

## **Le deuil de l'absent dans *Les Funérailles du lait* de Mahi Binebine**

**Mohamed SEMLALI**

*Université Sidi Mohamed Ben Abdellah (Maroc)*

mohamed.semlali@usmba.ac.ma

<https://orcid.org/0000-0003-0217-8681>

### **Resumen**

En su segunda novela, Mahi Binebine aborda un drama familiar, el del encarcelamiento y desaparición de Aziz, el hijo mayor de los Binebine, tras el golpe de Estado de 1971. Tras varios años de espera infructuosa sin noticias de su hijo desaparecido, Mina, envejecida y agotada por el olvido, ya no soporta vivir a la expectativa; siente la necesidad imperiosa de llorar a su hijo para evitar que su recuerdo se desvanezca, pero también, como una Antígona moderna, de oponer a una justicia vengativa su deber de madre y el relato de su calvario, que adquiere entonces una dimensión catártica y de protesta.

**Palabras clave:** Literatura marroquí, Mater dolorosa, Duelo imposible, Tumba vacía, Entierro simbólico, Contestación y resistencia.

### **Résumé**

Mahi Binebine aborde dans son deuxième roman un drame familial, celui de l'incarcération et de la disparition d'Aziz, le fils aîné des Binebine suite au putsch de 1971. Après plusieurs années d'attente infructueuse sans aucune nouvelle de son fils disparu, Mina, vieille et usée par l'oubli, ne peut plus supporter de vivre dans l'expectative; elle ressent le besoin impérieux de faire le deuil de son fils pour empêcher son souvenir de s'évanouir mais aussi, telle une Antigone moderne, pour opposer à une justice vindicative son devoir de mère et le récit de son calvaire qui prend alors amplement une dimension contestataire et cathartique.

**Mots-clés :** Littérature marocaine, *Mater dolorosa*, Deuil impossible, Tombe vide, Inhumation symbolique, Contestation et résilience.

### **Abstract**

In his second novel, Mahi Binebine deals with a family drama, that of the incarceration and disappearance of Aziz, the eldest son of the Binebines, following the 1971 putsch. After several years of fruitless waiting without any news of her missing son, Mina, ageing and worn out by oblivion, can no longer bear to live in expectation; she feels the imperative need to mourn her son to prevent his memory from fading away but also, like a modern Antigone, to

---

\* Artículo recibido el 31/12/2022, aceptado el 13/04/2023.

oppose a vindictive justice system with her duty as a mother and the story of her ordeal, which then takes on a cathartic and protest dimension.

**Keywords:** Mater dolorosa, Impossible mourning, Empty grave, Symbolic burial, Contestation and resilience.

Tout n'était plus qu'absence. Un vrai néant. Matin après matin  
(Mahi Binebine, *Les Funérailles du lait*, 27)

### 1. Introduction

Dans ses entretiens comme dans ses récits, Mahi Binebine persiste à raconter l'absent, il revient sans cesse sur le drame familial causé par la disparition de son frère aîné (Aziz) qui a eu le malheur de faire partie de la promotion d'élèves officiers entraînée par le général Ababou dans un coup d'État sanguinaire contre le roi Hassan II en 1971. Du jour au lendemain, le bel officier destiné à une brillante et prometteuse carrière militaire voit tout s'effondrer. Incarcéré, il est aussi renié publiquement par son propre père qui n'était que le fou du roi en personne. Objets d'une terrible vengeance, les putschistes sont transférés en secret au sud du pays, au fin fond du désert, dans un mouroir qui restera longtemps anonyme et non localisable. Pendant ce temps, les mères ont sombré dans le désarroi et la douleur d'une interminable séparation qui durera presque vingt ans pour les quelques miraculés qui ont survécu à l'horreur innommable de Tazmamart : « – dix-huit ans, trois mois et quelques jours de prières. Voilà de quoi lasser le plus croyant des anges ! » (Binebine, 2002 : 17). Ce scénario digne des drames shakespeariens, selon les propres dires de Mahi Binebine, est bien réel. La punition s'abat tout aussi bien sur les enfants que sur les familles qui n'ont plus aucune nouvelle des leurs et qui sont livrées à un long travail d'usure, à une irréversible érosion de l'être.

Si Mahi Binebine a consacré des romans à plusieurs membres de sa famille (*Le Sommeil de l'esclave* pour parler de sa Dada, *Le Fou du roi* pour évoquer sa réconciliation avec son père), la mère reste néanmoins une figure obsédante de ses textes. Si certains romans de notre auteur mettent en scène la *mater terribilis*, la dévoreuse de sa propre progéniture, comme on peut le vérifier dans *Le Seigneur vous le rendra* ou dans *Rue du pardon*, la figure maternelle dans ses récits est grosso modo une figure lumineuse, une *mater misericordiae* qui protège ses enfants et se sacrifie pour eux. On retrouve cette mère dans la quasi-totalité de ses récits sous des dénominations différentes, mais elle y apparaît toujours comme une femme combattante qui, en l'absence du père, se démène pour éduquer ses enfants et leur épargner la misère et l'ignorance. Dans ce sens, *Les Funérailles du lait* est un roman écrit à l'honneur de la mère qui, délaissée par son mari, dépossédée de son fils aîné et amputée de son sein à cause d'un cancer, se transforme en une *mater dolorosa* privée de la dépouille de son fils et condamnée à affronter

l'absence de l'être cher dont elle ne peut faire le deuil. Pour résister à l'oubli forcé, elle persiste, malgré le passage des années, à garder l'espoir de retrouver son aîné, ou du moins, empêcher son souvenir de s'étioler dans le vide d'une amnésie voulue et imposée par le régime politique.

Ce combat contre l'oubli et cette volonté d'accomplir le deuil de l'absent constituent les principaux éléments de cette étude où il sera question d'interroger le roman de Mahi Binebine comme un hommage vibrant à l'amour maternel blessé, qui oppose aux forces aliénantes du pouvoir et du monde, l'immensité de son affection et la force protectrice de sa mémoire. Nous aborderons la question de l'absence, qui entraîne une érosion physique et affective de la mère dans la mesure où cette absence complique le deuil et empêche l'apaisement du chagrin. Mais, c'était ignorer les ressources de l'âme humaine qui donnent à la mère endolorie un moyen d'esquiver l'inhumanité d'une justice vindicative, en organisant des funérailles symboliques qui rétablissent le lien et le sens et qui, au final, transforment le récit lui-même, en un lieu de la *catharsis*.

## 2. L'absence comme usure

« Ceux qui vivent longtemps se nourrissent de l'absence », écrit Chamoiseau (2016 : 15), mais, ajoute-t-il ensuite, ils sont aussi grignotés par cette absence. Revenant sur la genèse de son deuxième roman (*Les Funérailles du lait*), Mahi Binebine évoque les éléments autobiographiques sur lesquels il a greffé sa fiction et la portée symbolique de son récit comme combat contre l'oubli et l'absence imposés :

Je n'ai pas écrit sur Tazmamart parce qu'à l'époque on ne savait rien là-dessus. J'ai écrit en revanche sur ma mère qui attendait son fils disparu. Un texte entre autobiographie et fiction. Ma mère a eu un cancer du sein dont on l'a amputé. Je me suis dit, ce n'est pas un hasard si son fils disparaît et elle a une maladie du sein. Dans *Les Funérailles du lait* elle demande à récupérer ce bout de chair qu'elle met dans un sachet en plastique et lui parle comme si c'était son bébé. Elle va traverser le pays pour l'enterrer et dire aux hommes, vous m'avez volé la vie de mon enfant, vous ne volerez pas aussi sa mort. Mon enfant aura une sépulture digne. Elle mène alors un combat pour la mémoire (Esposito, 2013 : 302).

