE DE *PARTIR*  
DE TAHAR BEN JELLOUN

ANIKÓ ÁDÁM

Université Catholique Pázmány Péter, Piliscsaba  
adam.aniko@btk.ppke.hu

**Abstract:** The city of Tangier, the focus of the present paper, has been at the intersection of the Greek and Berber cultures from the very beginning. The geographical position of the city at the crossroads of an ocean, a sea and two continents has given it a unique fate: the starting and ending point for travellers. First of all, this study endeavours to reveal the imaginative and poetic space that created the metonymic relationship between Tangier and the poetic language that describes it. Secondly, the study will analyse the topography that was set up in the novel *Partir* by the Moroccan writer, Tahar Ben Jelloun, in which each chapter is named (by the first indicator of identity) after a character and takes place in a specific location. According to our hypothesis, the characters, marked not only by their Maghreb and Moroccan identities but also by Tangier, while trying to get rid of their destabilizing identity linked to the city on the edge of the world, are on the quest for an ideal identity that could give them a psychological and moral integrity.

**Keywords:** Tangier, Maghreb, poetic space, topography, identity

Tanger, la ville qui se trouve au centre de notre intérêt, était, déjà à ses origines, à la croisée de deux cultures, grecque et berbère. La position géographique de la ville au carrefour de deux mers, et de deux continents, lui procure un destin unique : point de départ et point d'arrivée pour les voyageurs, ainsi que pour ses habitants qui, face aux mers et dos tourné au continent africain (image apparue souvent sur les représentations picturales de la ville), sont constamment confrontés à la possibilité de traverser le Détroit. Position et vision d'autant plus fascinantes que l'auteur de la présente étude vit dans un pays qui se trouve à l'intérieur et au centre de l'Europe, entouré des Carpates, loin des mers.

Tanger, cette ville ouverte, berceau de la civilisation européenne, aux riches traditions cosmopolites et multilingues devient un des personnages de plusieurs romans de Tahar Ben Jelloun, ainsi que de son roman intitulé *Partir*, publié chez Gallimard en 2006.

L'article ne veut pas se proposer une analyse littéraire ou narratologique de ce roman mais envisage plutôt de mettre en évidence l'imaginaire et la poétique de l'espace qui engendrent le rapport métonymique (partie/tout) entre la ville et le langage poétique qui en parle. Tanger, la ville, point de départ et point d'arrivée de ses jeunes habitants, devient, dans la conscience des personnages du roman, une ville mythologique, hors temps et hors espace, au début l'Enfer, à la fin le Paradis .

Le rapport métonymique entre la ville et le langage engendre le même lien entre la ville et le pays. Pour produire un autre rapport symbolique (concret/abstrait) entre le pays et l'identité des individus, chaque chapitre porte dans le roman de l'écrivain marocain en alternance le nom d'un des personnages (premier indicateur identitaire), y compris le pays, et se déroule toujours dans un endroit précis. Nos réflexions visent ainsi à mettre l'accent sur la topographie du parcours des personnages dans le roman. Ce trajet apparemment cyclique est en vrai une sorte de spirale avec la possibilité d'ascension et de chute au cours duquel les personnages finissent par cesser d'exister en voulant perdre leur identité.

Les personnages tangérois, c'est-à-dire Azel, Kenza, Nâzim, Malika, Miguel et les autres, aspirant à quitter la ville, métonymie du Maroc, arrivent à l'Ouest, au Nord, à Barcelone et ils y meuvent comme des ombres, entre le temps et l'espace mesurés d'après la chronologie occidentale.

Qu'est-ce qu'un sans papier ? C'est un étranger en situation irrégulière. Un clandestin qui a brûlé toutes les preuves de leur identité pour rendre impossible son renvoi dans son pays<sup>1</sup>.

Mais arrachés de leur terre, ces jeunes ne retrouvent plus leur passé, donc ils n'ont plus d'avenir. Il ne reste que la seule possibilité de retour à la fin du roman. Le narrateur évoque l'image de la montagne qui se réfère au symbole Qâf du Coran correspondant au renouveau, le point unique et le plus élevé du monde. Elle ne constitue pourtant qu'un point dans l'infini<sup>2</sup>. Grâce à

<sup>1</sup>Tahar Ben Jelloun : *Partir*, Paris : Gallimard, 2006 : 284. Toutes les citations tirées de ce roman de Tahar Ben Jelloun se réfèrent à cette même édition.

