

Les représentations du drame individuel dans *Aux portes des étoiles* de Rida Lamrini : le flux entre mythe et réalité

The representations of personal drama in *Aux portes des étoiles* by Rida Lamrini : the flow between myth and reality

ZITI Abdelhalim

Postdoctorant

FLSH Ain Chock

Université Hassan II Casablanca

Laboratoire Pluridisciplinaire LEMÉRAGE

Maroc

Date de soumission : 08/02/2026

Date d'acceptation : 11/03/2026

Pour citer cet article :

ZITI. A. (2026) «Les représentations du drame individuel dans *Aux portes des étoiles* de Rida Lamrini : le flux entre mythe et réalité», *Revue Internationale du chercheur* «Volume 7 : Numéro 1» pp : 1116-1137.

Résumé :

En lisant *Aux portes des étoiles* de Rida Lamrini, romancier marocain, nous nous sommes senti prisonnier, sans relâche, des formes dialectiques, telles qu'elles peuvent être représentées, métaphoriquement, par les forts corrodés d'un style bon chic bon genre que le roman promeut et le ressac violent des âmes déroutées, toujours en quête d'un bon port loin des déboires de la vie. Encore enfant, Salim, le personnage principal de l'œuvre, était victime des actes incestueux de son aîné. À ce dernier, l'auteur n'attribue aucun statut ni rôle, sinon la complicité avec la mère qui mène au renversement du logis familial. Aucune histoire n'est rattachée au frère, encore moins celle du pardon, contrairement à ce que l'intrigue envisage au nom d'un « amour universel ». Salim veut que son père, Rayan, relate sa tragédie grâce à son pouvoir d'écrivain de renommée. C'est ce type de la représentation du drame individuel qui nous invite à reconsidérer les frontières des relations au sein de la famille. Ce faisant, nous voudrions bien investiguer avec le même élan la « digestion » sans encombre par l'intrigue des différentes infortunes au gré d'une adhésion à la vie et d'une ontologie du voyage et de la gastronomie.

Mots-clés : Le dépaysement ; l'inceste ; les rêves de l'espace ; les symboles culinaires ; la Mère Terrible

Abstract:

While reading *Aux portes des étoiles*, penned by the moroccan novelist Rida Lamrini, we felt like prisoner, without respite, of dialectical forms, as they might be depicted, metaphorically, by the corroded forts of a preppy style that the novel promotes and the heavy backwash of bewildered souls, always in search of a safe place far from life's setbacks. When he was still a child, Salim, the protagonist, was a victim of the incestuous acts of his elder brother. To the latter, the author attributes neither status nor role, except for the complicity with the mother which leads to the overthrow of the household. There is no story related to the brother, much less the one about forgiveness, contrary to what the plot considers in the name of « universal love ». Salim wants that his father, Rayan, relates his tragedy thanks to his power as a renowned writer. This type of representation of personal drama invites us to reconsider the boundaries of family relationships. In doing so, we would like to investigate with the same momentum the easy « digestion » by the plot of various hardships at the whim of images of adherence to life and an ontology of travel and gastronomy.

Keywords: Relocation ; incest ; reverie of space ; culinary symbols ; the Terrible Mother

Introduction

« Tout ce qui ne me tue pas me rend plus fort ».

Friedrich Nietzsche (*Crépuscule des idoles*, 1888)

La synecdoque jungienne de la « Mère Terrible », prend comme figure la Cité damnée, proie à la luxure des fils. Que ce soit Rome ou Babylone, l'implication de l'inceste dans cet exemple est l'analogue de la violation des lois qui fait de la « mère des peuples » une débauchée (Jung, 1953, 360). C'est une forme de « régression » que Salim fuit à son tour en quittant la maison familiale, là où l'extrême scénario de la coexistence avec son drame peut signifier le retour chtonien dans le corps de la mère (Jung, 1953, 358). La métonymie ici se joue à la lisière de l'utilité anthropologique des modes d'alliance, avec comme symbole le foyer domestique, et le mythologème de la « Mère Terrible », comme mécanisme inconscient de la catégorisation de ces modes. Camélia couvre son fils incestueux. Elle est en quelque sorte l'incarnation de la Mère Terrible, l'Echidné avec les sept dragons à la place des jambes (Jung, 1953, 361). La régression est un processus monstrueux dont la traversée ne diffère d'un iota des pérégrinations héroïques dans les sept mers ou les sept montagnes, emblèmes d'une Rome autrefois inexpugnable.