Ainsi, au-delà de la perte de la progéniture, le pire châtement que peut endurer une mère, c'est l'absence d'une tombe et d'une dépouille qui lui permettent d'achever son travail de deuil, de briser la matérialité de cette absence en rendant honneur aux restes de son enfant. Refuser l'inhumation à un mort en le jetant en pâture aux fauves était considéré depuis toujours comme l'expression d'une damnation. Un mort sans tombe est absent doublement : absent de l'espace et absent de la mémoire, car la tombe, en tant que *monument* funéraire, est une trace, elle a pour fonction essentielle de fixer

le souvenir du disparu, d'assurer, au-delà de la mort, une présence de l'absent. Concernant la fonction de la sépulture, Jean-Didier Urbain (1999 : 196) rappelle que

[...] sa fonction magique ou incantatoire consiste à restaurer la présence du mort en arrimant son souvenir à la réalité d'une trace, d'un lieu et d'un signe : à assimiler son absence à la présence d'un objet qui conteste la disparition du disparu, en assignant sa mémoire à résidence.

Dans un entretien avec Patrick Simonin autour de son roman *Le Fou du roi*, Mahi se souvient que sa mère, malgré la longue absence de son fils aîné Aziz, continuait à croire que son fils était encore vivant. Pendant toutes ces années, à chaque repas, elle laissait à son fils disparu ce que Mahi appelle « la part de l'absent » : « nous avons vécu avec cet absent très longtemps. Il était plus présent que tout le monde » (Binebine, 2017). Cette présence étouffante du disparu est le résultat inévitable et naturel d'un deuil inaccompli : l'absence d'une tombe implique l'impossibilité de retrouver le repos et de renouer avec la vie. La tombe, sur le plan symbolique, fixe le mort/absent et empêche son âme d'errer et de tourmenter les vivants<sup>1</sup>. Les familles des disparus se nourrissent d'un vain résidu d'espoir qui les maintient dans une tension permanente dont les effets sont particulièrement corrosifs, surtout si la durée de l'attente s'étale sur deux décennies, comme c'est le cas des familles des emmurés de Tazmamart :

Il arrive parfois qu'on annonce l'amnistie de certains, des « comme lui », qui ont *mal pensé*. Jusqu'à présent, je n'ai jamais trouvé son nom sur une liste. Pourtant, j'ai cherché comme une folle. Même qu'on a fini par me chasser de la préfecture, tellement je les embêtais. Mais je revenais, jour après jour, pleurer sur cette liste. Vous savez, une liste qui ne porte pas le nom de votre enfant, mort ou vif, c'est comme une tombe vide. Une tombe sans dépouille... (Binebine, 2002 : 18)

Le mot est dit : le syndrome de la *tombe vide*, de l'absence de la dépouille empêche le repos. La déclaration officielle de la mort d'un disparu est une option beaucoup plus clémentine pour sa famille car elle met fin à une attente interminable et vaine au lieu de la laisser dans l'expectative, tiraillée entre un néant affreux et un espoir qui érode et tue à petit feu.

L'absence se définit essentiellement par une lapalissade : c'est une non-présence. Le préfixe *ab-* implique l'idée de la séparation et de l'éloignement. L'étymologie du terme l'associe au verbe latin *abesse* qui signifie : 'être loin de'. L'absence est donc liée au manque, au vide, à la perte, à la disparition et à la mort. En arabe, l'absent [*al ghāib*] désigne « la personne qui n'est plus là », mais aussi, sur le plan grammatical et linguistique, la troisième personne ou la *non-personne* selon l'expression d'Émile Benveniste.

<sup>1</sup> Voir l'entrée « tombe » dans le *Dictionnaire des symboles* de Jean Chevalier et Alain Gheerbrant.

Au niveau sémantique, le même mot indique celui qui s'est dérobé au regard après une présence, celui qu'on ne peut plus voir. Ce terme arabe est attaché à la racine [*ghayb*] qui renvoie, de manière générale, à tout ce qui n'est pas accessible à la connaissance et à la perception, à tout savoir qui se trouve dans un au-delà de l'entendement humain. Dans *Les Funérailles du lait*, l'*Absent* est un qualificatif qui s'applique en premier lieu à l'enfant aîné de Mina, l'officier impliqué dans le putsch de 1971 qui voulait renverser le régime de Hassan II. La plupart des putschistes, incarcérés dans une geôle du sud spécifiquement aménagée pour eux, rendront l'âme dans l'obscurité et l'anonymat. Le mouroir sera, bien plus tard, connu sous le nom de Tazmamart, un horrible lieu où le vivant est transformé en matière absente. Vieille et malade, Mina a attendu de longues années le retour de son fils aîné, ce fils qui lui a été arraché pour une cause qui, selon elle, ne mérite pas un châtement aussi inhumain :

Et surtout à l'«Absent», ce fils aîné disparu pour avoir « mal pensé » dont on ne sait s'il est vivant (mais dans quelle geôle ?) ou mort, sans que sa mère puisse ensevelir sa dépouille (Binebine, 2012 : quatrième de couverture).

Comme l'affirme le héros de *Mon frère fantôme*, le dernier roman de Mahi Binebine (2022 : 28), « les mères protègent davantage les plus vulnérables de leur progéniture ». Après sa séparation d'avec son mari, Mina a relevé le défi d'élever seule ses sept enfants, de les mener à bon port. Elle a réussi brillamment dans sa mission sauf pour l'aîné qui lui a été enlevé comme une sorte de rançon :

Lorsqu'elle a chassé le maître d'école, elle s'est retrouvée seule avec ses sept enfants, et il lui a fallu bien des prouesses pour s'en sortir. Et elle s'en est sortie. Sans jamais plier l'échine. Le résultat ? Ses trois filles, confortablement mariées ; quant aux garçons... Bon, ils s'en sont allés conquérir le monde : l'un en Orient, l'autre en Europe, le tout dernier aux Amériques. Pour l'absent, elle n'a rien pu faire (Binebine, 2002 : 73).

Pour Mina, l'absent est devenu un point de fixation, une monomanie qui la ramène sans cesse au cataclysme de l'être provoqué par la disparition de son fils aîné, l'empêchant d'avancer : on ne peut pas se projeter dans l'avenir tant que le deuil n'est pas consommé, tant que la mort de l'être cher n'a pas été prononcée. Telle une statue de sel, elle s'est retournée vers le passé et elle y est restée engluée. Elle ne cesse de ruminer le malheur de la perte de son enfant dont elle garde les objets personnels comme des saintes reliques qui entretiennent sa douleur, notamment les livres que les autorités lui ont remis des mois après l'incarcération de son fils.

Sur l'étagère sont empilés des livres : ceux de l'absent, récupérés vingt ans auparavant [...] Ces livres, vestiges d'un amour en ruine, Mamaya y veillait comme à un trésor. Un trésor d'archéologue. Nul ne pouvait s'en approcher (Binebine, 2002 : 25-26).