<sup>2</sup>Malek Chebel : *Dictionnaire des symboles musulmans*, Paris : Albin Michel, 1995 : 277.

cette image, l'espace réel se transforme en espace sans bornes, illimité des rêves initiaux des personnages :

Ils croient que le destin est là, dans cette marche, les tirant vers la terre des origines, rarement vers le pays des racines, une sorte d'impératif, une parole non discutable, un temps hors du temps, une ascension vers le sommet d'une montagne, une belle promesse, un rêve scintillant, brûlant les étapes et dépassant l'horizon<sup>3</sup>.

Curieusement, dans le roman, la chronologie, pourtant primordiale pour reconstituer les récits particuliers, n'est perceptible que sous forme de rares indicateurs temporels. Le temps ne nous y est pas donné<sup>4</sup>. L'espace l'est.

[...] le temps ne passe pas, le temps traîne, devient paresseux, les heures mettent un temps fou à traverser l'air, on est là, on regarde ailleurs [...], on oublie le temps qui s'incruste en nous comme une sangsue, il nous pompe l'énergie [...]<sup>5</sup>.

Le temps est le maître de l'homme, qu'il possède grâce à la mémoire, d'une manière intime. Avec l'espace le rapport s'inverse et se dilue. Dans notre conscience l'un et l'autre s'opposent des impressions de continuité et de discontinuité, de globalité et de distinction. Tout discours sur le monde s'articule autour de cette opposition. Nous ne savons pas exactement si l'espace et le temps sont-ils choses ou idées, formes concrètes ou catégories de l'entendement.

Le rapport de l'homme avec le temps et son sens qu'il en a s'originent dans l'expérience psychologique. L'espace s'articule de façon plus immédiate. Dans les sociétés humaines, cette opposition différencie selon des modalités diverses, époque et cultures. Les questions sur l'espace, tendent à envahir le champ de la conscience commune, dédramatisant ainsi l'universelle temporalité. Nous enraciner dans l'espace, nous aide à surmonter la crise de la prise de conscience de la nature éphémère de notre existence.

Tout vivant a son espace et le temps le traverse. L'espace quotidiennement vécu est toujours réversible, le temps ne l'est pas. De nombreuses sociétés humaines se sont efforcées de l'estomper en faisant du temps la projection d'un modèle immobile, sinon en le confondant avec l'espace dans les rituels

<sup>3</sup> Tahar Ben Jelloun : *Partir*, *op.cit.* : 314.

<sup>4</sup> Nous nous référons au livre de Paul Zumtor : *La mesure du monde*, Paris : Seuil, 1993.

<sup>5</sup> *Partir*, *op.cit.* : 185.

salvateurs. Plus généralement, nous avons tenté de plier l'un de l'autre à nos mesures. *Hic et nunc* est le point zéro.

Nous avons perdu le sens qui faisait à nos ancêtres vivre l'espace comme une forme globale et abstraite. Notre œil voit l'étendue et notre regard la creuse, y distingue des réseaux d'objets. Nous ressentons une distance qui les éloignant de nous, les fait tels et nous permet de la comprendre. Mais la distance à la fois sépare et unit : l'espace naît de la conscience que nous prenons de ce double effet. Il n'est pour nous qu'une modalité des choses et de nous-mêmes. L'espace perçu s'ordonne et se systématisé ; un espace représentatif s'ouvre aux projections de notre imaginaire. Il y a un décalage, un trou entre l'image produite et le sens qu'elle livre ou dissimule. Il n'est d'espace réel que celui que nous parcourons. Et de multiples effets de sens tiennent à l'intrusion en nous et de notre objet. Comme nous lisons entre les mots du monologue de Moha quand il explique à sa façon justement cette modalité spatiale des choses, à la fois distantes et proches, points de départ et points d'arrivée.