La vie continue pour Salim à l'aune d'un concordat de paix intérieure et d'un succès arrosé par les soins d'un père aisé. En Icare révolté, il fend les rues de nuages entre Paris et Casablanca, se juche sur les belles terrasses de ces deux « mégalopoles » ou dans leurs temples de la gastronomie. Sur la terrasse du petit studio de son amante, Emilie, Salim hume la savoureuse brise nocturne de la Seine. Cette vue d'ensemble surplombe la moire rêveuse des quais, là où se mire le papillotement enchanteur des lumières de Paris (Lamrini, 2024, 59). Ses vols répétitifs vers Casablanca répondent à des tentatives pour retrouver le père, disparu après la rupture avec ses fils. Les pérégrinations de Salim ont aussi pour halte les esplanades des restaurants chics ou les guinguettes isolément parsemées au long des rivages de Bouznika ou de Oued Laou.

Derrière ce consentement à la vie gîtent les nuits sans phares d'une âme qui avait été très tôt déchirée par les épartis fougues d'un Typhon intrafamilial. L'étroitesse des lois de la communauté se rabat sur un chaos aux ravages duquel seul semble remédier le cœur-à-cœur de Salim avec les belles choses autour de sa vie. Ici s'érige la question énigme de savoir comment

ce personnage renoue avec le monde en dépit des égarements de son âme qui semblent toucher à des abîmes insondables. Sous quelle enseigne le flux de la narration envisage-t-il la conciliation entre les images de la perte et celles de l'envie de vivre, représentées à titre d'exemple par les liens de l'amour et le goût exquis de Salim pour la bonne cuisine ? Il nous paraît que le protagoniste célèbre une forme de lois naturelles qui lui rend possible de surmonter l'image de l'inceste. Celle-ci est le fond extrême du dysfonctionnement des institutions morales avec comme prototype la famille. Investiguer la nature des liens entre les parents de Salim se présente dans ce sens comme une priorité méthodologique pour comprendre l'histoire individuelle du fils. La décision de ce dernier de mener une quête de soi, après la rupture avec la famille, propose une progression logique de l'analyse. Une telle quête existentielle sera puisée dans la mémoire collective qui hante les lieux et les patrimoines. Faire ressortir cette forme archétypale d'entre les pages du roman nous exige d'inclure dans le même élan une lecture de la vie intime du protagoniste dont les symboles transcendent l'étroitesse des lois communes.

Notre article s'inscrit dans l'écriture du « trauma » et de l'« errance », caractéristique des œuvres d'un nombre d'auteurs marocains d'expression française. Dans une envolée d'onirisme où règnent des condensations délirantes, le narrateur de Mohammed Khair-Eddine ne peut entamer le cordon ombilical qui le relie au père. « C'est encore vers lui que me mène le rêve » (Khair-Eddine, 1978, 80). « La mort du Père présageait des lendemains terribles » (Khair-Eddine, 1978, 148). C'est la prophétie de l'auteur qui va être lui-même forcé à quitter la famille et un Maroc postcolonial marqué par des turbulences politiques. Dans *Chroniques de la citadelle d'exil*, Laâbi revendique sa liberté après sa détention pour des causes politiques. « Je réinvente les oiseaux rares et la magie de l'aurore » (Laâbi, 1983, 18). C'est une histoire de « vérités marquées au fer rouge de l'errance et du bouleversement d'être » (Laâbi, 2003, 219). Ce genre d'écriture nous aidera à comprendre le dilemme identitaire auquel est exposé le protagoniste de Lamrini ainsi que la relation complexe entre lui et le père.

Le thème de l'inceste est présent dans des œuvres comme *L'Armée du Salut* de Abdellah Taïa et *Regardez-nous danser* de Leïla Slimani. Lors de leur voyage ensemble à Tétouan, Abdelkébir laisse son petit frère Abdellah seul pour aller chiner à El-Madiaque. « Et s'il mentait ? Et s'il était allé là-bas retrouver une amoureuse ? Un amoureux ? » (Taïa, 2006, 58). Abdellah explique sa jalousie par une déclaration étrange : « je suis amoureux d'Abdelkébir » (Taïa, 2006, 58). Dans le fantasme incestueux du protagoniste joue également une sexualité polymorphe. La

complicité entre Selma et son neveu Selim et la promiscuité fantasmée de leurs corps se développent en actes incestueux (Slimani, 2022, 108-110). Ces thèmes vont nous aider à comprendre le trauma que Salim vivait à cause des rapprochements incestueux de son grand frère.