Ce travail d'archéologue est nécessaire pour combattre l'oubli et meubler le vide. La mère tient à ces effets parce qu'ils entretiennent la mémoire de son absent, mais aussi parce que, selon la théorie que le docteur Perez ne cesse de répéter dans le roman, chaque livre s'imprègne de l'être de ceux qui l'ont lu, « on abandonne souvent une parcelle de soi dans un livre qu'on a aimé », répétait-il (Binebine, 2002 : 26). Mamaya avait installé une grande bibliothèque en merisier pour recevoir les précieux vestiges de l'absent, mais les deux caisses envoyées par les autorités n'ont rempli finalement qu'une petite étagère du gros meuble, ce qui a eu pour effet d'accentuer la sensation du vide au lieu d'en atténuer l'intensité :

La bibliothèque resta vide. Un vide affreux, insupportable. Mamaya en souffrait. Dès qu'elle entrait dans sa chambre, son regard se heurtait à la nudité des planches. Cette misère imprégnait chaque rainure, chaque nœud du bois, atteignait les trèfles noirs du papier peint, longeait les rideaux de velours, envahissait les fleurs mauves du couvre-lit, les meubles et le tapis. Tout n'était plus qu'absence. Un vrai néant (Binebine, 2002 : 27).

Si la mère a fini par se débarrasser de la bibliothèque, elle a néanmoins gardé jalousement les livres qu'elle lisait fréquemment tant que sa vue le lui permettait. Comme le constate Haydée Popper (2005 : 59), « la perte de l'enfant » entraîne un « renoncement radical au lien corporel avec celui-ci ». En l'occurrence, Mina essaye d'atténuer la perte de proximité avec le fils disparu en se livrant à une sorte de lecture fétichiste, elle tente de retrouver son fils sous les traits des personnages des romans que celui-ci avait fréquentés, cherchant ainsi dans la fiction un moyen de combler le gouffre affectif laissé par l'absent.

Outre la perte du fils, le drame de Lalla Mina s'explique aussi par une double érosion : l'usure du temps et de la mémoire imposent l'urgence d'une action. L'attente d'un retour éventuel du fils ne peut pas durer indéfiniment parce que le temps lui manque et la mort la guette. Quant à sa mémoire, assimilée à un champ de ruines qui disparaît dans le désert, elle devient de plus en plus défaillante : « Jour après jour, le temps a fait de la mémoire de Mamaya un vrai désert de cendres ; des cendres refroidies que des tas de présences remuent encore ! » (Binebine, 2002 : 52).

### 3. L'absent et le deuil impossible

L'histoire de l'héroïne des *Funérailles du lait* est une histoire d'amputation et de séparation. Dès l'incipit du roman, elle est représentée comme un être déchiré entre le passé et le présent, entre la vie et la mort : « Elle est là. Et pourtant elle est ailleurs » (Binebine, 2002 : 7). Présente physiquement dans un corps qui a précocement vieilli à cause de la douleur et de la maladie, elle reste prisonnière des temps heureux où son fils aîné était la promesse d'un avenir radieux. Dans son *Journal de deuil*, Roland Barthes (2009 : 79) évoque cette sensation paradoxale indissociable du deuil comme une

« présence de l'absence ». Néanmoins, Mina, alias Mamaya, est incapable de mener le deuil à terme pour plusieurs raisons. Primo, l'absent n'est pas absent définitivement, irrémédiablement, du moment qu'un espoir de retour subsiste malgré les longues années de sa disparition : l'idée de l'irréversible est contrebalancée par cette possibilité d'un retour<sup>2</sup>. Secundo, la mère, vieille et malade, a peur de mourir sans faire le deuil de son enfant ; son chagrin est donc le résultat d'un deuil sans cesse différé, d'où le recours à un ersatz : enterrer le sein amputé.

De ce fait, Mamaya<sup>3</sup> se présente comme une variation autour de la figure de la *Mater dolorosa*. Dans l'imaginaire iconographique catholique, cette icône représente la Vierge Marie endolorie par la perte qu'elle vient de subir, en larmes au pied de la croix, ou soutenant la dépouille de son fils mort. Le martyre de Lalla Mina dans le roman de Mahi Binebine est, dans une certaine mesure, encore plus douloureux car elle n'a ni cadavre à pleurer ni croix à contempler. Pour elle, le tombeau vide n'est pas significatif d'une résurrection ; elle ne peut projeter sa douleur sur aucun objet extérieur, car son fils à elle est peut-être enterré dans l'anonymat d'un charnier. Comme les autres mères qui ont perdu leurs enfants dans les geôles du régime, sa douleur transcende l'individuel et embrasse l'universel.

Mamaya se rappelle une femme qu'elle a rencontrée à la préfecture et qui vivait un drame similaire au sien. Contrairement aux autres mères qui se bouscuaient pour chercher le nom de leurs enfants dans la liste, elle se tenait à l'écart car, au fond d'elle-même, elle savait que son fils était perdu pour toujours. Aussi, comme les suppliantes d'Euripide, « ces mères aux cheveux blancs qui ont perdu leurs fils » (Euripide, 1962 : 546) et qui, selon la loi des dieux, en réclamaient les cadavres pour les mettre en terre, ne revendiquait-elle que la dépouille de son enfant pour l'enterrer décentement selon les préceptes de l'islam, revendication qui restera sans réponse. Cette femme qui a profondément marqué Lalla Mina est décrite comme une icône de la souffrance maternelle :

Nul ne comprenait que ce petit bout de femme au visage gris,  
les bras vides et ballants, portait à elle seule, dans son ventre,  
dans ses seins, dans son regard terni et ses cheveux blancs, dans  
sa peau fanée et jusqu'au bout des ongles, la douleur de toute  
l'humanité (Binebine, 2002 : 102).

De fait, le drame de Mina ne peut se lire que comme le résultat d'un double avortement : avortement de la seule histoire d'amour que l'héroïne a vécue avec Pierre, le père biologique de son enfant aîné, et avortement du bel avenir que tout semblait promettre à cet enfant. Pensionnaire à la Mission française, Mina a eu la chance et le mérite de suivre ses études au lycée Mangin de Marrakech. Brillante élève et fille de

<sup>2</sup> Clément Rosset dans *La Philosophie tragique* considère à juste titre l'*irréductible* avec l'*irréconciliable* et l'*insurmontable* comme les caractéristiques du tragique. Dès l'instant où l'obstacle se révèle dépassable, où un espoir subsiste, le tragique s'évanouit. Cf. (Rosset, 1960 : 24-27).

<sup>3</sup> En arabe dialectal, *Mamaya* signifie littéralement « ma maman » avec une touche stylistique affective.

caractère, on lui propose le poste de maîtresse d'internat qu'elle accepte volontiers pour aider sa famille. C'est durant cette période qu'elle découvrira l'amour auprès de son camarade Pierre, le fils du surveillant, et qu'elle commettra la transgression qui changera son destin. La première nuit d'amour avec Pierre est mémorable, Mina s'en souvient comme un moment décisif de son existence : « cet épisode, vieux pourtant de quelques décennies, persiste, malgré le temps passé, comme un signet placé au centre même de la mémoire de Mamaya » (Binebine, 2002 : 50). Pour une fille arabe, cette relation extraconjugale est associée à une double transgression ; la jeune fille a perdu sa virginité et elle est tombée enceinte d'un bâtard, son fils aîné. Première conséquence de cet écart : Mina décide de mettre fin à ses études et à son bref épisode amoureux. Sous les yeux inquisiteurs de la surveillante, Madame Lisa, elle se sépare de Pierre dans une scène d'adieu qu'elle ressent comme une rupture définitive et irréversible. Deuxième conséquence, elle accepte d'épouser Sidi Magdoul<sup>4</sup>, le maître d'école qui la poursuivait de ses assiduités, donnant ainsi une couverture légale au fruit interdit qui allait naître six mois plus tard. Le mariage de Mina avec Sidi Magdoul est à lire comme une soumission au principe de réalité et, surtout, comme une sorte d'expiation sociale, impliquant le sacrifice de l'amour sur l'autel de la légalité. Ce mariage d'intérêt se présente donc, sur le plan symbolique, comme un premier avortement de l'être : Mina est obligée de réprimer le principe de plaisir pour éviter le scandale et préserver les apparences sociales.