Partir, oui, moi aussi j'ai envie de m'en aller, tiens, je vais faire le voyage dans l'autre sens, je vais brûler le désert [...] Mais où vas-tu Moha ? Je vais en Afrique, la terre de nos ancêtres [...]. [...] L'Afrique est là et les gars ont cru que l'Europe avait sa frontière à Tanger, dans le port, dans le Socco Chico, là dans ce café misérable, ils arrivent comme des ombres vacillantes, des hommes d'incertitude [...]<sup>6</sup>.

De tous les malentendus qu'implique ainsi notre rapport vital avec ce mystérieux « espace », subsiste la mémoire d'un regard primal : à la fois constat et connaissance, dilatation de l'individuel accédant à l'universalité. Les objets et l'étendue qui les isole ne relèvent pas du même ordre de réalité. Quelque chose nous pousse à organiser ce chaos, nous y faisons choix de certains traits sur lesquels nous centrons notre perception.

C'est sur cet espace-là que s'exerce la fonction fantasmatique—laquelle contribue à sa constitution et à son maintien ; grâce à elle, s'y marque une volonté d'identité qui le recharge de valeurs d'espoir, y dessine les trajets de l'imagination et règle ceux-ci sur les dimensions de la forme englobante ainsi engendrée, élévation et abaissement, surface et profondeur, répétition et retour, ainsi que dehors et dedans<sup>7</sup> qui forment une dialectique d'écartèlement

<sup>6</sup> *Partir, op.cit.* :180.

<sup>7</sup> Gaston Bachelard : « La dialectique du dehors et du dedans », in : *La poétique de l'espace*, Paris : PUF, 1952, 1992.

comme dit Bachelard. Cette dialectique a la netteté tranchante du oui et du non. Elle est la base d'une série d'images commandant les pensées du positif et du négatif.

Les personnages de *Partir* croient mouvoir toujours dehors jusqu'à ce qu'ils ne se trouvent à la fois dedans et dehors, chez eux et étrangers, ce qui les fait souffrir. La paix intérieure les soulage au moment de la prise de conscience de leur double position d'abord comme condition nécessaire en général à l'être humain et comme condition en particulier de leur existence marocaine : dans le cas de Kenza, sœur d'Azal, par exemple qui résume ainsi sa condition de femme marocaine :

Il aura fallu que je quitte le Maroc pour que je tombe enfin amoureuse, pour que je connaisse cet état merveilleux qui rend si léger et si présent ; il a fallu que je me débarrasse de tout ce qui me pesait, tout ce qui me retenait et me ramenait vers la résignation et le silence pour que je devienne une femme [. . .]<sup>8</sup>.

La simple opposition géométrique du dedans et du dehors, qui s'exprime dans le roman par le jeu des points de vue, par les premières personnes intimes et par les troisièmes personnes objectives du singulier, se nuance d'agressivité quand elle sort des cadres formelles de l'image, et une aliénation et une hostilité naît de la distance entre les deux pôles. Le mythe traverse alors l'opposition. En voulant fixer son être, on veut « transcender toutes les situations pour vivre une situation de toutes les situations et l'homme confronte son être à l'être du monde comme si on touchait les origines. On fait passer au niveau de l'absolu la dialectique de l'ici et du là. Ces adverbages gagnent en puissances de détermination ontologique mal surveillées<sup>9</sup> ». Et ces facilités se paient cher à la conscience raisonnable, pour Nâzim, amoureux de Kenza, qui a été condamné à l'exile à Barcelone par un de ses créanciers à cause de l'argent qu'il avait perdu au jeu, et qui, voulant oublier son passé, sa femme et ses enfants, c'est-à-dire sa vie laissée en Turquie, ment pas seulement à Kenza mais à lui-même :

Le secret avait failli pourrir son corps et son esprit. Il l'avait gardé comme une boîte fermée sur des souvenirs qui ne demandaient qu'à sortir et à vivre. [. . .] Il lui arrivait de tourner autour, de respirer leur parfum, de s'enivrer leur solitude et d'ouvrir les yeux comme pour se convaincre qu'il ne servait à rien d'aller et à

<sup>8</sup> *Partir, op.cit.* : 228.