Pour approfondir notre analyse nous invoquerons le crédit de la phénoménologie de l'espace chez Bachelard, notamment, afin de comprendre le sens du dépaysement que ressent Salim. Une telle approche donne à appréhender la continuité entre l'histoire individuelle du protagoniste et des environnements multiples. Il s'agit d'une forme archétypale de la dualité entre l'existence individuelle et le monde que nous puiserons également du côté des symboles culinaires. Grâce à l'approche structurale de Lévi-Strauss, nous envisagerons une forme de corrélation entre ces symboles et l'inceste comme thème central dans le corpus d'analyse. L'herméneutique de Jung à son tour nous permettra de renforcer l'idée du triomphe sur l'image de la perte. Elle sera mise à profit à l'aide de la figure archétypale de la Mère Terrible et des mécanismes inconscients du déplacement et de la régression. Notre objet dans ce contexte sera de prouver le développement de la psyché de Salim loin de l'enfer de l'inceste.

Notre article se compose de trois parties. Suivant la logique de la progression du roman d'analyse, la première partie sera consacrée à la compréhension de la problématique de l'intrigue. D'où l'importance de mettre en évidence des faits spécifiques tels que le dépaysement éprouvé par Salim et les souvenirs cuisants de son enfance. Dans la deuxième partie, nous allons essayer d'expliquer comment le protagoniste parvient à survivre son malheur grâce à la richesse de la mémoire collective que nous chercherons du côté d'une rêverie de l'espace et des patrimoines culinaires. La troisième partie sera axée sur une lecture psychologique-analytique autour du thème de l'inceste et son impact sur la vie intime de Salim.

1. Le dépaysement et l'enfance ravagée

Le premier fait qui nous interpelle dans *Aux portes des étoiles* c'est bien le dépaysement que ressent Salim lors de son retour au Maroc. C'est le « pays du père », comme aime à se le représenter ce fils d'immigrés marocains, lesquels vont décider un jour d'y retourner et de s'y installer avec leurs fils encore enfants. Au Maroc aussi, le chapitre familial va connaître sa fin après le divorce des parents. Ces faits nous allons les rapporter à la faveur d'une approche qui met en contraste le « culturel » et le « naturel » par l'entremise des figures poétiques telles que la métaphore et la métonymie. Ensuite, nous allons essayer d'envisager un rapprochement des

images de l'errance et de la dilution de l'espace privé avec celle de l'inceste. Notre tentative sera au but de prouver que ce qui paraît extrême dans les lois de la morale peut souvent être le miroir du dysfonctionnement des modes collectifs de l'union.

1.1. Le pays du père

Salim décide de prendre congé de son quotidien à Paris et de ses relations amoureuses encore incertaines pour une quête de soi aussi importante que toutes les positivités qui tissent son monde à lui. Il se sent submergé par la féerie de son atterrissage à Casablanca qui « se prélassait le long de l'Atlantique », illuminé par le soleil couchant (Lamrini, 2024, 70). Il ne peut d'emblée renouer avec les appas des scénographies qui se proposent son voyage durant à cette vue à vol d'avion. « Joyau dans son écrin, le Maroc s'offre à ses yeux, tel que son père aimait en parler » (Lamrini, 2024, 68). Salim ne croit pas pour autant appartenir corps et âme au « pays de son père ». « Ce n'est pas le mien. Celui de mon père » (Lamrini, 2024, 63). Cette attitude initiale nous rappelle celle du narrateur de Khair-Eddine : « nous n'avons plus de terre, nous marchons, le regard fixé nulle part » (Khair-Eddine, 1978, 148).