Le roman revient à maintes reprises sur l'épisode originel de la défloration de Mina pour insister sur le rôle secondaire de Sidi Magdoul qui n'est, tout compte fait, qu'une sorte de barbon comique, un poète farfelu et « un pauvre bougre » qui a eu la bonté de prêter son nom au bâtard<sup>5</sup>. Sur le plan affectif, Sidi Magdoul, le maître d'école, reste entièrement étranger au drame de Mina. Arborant « le burnous blanc du pouvoir » (Binebine, 2002 : 52), prêtant plus d'attention à la qualité de ses habits qu'au bien-être de ses enfants, il est représenté comme un *pantin* qui a fait son apparition au moment où Merièm et sa fille Mina en avaient besoin. Dans ce sens, la symbolique du sang qui tache le drap nuptial est très importante dans l'imaginaire marocain : dans la nuit de noces, la tache de sang est considérée comme une preuve d'honneur et de vertu de la mariée et comme une attestation physique de la virginité de la jeune fille qui accomplit son rite de passage et son premier acte sexuel de jeune femme. Or, Mina a perdu cette virginité dans les bras de Pierre, d'où l'absence de toute tache sur ses draps de noces

---

<sup>4</sup> Sidi Magdoul est un célèbre marabout de la ville d'Essaouira, mais tout laisse croire que le personnage de Sidi Magdoul est inspiré par le père de Mahi Binebine lui-même. Considérer le fils aîné comme un bâtard est un moyen pour Mahi Binebine de régler ses comptes avec le père qui a renié publiquement son fils suite à sa participation à l'attentat contre Hassan II.

<sup>5</sup> Ce thème de la bâtardise est omniprésent dans les romans de Mahi Binebine : on pense par exemple à la persécution et aux viols que subit Hayat dans *Rue du pardon*, aux soupçons qui planent sur sa généalogie à cause notamment de la couleur rousse de ses cheveux.



qu'elle garde soigneusement dans l'armoire à glace de sa chambre, avec les autres débris de son passé : « Comment permettre à un étranger de s'immiscer de la sorte dans sa vie, dans ses draps de noces aux broderies précieuses que nulle tache rouge n'a jamais souillés » (Binebine, 2002 : 28).

L'absence de la tache est représentative de l'absence de lien entre l'enfant et l'époux puisque l'enfant aîné de Mina a été conçu le jour même de sa défloration dans le lit de Madame Lisa.

Le thème de l'absence est associé au fils tout aussi bien qu'au mari. Bien qu'il soit le père des autres enfants de Mina, Sidi Magdoul, dont la seule présence rappelle la disparition du fils aîné et de son père biologique (l'amoureux Pierre), finit par subir lui-même une sorte d'absentéification voulue et imposée par Mamaya, qui le chasse de la maison et de son existence. Sidi Magdoul, incapable d'assurer la subsistance des enfants, sort de la vie de Mina, comme il y est entré. Les scènes de ménage et les disputes ont empoisonné la vie du couple et le divorce qui en résulte amène la mère à assumer toute seule la charge du foyer et l'éducation de sa nombreuse progéniture. Autant Mina refuse de voir son fils aîné sombrer dans l'oubli, autant elle s'évertue à effacer Sidi Magdoul de sa mémoire et de son récit comme en atteste sa volonté de ne pas trop s'attarder sur ce volet de son histoire : « Non, elle ne s'étendra pas davantage sur cet homme ; son histoire, elle l'a jetée aux oubliettes, au tout-à-l'égoût de la mémoire » (Binebine, 2002 : 64-65).

Pour Mahi Binebine, cette éviction du père, dont la paternité est remise en cause dans cette fiction au profit d'un tiers (Pierre) évoqué avec nostalgie, est l'expression d'une rancune filiale qui n'a pas encore, à ce stade, trouvé le moyen de s'apaiser. Le résultat en est la construction d'un roman familial de bâtard qui, pour reprendre l'excellente analyse de Marthe Robert, ne se contente pas de contester la filiation avec le père légal pour revendiquer une autre paternité plus conforme à ses attentes, mais procède à une mise à mort symbolique du père : « le Bâtard n'en a jamais fini de tuer son père pour le remplacer, le copier ou aller plus loin que lui en décidant de 'faire son chemin' » (Robert, 1972 : 60). Il sied cependant de souligner une variation dans ce roman originel : ce n'est pas le fils concerné qui conteste ici la paternité, mais la mère elle-même qui, marginalisant Sidi Magdoul, s'attribue pleinement la fonction de la *mater dolorosa* qui affronte seule l'absence de son fils.

En rapport avec la première capitulation de Mina qui était obligée d'accepter un mariage arrangé pour éviter le scandale social, le second avortement existentiel survient quelques années plus tard et frappe directement son fils bâtard. Fruit de la transgression originelle, l'aîné de Mamaya semble poursuivi par la malédiction qui a déjà sévi au moment de sa conception. Il était pourtant voué à une belle carrière militaire. Du jour au lendemain, le bel officier qui faisait la fierté de sa mère est envoyé croupir dans une geôle innommable. Mina ressent cette perte comme une seconde amputation ; elle n'a pas eu le temps de connaître son fils et d'en profiter comme elle n'a pas pu vivre

son amour avec le père biologique : « À peine le temps éphémère d'une jeunesse : l'internat, l'école militaire, la caserne... puis ce mouvoir au fin fond du désert. Non, elle n'a pas eu le temps de le connaître, ce fils » (Binebine, 2002 : 25). C'est ainsi que le fils aîné est devenu l'absent, l'objet de la passion de la mère et sa croix.

#### 4. L'inhumation du sein : du deuil à la résilience

Le corps maternel, amputé de l'enfant et privé de deuil, est associé à tous les sèmes de la mort, à la couleur grise, à la fanaison et au flétrissement. Dans le cas de Mina, l'amputation symbolique de son fils aîné est matérialisée par l'ablation de son sein gauche à cause d'un cancer. Le sein est le symbole de la maternité, de la *terra mater* nourricière. Ceci explique la colère profonde et la fureur que ressent l'héroïne quand le fonctionnaire qui lui sert de chauffeur, inconscient de la portée hautement symbolique de l'organe amputé, le traite irrévérencieusement de « chair pourrie » qui souille le drapeau national dans lequel Mina l'a enseveli :

Un lambeau de chair pourrie, dites-vous ! Vous vous trompez, monsieur, ceci est mon sein, le plus beau fruit de l'arbre que je suis. Un fruit arraché avant terme. Comme mon enfant, monsieur le fonctionnaire. Comme mon enfant. De la chair pourrie, dites-vous ? Je vous défends de prononcer ces mots, je vous défends de les penser ! Pas sous mon toit, monsieur le fonctionnaire. Pas sous mon toit (Binebine, 2002 : 113).