<sup>9</sup> Bachelard : « La dialectique du dehors et du dedans », *op.cit.* : 192.

venir entre son passé et sa vie actuelle. [...] L'infamie, il la portait en lui comme une vieille chose sale, puante et qui lui faisait honte<sup>10</sup>.

Pour se justifier il cite Nâzim Hikmet, le grand poète turque : « Je me suis confondu avec les étoiles, pêle-mêle, mais on n'a pas pu toutes les compter<sup>11</sup>. »

Le roman imite une syntaxe (au sens le plus large du terme), propre à l'articulation logique de l'image de l'union, une syntaxe qui multiplie des traits d'union entre les personnages et les lieux, selon le terme de Bachelard, pour qui la formation des images se localise dans la pré-conscience. Zone privilégié des mythes et des rêves avant qu'ils n'atteignent le stade de la pensée logique. Malika la petite fille imagine en bleu qu'elle traverse le Détroit sur « un fauteuil suspendu entre le ciel et la terre ». Elle se fait des images aussi sur « un train qui traverse le détroit de Gibraltar. Tarifa et Tanger sont reliés par un pont<sup>12</sup> ». Les traits d'union relient et enchâssent les images du dehors aux images du dedans, mais en même temps, ils les désunissent et les délient. Comme si, par sa position géographique, la ville de Tanger avait le destin de devenir un trait d'union, qui relie et qui sépare ses habitants et leur conscience identitaire, leur proposant une perspective apparemment ouverte vers l'extérieur. Apparemment ouverte, puisque cette promesse de l'évasion et de retrouver une vie meilleure ne se dessine en réalité que dans les rêves intentionnels des personnages au début du récit :

A Tanger, l'hiver, le café Hafa se transforme en un observatoire des rêves et de leurs conséquences. [...] D'autres, assis sur des nattes, le dos au mur, fixent l'horizon comme s'ils l'interrogeaient sur leur destin. Ils regardent la mer, les nuages qui se confondent avec les montagnes [...]<sup>13</sup>

L'être n'a pas de sens sans les adverbes là ou ici. L'être lui-même se définit d'abord par un indicateur spatial, se fixe dans un lieu, dans un là plein d'énergie. L'être suit un circuit de diverses expériences qui légitiment les expressions géométriques par lesquelles toute la vie devient détour, retour, discours. L'existence de l'homme qui veut sortir de l'enfermement de son être tend toujours vers l'extérieur, mais on ne sait pas si l'on court vers le centre ou l'on s'évade. La vie ne propose en aucun cas la perfection, ne tourne pas en rond, plutôt en spirale, et ne touche jamais le centre, ainsi se voit-elle toujours

<sup>10</sup> *Partir, op.cit.* : 279.

<sup>11</sup> *Ibid.* : 280.

<sup>12</sup> *Ibid.* : 150.

<sup>13</sup> *Ibid.* : II.

défixée. Voire, l'orientation implique un centre, le cœur dont le point de départ est le regard. Le centre n'est pourtant pas un point, il est un lieu plus ou moins étendu, par rapport auquel se définissent périphérie et décentrement.

Azel, dans son imagination

[...] a décidé que la mer qu'il voit face à lui, a un centre et ce centre est un cercle vert, un cimetière où le courant s'empare des cadavres pour les mener au fond, les déposer sur un banc d'algues. Il sait que là, dans ce cercle précis, existe une frontière mobile, une sorte de ligne de séparation entre deux eaux, celle calmes et plates de la Méditerranée et celle véhémentes et fortes de l'Atlantique<sup>14</sup>.

Dans l'image du spiral tout se dessine par la vue. Mais l'être ne se voit pas, il n'est pas bordé par le néant. On n'est jamais sûr de le trouver ou de le trouver dans sa plénitude, ainsi qu'on n'est jamais sûr d'être plus près de soi en rentrant en soi-même.