Dans l'impossibilité d'enterrer le corps de son enfant, Mina se rabat sur le sein comme substitut métonymique du fils, un cadavre de remplacement qui rend possible l'accomplissement du rite salvateur de l'inhumation. Pour Mina, son sein amputé est avant tout le signe d'un déracinement auquel il faut remédier : enterrer l'organe permettra de l'enraciner, de retrouver le principe de vie qui est ici symbolisé par le lait. Comme dans tout processus réussi de deuil, le pathologique est transformé en principe de vie et de régénéscence donnant ainsi lieu à la résilience. Michel Hanus (2009 : 21) souligne à ce propos que le deuil et la résilience sont des réponses à un traumatisme au long cours, « l'épreuve des deuils, dit-il, ouvre, le plus souvent la porte à ces capacités de résilience », la résilience étant elle-même définie comme « une fenêtre dans le mur de désespoir » (Hanus, 2009 : 20), qui empêche l'effondrement du sujet et lui donne la force de surmonter l'injustice d'une institution qui est censée assurer une fonction protectrice. Cette institution, en l'occurrence, est le roi lui-même qui, avant d'être un chef politique, est aussi un chef de famille, le père de tous les citoyens.

L'enterrement du sein rappelle la scène de l'inhumation du bébé dans le premier roman de Mahi Binebine (*Le Sommeil de l'esclave*) : obligée par sa maîtresse à se séparer de son nouveau-né, Dada préfère l'étouffer pour le garder à ses côtés. Ensuite, dans une scène de deuil pathétique, elle prépare le cadavre de l'enfant et l'enterre au milieu des racines de l'orme qui domine la cour de la maison. L'arbre devient ainsi le

lieu d'une germination qui permettra au fils de renouer avec la sève maternelle. Le motif de l'arbre est également évoqué dans *Les Funérailles du lait* : le souvenir de la floraison de l'amandier réjouit Mamaya, car il lui rappelle la mise au monde de son absent : « De son lit, Mamaya pouvait voir l'amandier tout couvert de fleurs blanches. Cela lui réchauffait le cœur. » (Binebine, 2002 : 70). Mais, comme toutes les choses qui ont subi la décrépitude du temps, l'amandier est désormais aussi vieux et aussi faible que la mère elle-même, tout comme les rosiers dont les tiges sont brûlées par le soleil. Le figuier planté à côté de la kobba de Sidi Boulghmour est un autre arbre associé à la figure maternelle qui, même lorsqu'elle n'est plus féconde et ne donne plus de fruit, continue à symboliser la résistance :

Drôle d'arbre, ce figuier ! commenta le fonctionnaire. On dirait un énorme rocher, figé dans sa fierté, quasi minéral. Dommage qu'il ne donne plus de figes ! – Il se fait vieux, lui aussi, répondit laconiquement le bédouin. – Pourtant, même desséché, même effeuillé, il continue d'attirer une colonie de grillons (Binebine, 2002 : 104).

L'enterrement du sein est le début d'un dépassement de la mort en ce sens qu'il rétablit le contact avec la terre, qu'il permet au corps amputé de retrouver ses racines et la sève régénératrice et maternelle. Mina insiste sur la fonction reliquaire de l'organe qui, en tant que succédané du corps du fils, donne à son acte une dimension politique symbolique, un geste de résistance qui refuse l'absence imposée et la proscription du deuil par la subtilisation du corps de l'enfant. Comme l'Antigone antique, c'est sa manière de contrecarrer le refus de sépulture pour le traître qui a osé porter les armes contre son propre roi. Mina oppose ainsi à la raison d'État son devoir et son droit inaliénable de mère : « C'est que le lait maternel est immortel. On l'enterrera vivant, ce sein, relique de mon héros. Ils m'ont volé sa vie, mais je vais les empêcher de me voler sa mort ! » (Binebine, 2002 : 107).

Ainsi, la mise en terre du sein, loin d'être une acceptation de l'oubli, se donne comme un acte de régénération, une manière de reconstruire la filiation. Telle une graine plantée dans la terre nourricière, le sein n'est pas un objet inerte et mort, encore moins un « lambeau de chair pourrie » comme le prétend le fonctionnaire, mais un concentré de vie immortel qui ne demande qu'à germer pour libérer la vie et la parole. Au-delà de l'objet, c'est le symbole qui compte.

La mère infortunée sait qu'elle doit lutter contre l'oubli et contre le silence imposé. Elle est consciente que la mémoire peut faillir, que les sentiments, même les plus tendres, risquent de s'évanouir par lente érosion :

Tant de choses nous échappent ! Et la mémoire est si fragile.  
Même en ouvrant nos cœurs, c'est à peine si nous découvrons  
l'ombre d'un sentiment, les traces d'un souvenir. C'est-à-dire,

rien. Pourtant, les cendres de mon bonheur, moi je sais qu'elles sont là, dans cette mamelle fauchée (Binebine, 2002 : 116).

Aussi, pour combattre cette usure inéluctable du temps et de la mémoire, ne cesse-t-elle pas de raconter son histoire et celle de son absent à sa servante Johara et à son chat Minouche. Craignant que le souvenir du fils et la douleur provoquée par son anniversaire n'entraînent une récurrence de sa patiente, le docteur Perez demande à Johara d'entretenir le silence, de distraire sa maîtresse pour lui faire oublier le fatidique 11 mars où elle a donné naissance à son enfant. Peine perdue ! La mère peut-elle oublier une date aussi importante, et le veut-elle ? Personne ne peut l'empêcher d'entretenir la mémoire de l'absent, de s'en repaître jusqu'à satiété. Oublier ce fils qu'elle a mis au monde il y a quarante-cinq ans ne serait-il pas synonyme de la pire capitulation ? En faisant semblant de ne pas penser à son aîné, la mère ne cesse de ressasser son histoire, de repasser le fil de ses souvenirs que personne ne peut lui dérober. Le récit de l'absent et le roman lui-même, comme fruit de ce récit, font partie du processus de deuil. À en croire Stéphane Chaudier (2013 : 108), « la littérature fait office de rite » ; il ajoute que « le discours, l'écriture, ne sont pas seulement le terme ou l'horizon du deuil ; ils l'accompagnent, font partie de sa substance ». Tant que le disparu reste vivant dans la mémoire des êtres chers, il continue à exister d'une manière ou d'une autre. C'est ainsi que Mamaya oppose sa mémoire à l'amnésie, car elle est consciente que l'oubli définitif est la pire mort qui soit et que le souvenir, comme elle tient à le souligner, est « sa puissance, sa force de vie » qu'elle oppose au silence des mouiroirs (Binebine, 2002 : 71).

##### **5. Les funérailles du lait comme acte de résistance**

Depuis l'Antiquité, le deuil des mères, comme le souligne Nicole Loraux (1990 : 17), est un « enjeu pour la politique » : la cité impose des limites à l'expression du pathos féminin qui risque de nuire à son bon fonctionnement. C'est ce qui fait dire au même critique que la tragédie du deuil est « antipolitique », non pas dans le sens d'une absence d'un message et d'un parti pris politiques, mais plutôt dans le sens d'une prise de position qui engendre un malaise social dans la cité : « Je dirai qu'est antipolitique tout comportement qui détourne, refuse ou met en danger, consciemment ou non, les réquisits et les interdits constitutifs de l'idéologie de la cité, laquelle fonde et nourrit l'idéologie civique » (Loraux, 1999 : 45-46).