Parfois c'est en étant hors de soi que l'être expérimente ses consistances, parfois il est enfermé par l'extérieur mais on ne trouve jamais avec certitude l'unité de son propre être, depuis que l'homme a commis son péché au Paradis. D'après certains penseurs occidentaux, c'est là, au Paradis à jamais perdu que commence l'histoire de l'homme moderne dédoublé, déchiré par les deux infinis (intérieur et extérieur), inconnus.

Dans *Partir*, les plus innocents souffrent également, il n'y a pas de différence entre les bons et les mauvais. Comme si, dans le récit de l'écrivain marocain, ce péché judéo-chrétien se généralisait paradoxalement, et la punition de la perte de l'intégrité et de la plénitude du premier homme de la Bible accablait tous les mortels. Comme si les personnages innocents de Tahar Ben Jelloun, tout en voulant s'exiler vers l'Occident et se trouvant dans un contexte de valeurs chrétien, perdaient également leur heureuse ignorance, leur pureté et leurs rêves.

Azel était de plus en plus paumé. Il s'inventait un monde, croyait fermement au destin, aux rêves prémonitoires, et se laissait guider par ce qu'il appelait 'les effluves du parfum de la mort'. Il était devenu un véritable menteur professionnel, un comédien qui savait retourner la situation la plus inextricable en sa faveur<sup>15</sup>.

Grâce à cette poétique de l'espace ancrée dans le langage, le roman de Tahar Ben Jelloun dépasse largement les cadres d'un roman marocain d'expression

<sup>14</sup> *Ibid.* : 14.

<sup>15</sup> *Ibid.* : 215.

française relatant des expériences particulières. Le destin concret de ses personnages survient à un niveau universel et symbolise la condition humaine. L'écrivain intègre d'une manière étonnante la problématique de la vie à Tanger dévalorisant les valeurs traditionnelles musulmanes dans la problématique de l'existence de l'homme moderne occidental pour qui les traditions se revalorisent. Ces deux aspects, celui du traditionnel et celui du moderne, s'alternent selon l'espace parcouru par les personnages.

Sans vouloir forcer une lecture religieuse et islamique du roman de Tahar Ben Jelloun, une lecture mythologique se propose tout de même quand on veut examiner le procédé de distanciation des personnages par rapport à leur univers d'origine. Le Paradis symboliquement et concrètement se trouve face au monde périssable d'ici-bas. Le Paradis des Musulmans<sup>16</sup> représente le jardin de l'origine du monde et un lieu éternel où se réunissent les âmes des Musulmans pieux dans l'Au-delà, il englobe les avantages matériels et immatériels, paix, bonheur. Le jardin du Paradis signifie la promesse eschatologique et bien qu'il ne soit pas localisé, il est incommensurable et illimité, hors temps et hors espace où l'âme se débarrasse du joug de l'espace et peut retrouver ses vraies origines. A ce moment du récit, Tanger, la ville natale est arrachée de la réalité physique et va représenter le pays, le Maroc rêvé. Comme l'explique à Barcelone Abbas, l'exilé marocain :

[...] [les exilés] voient bien que ce n'est pas le paradis, mais au fait il se trouve où le paradis sur cette terre ? Tu sais, toi ? Moi, je sais, le paradis c'est lorsque je me trouve dans mon lit, seul, que je fume un joint, et que je pense à ce que je serais devenu si j'étais encore au bled, et puis je bois un verre ou deux et je me laisse emporter par le sommeil, content, paisible, heureux, pas trop exigeant, je dors et je fais plein de rêves en couleurs, en arabe et en espagnol, [...] et une musique jouée par la plus belle femme du monde, ma mère<sup>17</sup>.

L'Enfer<sup>18</sup> par contre est dans le Coran une entité dévorante, destinée aux incrédules, il est épouvantable et est symbolisé par des notions de danger, d'incendie, de torture et d'abîme sans fond. Caractéristiques qui apparaissent dans le roman devant tous les personnages à Tanger. La ville, métonymie de ses habitants, n'est pas la terre des promesses, elle est l'enfer, la fournaise des âmes perdues.

<sup>16</sup> Malek Chebel : *Dictionnaire des symboles musulmans*, *op.cit.* : 325–326.

<sup>17</sup> *Ibid.* : 195.