On comprend alors que le deuil, lorsqu'il exprime une contestation de l'ordre établi ou prend une position qui dérange le pouvoir en place, devient un acte de résistance éminemment politique. Dans ce sens, la dimension politique du deuil est un aspect essentiel du roman de Mahi Binebine. Malgré sa maladie et la fatigue du déplacement que lui déconseille, en vain, son médecin, Mina persiste à faire le voyage vers la ferme natale pour visiter le marabout Sidi Boulghmour et enterrer son sein dans le caveau familial attenant à son mausolée. Ce voyage vers le « bled », terre des origines,

est essentiel car il permet de rétablir le contact régénérateur avec la terre et avec l'enfant. Le caveau de la famille n'est pas seulement un espace où les corps des défunts sont enterrés, c'est aussi un lieu mémorial qui préserve de l'oubli, de l'effritement et rattache les morts au souvenir des vivants. La description de la maison de l'enfance confirme sa fonction monumentale. Telle une capsule temporelle, et malgré la décrépitude des lieux, elle préserve le souvenir des êtres chers :

La maison apparut soudain, l'allure hautaine : on avait l'impression qu'elle échappait à l'usure du temps, ce temps qui suinte partout, sur façades écaillées et rides endurcies. Ce temps qui, jour après jour, nous renvoie à l'argile d'antan. La maison de l'enfance tenait bon. Comme si rien n'avait changé, comme si personne n'avait vieilli (Binebine, 2002 : 92).

Mina veut absolument offrir à son fils une tombe pour fixer la mémoire de l'absent et empêcher ses geôliers de voler sa mort en le privant du retour salvateur à l'argile originelle. Pour Mamaya, les funérailles du lait sont un rite qui vise à remporter une victoire sur le régime qui voulait effacer jusqu'au souvenir des putschistes, les effacer purement et simplement de la réalité, en subtilisant leur corps et leur nom. Donner une tombe ou, à défaut un cénotaphe, à son fils aîné, même si celui-ci, comme le remarque Johara, n'est pas encore mort, relève du désir de Mina d'accomplir un devoir de mémoire en préservant le souvenir de son absent, en lui garantissant un enracinement dans le caveau familial avant de mourir elle-même. La cérémonie funèbre est aussi nécessaire pour l'héroïne, qui veut retrouver le repos de l'âme et extérioriser son chagrin. Le rite, affirme Chaudier (2013 : 108), « ne nous rend pas invulnérables ; il n'abolit pas l'épreuve ; il la rend vivable ». Après des années d'attente infructueuse d'un éventuel retour de son fils, elle décide enfin de hâter le rite d'inhumation par crainte de mourir en laissant son absent affronter seul le destin tragique de ceux qui sont privés de sépulture, de ceux qui ne laissent pas de trace et qui sont, comme les âmes torturées et privées d'attaches, condamnés à errer éternellement. L'échange entre Mina et sa servante révèle la préoccupation réelle de la maîtresse :

Mamaya esquissa un triste sourire et poursuivit : – C'est la tombe de mon fils que l'on creuse-là.

— Mais, Madame ! balbutia la servante, l'absent est pour l'instant absent !

— À qui le dis-tu, ma petite Johara !

— Il n'est pas mort, Madame. Pourquoi donc lui creuser une tombe ?

— Le temps m'est compté. Je ne peux plus attendre, Johara.

— Notre temps à tous demeure entre les mains du Seigneur, Madame. Vous me l'avez dit maintes fois.

— Bien sûr qu'il est entre les mains de Dieu. Mais je sais qu'il ne m'en reste qu'une poignée à vivre ! Une seule pincée, peut-être (Binebine, 2002 : 106).

Mina ne veut nullement s'engager dans un vain combat contre la mort qui réduit tout en poussière, comme en témoigne la maison familiale où le temps a tout rogné. La mort, inévitable et naturelle, n'est pas pire que l'oubli imposé et l'effacement vindicatif de la mémoire des êtres chers. En donnant une place à son absent dans le caveau de famille à côté de Sidi Boulghmour, la mère entend contrecarrer la vengeance du régime qui voulait effacer son fils de la mémoire des hommes. En rattachant son fils, par le biais d'un substitut (le sein), à une sépulture, elle associe son enfant à une trace physique (la tombe) et scripturale (l'énorme épitaphe), pour empêcher l'évanouissement de son souvenir. Ce faisant, elle espère également le réhabiliter dans l'esprit de la postérité en tant que héros de la nation, voire en tant que saint homme :

— Oui, mon fils est un héros. Et ces crapules voudraient me prendre sa mémoire. Comme si cette vie qu'ils ont murée vingt ans durant dans le désert, comme si le feu qui me consumait les entrailles pendant tout ce temps-là ne leur suffisaient pas. Je les en empêcherai, tu entends ! Sa mémoire, ils ne l'auront pas. Sur la pierre tombale du petit, je ferai graver cette inscription : « Ici repose mon héros. Il a commis le crime de penser aux autres ». Et elle sera énorme, cette pierre tombale (Binebine, 2002 : 107).

La démarche de la mère a résolument une dimension politique parce qu'elle refuse de capituler. Après les longues années d'incarcération de son fils dans un lieu de néantisation qui obnubile les corps et les subtilise au soleil, Mina accomplit ses funérailles du lait pour revendiquer les droits de la maternité, en rétablissant le double lien sacré (le *religare*) entre le fils absent d'un côté, la terre et la nation de l'autre, celles-ci étant, sur le plan symbolique, les deux figures maternelles par excellence. Les funérailles du lait prennent en l'occurrence les allures d'un rite de *regressus ad uterum*, retour à la matrice pour renouer avec les origines et avec la lumière aussi, car la mère, quoiqu'elle redoute l'obscurité, accepte, dans un ultime acte d'abnégation, de céder sa place privilégiée dans le caveau familial à son absent, celle qui se trouve devant la fenêtre.

Mais avant, il faut libérer le sein de son sac plastique étouffant pour lui donner un linceul digne de ce nom. Le gardien lui apporte le drapeau national, non pas ce drapeau délavé qui a perdu son éclat et son étoile et qui orne l'entrée de la ferme, mais le drapeau flambant neuf qu'il a dressé sur sa charrette, dans l'espoir d'obtenir le respect des gendarmes.

— Merci, mon ami. Votre drapeau fera un bon suaire pour mon petit. Je m'en souviendrai.  
Elle l'étendit sur le sol, y déposa le sachet en plastique, le noua solidement aux quatre coins. Les branches de l'étoile étreignirent le sein (Binebine, 2002 : 111).

Dans l'étreinte de l'étoile verte, le sein libéré de son sachet répand un sang putride et nauséabond qui n'incommoder guère la mère, contrairement au fonctionnaire<sup>6</sup> qui exprime sa vive désapprobation parce qu'il perçoit cet acte comme une profanation sacrilège d'un emblème de la nation, pour lequel beaucoup d'hommes sont prêts à mourir : « Reprenez vos esprits, madame, supplia le fonctionnaire. C'est le drapeau national que vous souillez là avec ce lambeau de chair pourrie ! », « c'est sacré, un drapeau » (Binebine, 2002 : 112), ajoute-t-il plus tard. La réaction de la mère ne se fait pas attendre, car devant cette grave accusation d'outrage au drapeau, de profanation d'un symbole national, elle tient à clarifier les choses. En effet, ce que le fonctionnaire ne perçoit, de manière un peu bornée, que comme un morceau de chair pourrie, est un symbole tout aussi sacré ; l'étreinte entre l'étoile et le sein est significative d'une appartenance à la même sphère symbolique, les deux sont des attributs de la maternité : la mère-patrie et la mère nourricière ne sont qu'une seule et même entité. Le vrai sacrilège consiste à vouloir les séparer, voire à établir entre elles une barrière de haine et d'incompréhension. Le sang de l'organe amputé a beau être fétide, il n'en demeure pas moins du sang que la terre ne dédaigne pas, comme elle ne dédaigne guère tous les cadavres qu'on lui confie.