<sup>18</sup> *Ibid.* : 154.

Tout compte fait, Azel était un doux, un gentil, pas un violent. Le pauvre ! Il ne savait pas qu'il faisait fausse route. Personne ne l'avait prévenu : les salauds vont au paradis après avoir créé l'enfer ! Son idée fixe était là et le poursuivait partout : partir<sup>19</sup>.

Si dans nos réflexions, nous nous éloignons du langage géométrique de l'extérieur et de l'intérieur et nous tournons vers d'autres images qui englobent la lumière, les sons, la chaleur et le froid, on participe à l'audace du poète-écrivain qui arrive à représenter les nuances des expériences intimes suivant le parcours de l'individu-personnage qui, voulant se rassurer, objective le subjectif, et oppose le concret (familier) et le vaste (étranger). Mais l'opposition ressentie entre les deux termes n'est pas du tout claire, n'est pas du tout symétrique. On est incapable de qualifier les deux rapports sur le même plan.

Le dedans et le dehors vécus par l'imagination ne peuvent pas être pris dans leur simple réciprocity, leur dialectique se multiplie en d'innombrables nuances. Azel, parle en ces termes sensibles à son pays et le Maroc prendra corps, aura des sentiments, et se métamorphosera en narrataire des récits du protagoniste, et fini par se confondre avec l'identité d'Azel :

Ô mon pays, ma volonté contrarié, mon désir brûlé, mon regret principal ! Tu gardes auprès de toi ma mère, ma sœur et quelques amis, tu es mon soleil, ma tristesse [...] <sup>20</sup>.

Tanger, la ville se prête alors comme un être possédant un corps à l'imagination des personnages du roman de Tahar Ben Jelloun, ainsi, par une démarche de symbolisation, elle devient tout le pays ayant un visage humain, un autre moi individuel avec qui le protagoniste est en constant dialogue.

Le corps extériorise l'invisible, l'offre à la perception sensorielle et par là, l'intègre à l'expérience collective. Notre corps ainsi s'objective. D'où l'irrésistible besoin de parure, de masque, tout ce qui nous décorporise au profit de notre fonction sociale, jusqu'au déguisement de notre identité sexuelle ce qui aide à perdre notre corps trahissant nos origines. C'est ainsi qu'Azel joue le rôle de l'homosexuel en vue de pouvoir partir en Espagne avec son protecteur espagnol, Miguel, jusqu'à ce qu'il ne perde sa véritable identité sexuelle et il finit par perdre son intégrité morale aussi :

<sup>19</sup> *Ibid.* : 37.

<sup>20</sup> *Ibid.* : 99.

Lui [Miguel], il dit qu'il m'aime, qu'il est amoureux, mais moi, je ne suis pas amoureux, il y a même des moments où je ne supporte pas qu'il me touche. [...] Je suis une pute, voilà ce que je suis, ou plus exactement ce que je pense être devenu<sup>21</sup>.

Autour du corps et relativement à lui, l'étendue s'organise en système. Celui-ci, dès la naissance, s'ordonne selon un axe opposant dedans à dehors (contenu à contenant, projection à introjection), plein à vide, puis ici à ailleurs qui très vite se diversifie en près et loin — distinguant l'intime du public. A partir de ces termes, s'élabore un langage dont le signifié ultime demeure l'homme, quitte à ce que certaines zones du réel empirique soient laissées hors système, donc indicible.

L'espace est par là créateur de mythes. Perçu par le moyen de la lumière, première saisie dans notre découverte du monde, zone ambiguë entre le cosmos et le chaos, il s'associe au feu, au mouvement, au rythme, au chant, à l'amour... Dans le vide creusé entre la perception immédiate et sa réflexion par l'esprit, des questions surgissent : qu'est-ce ? comment ? pourquoi ? Les procédures d'initiation esquissent une réponse, en termes de départ, de passage, d'intégration. Mais toute appropriation d'espace comporte un aspect irrationnel et fantasmatique. Cet espace fantasmatique est pour les personnages du roman et surtout pour Azel le détroit qui sépare Tanger, leur pays et l'Europe, l'Espagne :

[...] nous autres Marocains avons choisi pour scruter sans trêve les côtes espagnoles et réciter en chœur l'histoire de ce beau pays. Nous avons fini par entendre des voix, persuadés qu'à force de fixer les côtes une sirène ou un ange aurait pitié de nous et viendrait nous prendre par la main pour nous faire traverser le détroit<sup>22</sup>.

Le mythe<sup>23</sup>, ainsi que la pensée rationnelle tend vers l'unité du monde. Dès le premier stade de la pensée mythique où le mythe semble abandonné à l'impression sensible immédiate et dominé par les pulsions les plus élémentaires de la vie, lorsqu'il appréhende magiquement le monde en le dissolvant en une multiplicité colorée de forces démoniaques, on peut retrouver un certain nombre de traits qui annoncent une sorte d'organisation ultérieure de ces forces. Le mythe s'efforce d'établir une hiérarchie entre les forces et

<sup>21</sup> *Ibid.* : 170.

<sup>22</sup> *Ibid.* : 89.

<sup>23</sup> Dans nos réflexions sur le mythe, nous nous référons au livre d'Ernst Cassirer : *La philosophie des formes symboliques, 2. La pensée mythique*, Paris : Éditions de Minuit, (1953) 1972.

le monde devient transparent mais ce ne sont pas des relations idéelles qui constituent le monde selon des lois universelles, tout être se fond dans des entités concrètes et imaginaires. Comme dans le roman *Partir* où le concret ne se déplace pas vers l'abstrait, qui pourrait être le propre de la réflexion logique aussi, mais plutôt vers le rêve promettant au rêveur un monde hors réalité. Parce que la pensée mythique ne parvient à la clarté et à la distinction, première condition du travail de la conscience pour survivre, que dans la totalité.

C'est peut-être dans le seul discours poétique où le mythe peut regagner sa vraie substance, sa volonté de surmonter les moments de crise et de saisir la signification du monde et de retrouver derrière lui la dynamique du sentiment vital qui s'exprime en amour, en haine, en crainte, en espoir, en joie et en mélancolie. C'est la seule possibilité que l'imagination mythique tire hors de soi un monde de représentations bien définies.

Le mythe ne comprend pas la chose, il la prend. Le mythe vit dans une atmosphère individuelle, comme une chose unique qui ne peut être appréhendée que dans sa singularité, dans son ici et maintenant immédiat. Par leur caractère particulier, tous les contenus de la pensée mythique se rassemblent de nouveau pour former un tout. Ils constituent un empire clos sur lui-même.

Dans *Partir*, comme en général dans la vie et dans la littérature, ces caractéristiques des stades de la pensée mythiques se font valoir en alternance et se confondent avec la pensée scientifique. D'où le caractère à la fois mythique et réaliste du texte. Les démons extérieurs et intérieurs se transforment en figures mythologiques, personnels et consolateurs quand les personnages essaient de les encadrer systématiquement dans des images projetées vers des espaces inconnus (Europe, Occident) et vers l'avenir (renaissance ou mort) ou vers le passé (nostalgie, désillusion).

Dans le roman de Tahar Ben Jelloun, comme nous venons de voir, les lieux deviennent mythiques et Tanger va symboliser tout le Maroc. Avec le déplacement concret des personnages, Tanger s'étend même jusqu'à Barcelone.

D'après notre hypothèse, les personnages, marqués pas seulement par leur identité maghrébine et marocaine mais également par leur ville, tout en s'efforçant de se débarrasser d'une identité déstabilisante liée à une ville aux confins de la terre, sont à la quête d'une identité rêvée qui pourrait leur procurer une intégrité psychologique et morale. Ils adoptent une variété d'identités qui se proposent à l'individu tout au long de son parcours. La notion

de l'identité revêt alors de diverses formes, devient dynamique, changeante et évolue à travers des conflits et des ruptures, dans le temps et dans l'espace. Ainsi se dessine-t-elle une topographie circulaire des identités différentes des personnages dans le roman. Ces identités s'accrochent à des lieux, aux quartiers, aux rues et aux places à Barcelone et à Tanger et tracent des circuits sans fin.