La mère rappelle que son fils est un soldat qui mérite d'être enseveli dans le drapeau de son pays : « Mon fils, clame-t-elle auparavant, est un héros » (Binebine, 2002 : 107) ; son seul crime, s'il en est, est d'avoir pensé aux autres. Ce disant, elle s'inscrit en faux contre les allégations des autorités qui considèrent son fils comme un traître coupable de lèse-majesté. Comme dans l'histoire d'Antigone, il y a deux lectures antagoniques de l'Histoire, deux interprétations opposées d'un même événement : Polynice est-il coupable ou innocent ? Sans doute, comme l'écrivait Racine (1992 : 19) à propos de son Phèdre, il n'est ni tout à fait coupable ni tout à fait innocent<sup>7</sup>, mais pour la mère, il est primordial de contrecarrer la force qui voulait effacer jusqu'au souvenir de son fils. Mina rappelle au fonctionnaire que le sein qui l'indispose par son odeur cadavérique, au-delà de sa réalité physique dégoûtante, est un symbole du lait maternel, mais aussi de la tendresse et du bonheur. Ce n'est pas un bout de chair fétide qu'elle ensevelit dans le drapeau, mais son amour maternel et les beaux souvenirs d'un passé heureux qui précédait la disparition de son fils :

Mon absent lui aussi était militaire et le suaire d'un soldat, c'est un drapeau. Mais qu'importe... Ce que j'enterre ici, c'est ma tendresse. C'est quoi le sein d'une femme, le sein d'une mère ? Un trop-plein de baisers, d'étreintes, de pleurs et de caresses...

<sup>6</sup> Si ce personnage n'est nommé que par sa fonction, et encore une fonction indéterminée qui en fait un simple rouage administratif, c'est, apparemment, pour en faire une sorte de porte-parole de l'institution et de la raison d'État en opposition à la raison viscérale de la maternité.

<sup>7</sup> « Phèdre n'est ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocente. Elle s'est engagée, par sa destinée et par la colère des dieux, dans une passion illégitime, dont elle a horreur toute la première » (Racine, 1992 : 19).

Le bonheur, en somme. Mais vous, monsieur le fonctionnaire, savez-vous ce que c'est que le bonheur ? (Binebine, 2002 : 112).

D'ailleurs, le sein gauche amputé et enterré dans le drapeau est le même sein qui jadis fut éveillé par Pierre :

Ce petit bout de rien taillé dans ta chair, séparé de ses racines, étouffé dans un sac en plastique, n'intéresse personne. Même pas ton chat.

Ce fut Pierre qui éveilla jadis ce sein. Les caresses de ses doigts (des doigts fluets, pas encore adultes) y insufflèrent la vie (Binebine, 2002 : 49).

Bernadette Rey Mimoso-Ruiz (2016 : 112) remarque que le sein en question est aussi une incarnation de la féminité et de l'érotisme ; outre la maternité, ce sein « fait jaillir la sensualité de son premier, et sans doute, seul amour », permettant ainsi une sorte de fusion du père et du fils.

De ce fait, le sein associé à l'amour, à la maternité, à la douleur et au bonheur, mérite bien d'avoir pour suaire le drapeau national, parce que la nation est une figure maternelle qui incarne toutes les vertus sacrées et toutes les émotions susmentionnées. Les derniers mots que l'héroïne adresse au drapeau confirment cette fusion des deux figures maternelles et livrent un message essentiel du roman : « Prends soin de ma douleur, joli drapeau. Elle est mon enfant... Elle est ton enfant. » (116). Quand bien même une nation serait en colère contre l'un de ses fils, elle ne peut le renier, comme on ne peut pas renier un bout de sa chair. L'absent, en tant que soldat, mérite d'être considéré comme un martyr de la nation, un saint qui a droit aux honneurs dus à son sacrifice. L'acte de la mère se veut une réhabilitation du fils et se donne, par conséquent, comme un geste contestataire d'une injustice qui a fait de son fils un traître alors qu'il ne voulait que défendre les sans-voix. Bernadette Rey Mimoso-Ruiz (2016 : 113) ajoute à propos de la mère :

Non seulement elle bafoue l'interdit qui écarte les femmes des rituels des inhumations, mais plus encore, elle se substitue ainsi à la justice qui a failli et nargue le pouvoir royal en rendant un hommage au militaire que fut son fils, l'innocentant par là même et lui redonnant sa dignité.

La figure de la *mater dolorosa* se confirme à la fin de l'échange avec le fonctionnaire. En accomplissant une sorte de rite de tendresse, Lalla Mina confie au drapeau et à la terre un bout d'elle-même qui a besoin de retisser les liens avec les racines, mais aussi la douleur d'une mère qui sent sa fin approcher sans avoir retrouvé son fils et sans avoir mené à terme son deuil : « De la chair pourrie, monsieur le fonctionnaire ? Non, mon garçon ; de la douleur » (Binebine, 2002 : 116). La voix de Mina, pour emprunter le titre d'une étude de Nicole Loraux, est une *voix endeuillée*, celle d'une mère inconsolable qui a épuisé les larmes sans pour autant éteindre la colère et l'amertume qui



l'habitent. Le *kommos*, comme chant de deuil qui apaise la souffrance, lui est refusé. Pour elle, ce n'est plus le temps du thrène et des lamentations, mais celui de l'action, car elle sent sa propre mort imminente et la mémoire de son fils en péril.

Tout le roman se donne en fait comme un cri contre « la féroce humanité et le mensonge de l'oubli » (Binebine, 2002 : 115), contre la méchanceté des hommes et l'absence imposée. La douleur, que matérialise le sein dévoré par le mal et arraché au corps, a besoin d'un exorcisme. Le rite de l'inhumation est l'aboutissement d'un long processus qui réactualise un thème très cher à Mahi Binebine, celui du rêve prémonitoire, du délire oraculaire que nous retrouvons dans plusieurs textes du romancier. Du rêve de la dévoration dans *Cannibales* au rêve de l'engloutissement et de l'écrasement dans *Le Sommeil de l'esclave*, en passant par le cauchemar de la chute dans *Terre d'ombre brûlée*, on arrive aux hallucinations de Lalla Mina, que nous retrouvons aussi chez le héros de son dernier roman, *Mon frère fantôme* (2022). Chez Mahi Binebine, le rêve ou le délire sont l'expression inconsciente d'un conflit qui oppose l'individu à la société et à son entourage<sup>8</sup>. C'est ce qui explique que ces rêves sont majoritairement des rêves d'écrabouillement ou de maltraitance du corps, le corps n'étant lui-même que l'enveloppe d'une âme torturée à laquelle on inflige une douleur qui devient insupportable et qui, n'arrivant pas à s'exprimer en paroles intelligibles et directes, se manifeste de manière biaisée sous forme d'hallucinations ou de cauchemars.

Prisonnière de son corps fourbu et douloureux et de sa chambre qu'elle n'arrive plus à quitter sans aide, la grabataire est assaillie de visions fantastiques, à la tombée de la nuit. L'atmosphère étrange de l'espace, aggravée par les motifs du papier peint jaune moucheté de trèfles noirs, encourage l'invasion des créatures funestes qui, à la fin de chaque jour, sortent de l'armoire et des meubles et rôdent dans l'espace. Ces créatures des ténèbres ne sont que les messagers d'un au-delà qui appelle Mina et annonce sa fin proche. Le monde des morts devient de plus en plus envahissant. Comme Primera dans *Terre d'ombre brûlée*, le chat Minouche joue un rôle dans cette porosité qui s'installe entre le monde des vivants et celui des morts. Minouche est le confident, le premier récepteur du récit de l'absent, mais, comme le remarque Bernadette Rey Mimoso-Ruiz (2016 : 110), le chat, depuis les Égyptiens de l'Antiquité, est aussi « un animal psychopompe », qui accompagne et conduit les âmes dans le monde des morts. En psychanalyse, les rêves récurrents sont l'expression d'un conflit non résolu. Mina, qui a peur de mourir sans faire le deuil de son fils aîné, revoit sa mère, Merièmè qui se plaint du noir et de la solitude dans sa tombe.

Le rapport entre la défunte mère (Merièmè) et le fils incarcéré se précise. La description de l'espace souterrain et dantesque des morts est à mettre en rapport avec le monde piranésien où l'absent est enfermé, soustrait à la lumière du jour, séparé de la

---

<sup>8</sup> La remarque est valable aussi pour les tableaux et les sculptures de l'artiste où les corps sont souvent encordés, ployés sous des poids, désarticulés, écrasés entre des obstacles.

société des vivants. Le récit de la descente infernale dans les entrailles du monde ténébreux des morts se double d'un voyage intérieur dans les profondeurs de l'être et de la mémoire. Mina ressent cette descente comme une remontée du temps qui la ramène aux joyeux souvenirs du passé. Elle voulait parler avec sa mère, communiquer avec elle, mais elle avait « la bouche pleine de filaments de toile » (Binebine, 2002 : 21), d'un goût de terre qui lui impose le silence, ce qui ne l'empêche pas pour autant d'étreindre sa mère, et de prendre la résolution de faire le voyage au caveau familial pour brûler des cierges et éclairer l'obscurité qui fait souffrir dans sa tombe sa génitrice et dans son cachot son fils aîné. C'est ainsi que les funérailles du lait rétablissent le lien génésiq ue entre la mère et le fils et permettent à l'héroïne d'échapper à l'absurde.

## 6. Conclusion

Au-delà du rêve étrange d'outre-tombe qui hante la vieille mère, c'est le désir de briser le silence et d'apporter la lumière aux disparus qui occupe ici le centre du récit. Les souvenirs aident à combattre le *silence complice* et le *mensonge de l'oubli*, à transformer la douleur en une énergie de contestation et de résistance. Le récit de l'absent que nous livre Mahi Binebine dans *Les Funérailles du lait*, est à lire certainement comme l'expression d'une maternité endolorie par la perte de l'enfant, mais il est aussi, en tant que voix qui libère la parole et la douleur, un premier pas sur le chemin de la délivrance et de la paix. En retrouvant la condition de la boue<sup>9</sup>, la mère aura accompli sa mission. Sa vie aura été une longue attente d'un fils disparu, un long chemin de passion, exactement comme celle de la mère de Mahi Binebine, qui est morte quelques mois seulement après la sortie de son fils aîné de Tazmamart. À cheval entre l'autobiographie et la fiction, l'histoire de la mère et de son deuil revendiqué rejoint les autres récits de Mahi Binebine où des individus luttent contre un pouvoir écrasant et absurde qui cherche à les réduire en silence, à les maintenir dans la dépendance et dans une soumission avilissante. Encore une fois, l'auteur se place du côté des faibles et des écrabouillés et représente le monde de leur point de vue. Au-delà du réquisitoire contre une justice vindicative qui punit les rebelles mais aussi leurs familles, *Les Funérailles du lait* est un hommage à toutes les mères, y compris à la mère-patrie qui doit s'abstenir de dévorer ses propres enfants et apprendre à pardonner leurs erreurs.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BARTHES, Roland (2009) : *Journal de deuil*. Paris, Seuil/Imec.

<sup>9</sup> « Mamaya ferma les yeux. Sa sueur se mêlait aux cendres, la cire à son sang. Une boue épaisse dégoulinait de son visage, de ses bras, de ses mains, elle était toute de boue, boue qui se répandait sur le tapis, bouillonnant autour d'elle comme une mare résineuse. Elle s'y enfonçait de plus en plus, cherchant à se cacher » (Binebine, 2002 : 115).

- BINEBINE, Mahi (1999) : *Le Sommeil de l'esclave*. Casablanca, Le fenec.
- BINEBINE, Mahi (2002) : *Les Funérailles du lait*. Casablanca, Le fenec.
- BINEBINE, Mahi (2004) : *Terre d'Ombre brûlée*. Casablanca, Le fenec.
- BINEBINE, Mahi (2017) : *L'invité*. Entretien animé par Patrick Simonin. *TV5 Monde* (Épisode 139). URL : <https://www.mahibinebine.com/single-post/2017/08/21/linvité-tv5-monde>
- BINEBINE, Mahi (2019) : *Rue du pardon*. Casablanca, Le fenec.
- CHAMOISEAU, Patrick (2016) : *La Matière de l'absence*. Paris, Seuil (coll. Points).
- CHAUDIER, Stéphane (2013) : « Désir de deuil et défaut du rite. La littérature contemporaine face à la mort d'un proche ». *Les lettres romanes*, 67 : 1-2, 105-126.
- EURIPIDE (1962) : *Les Suppliantes*, in Marie Delcourt-Curvers (éd.), *Théâtre complet*. Édition présentée, traduite et annotée. Paris, Gallimard (coll. Bibliothèque de la Pléiade), 535-601.
- ESPOSITO, Claudia (2013) : « Ce Maroc qui nous fait mal. Entretien avec Mahi Binebine ». *Contemporary French and Francophone Studies*, 17 : 3, 299-308. DOI : <https://doi.org/10.1080/17409292.2013.790624>
- HANUS, Michel (2009) : « Deuil et résilience : différences et articulation ». *Frontières*, 22 : 1-2, 19-21. DOI : <https://doi.org/10.7202/045022ar>
- LORAUX, Nicole (1990) : *Les Mères en deuil*. Paris, Seuil (coll. La librairie du XX<sup>e</sup> siècle).
- LORAUX, Nicole (1999) : *La voix endeuillée, essai sur la tragédie grecque*. Paris, Gallimard (coll. NRF essais).
- POPPER, Haydée (2005) : « Lutte des mères et processus d'humanisation ». *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, 59, 59-66. <https://doi.org/10.3917/lett.059.0059>
- RACINE, Jean (1992 [1677, 1827]) : *Phèdre*. Édition Pocket Classiques.
- REY MIMOSO-RUIZ, Bernadette (2016) : « L'horizon infini de l'espace maternel », in Najib Redouane, Yvette Bénayoun-Szmidt & Bernadette Rey Mimoso-Ruiz (dir.), *Autour des écrivains maghrébins : Mahi Binebine*. Paris, L'Harmattan, 101-116.
- ROBERT, Marthe (1972) : *Roman des origines et origines du roman*. Paris, Grasset.
- ROSSET, Clément (1960) : *La Philosophie tragique*. Paris, PUF (coll. Quadrige).
- URBAIN, Jean-Didier (1999) : « Deuil, trace et mémoire ». *Les cahiers de médiologie*, 7 : 1, 195-202.