Salim est fils d'immigrés marocains. Il est né au Canada. Ensuite, les parents vont décider de rentrer au Maroc. Cette tournure des événements va l'ébranler encore enfant. « Je pensais que c'était un mauvais rêve, que je me réveillerais, retrouverais mon univers » (Lamrini, 2024, 39). En fait le dépaysement que Salim ressent est autant psychologique que spatial. Le retour au Maroc marquera la fin d'une histoire sereine. Il porte en lui la nostalgie de l'environnement de sa naissance. Un univers suggestif auquel répondaient les premiers signes de son attachement à la vie, ses « premiers pas », ses jeux d'enfant. Tout va d'un coup disparaître après la détérioration des relations au sein de la famille. Salim se rappelle quand encore petit, il ne pouvait distinguer la douceur environnante d'avec les soins apportés par les parents avant que les problèmes ne s'accumulent entre les deux. Ainsi l'enfant en lui se sent doublement dépaycé lorsque, au dire de Jacques Poirier, « l'univers familial change tout à coup de visage » (Poirier, 2018, 6).

Salim s'enquiert auprès des amis de son père et de son entourage espérant pouvoir le retrouver. Un testament lui est délivré par l'avocate de Rayan pour forcer la procédure de l'expulsion de la mère qui occupait la maison du mari bien après le divorce. Le fils révolté se retrouve contre son gré devant la maison de son enfance. Autrefois immaculée telle qu'une vierge, la façade du bâtiment cède aux « percussions des saisons » qui s'y impriment comme les rides d'une vieille

sorcière (Lamrini, 2024, 192). Elle se tient entre les griffes des herbes folles qui l'étreignent comme pour l'enterrer (Lamrini, 2024, 193). Ainsi le drame familial peut s'interpréter par le caractère universel de ces histoires qui s'effacent au rythme du « branle des saisons ». Bachelard ranime cette image en évoquant l'exemple de « l'hiver dramatique » de Michelin qui dit: « Lorsque nos compagnons de veillées partirent les pieds dans la neige et la tête dans les rafales, il me semblait qu'ils s'en allassent très loin, dans des pays inconnus » (Bachelard, 1961, 68). Probablement vers les vals où percute la tempête ou tout autre cataclysme régénérateur de ce genre universel d'histoires.

Un lien de contiguïté existe en fait entre la maison déserte et la mère même si elle n'y est plus . Ce lien peut être mis en valeur par le truchement de la croisée horizontale d'une trame métonymique avec le sens vertical de la métaphore, pour emprunter l'expression d'Ernesto Laclau (Laclau, 2007, 600). « Une tornade de haine » ravage la maison de Rayan, vidée, tel est le cas, de ses ornements intérieurs comme butin frivole de la guerre conjugale dans le fantasme petit-bourgeois de Camélia (Lamrini, 2024, 193). Cette scénographie de l'archétype de classe comme champ absolu de la métaphore fonctionne autrement que la métonymie de la correspondance entre la maison et la mère. Elles se représentent réciproquement de sorte que la maison déserte devient une « mère partie » ou bien la mère une maison qui reste mais pas plus qu'un cimetière où sont enterrés tous les bons souvenirs d'une vie antérieure. Les éléments de cette synecdoque empruntent en fin de compte les mêmes sentiers de la perdition.

Contrairement à cette image « apocalyptique », Laclau s'appuie sur une critique littéraire de Gérard Genette pour faire ressortir l'harmonie entre les éléments culturel et géo-spatial. Il en donne comme exemple poétique l'œuvre de Proust où la métaphore reçoit des caractères anagogiques, renforcés de plus par l'espace amplifié de la métonymie. Ainsi de la scénographie du « clocher-épis » qui exprime l'ontologie du cadre idyllique de la contiguïté entre l'église du village et les champs des alentours, ou bien celle du « clocher-poisson » qui prêche le repentir des marins, inlassablement tentés par le déferlement enchanteur des flots (Laclau, 2007, 599-600).

Les « ressorts endoréiques » des relations au sein de la famille de Salim ne semblent affecter après tout le flux intarissable entre ce genre d'histoires collectives et leur environnement. Rentré dans la maison familiale après de longues années de rupture, Salim se ranime la mémoire d'une vie qui n'est plus. Dans le portrait fixé au mur il se reconnaît encore enfant à côté du père et du frère anonyme (Lamrini, 2024, 193). C'est ce que lui rappelle aussi « son livret de scolarité au

Lycée Lyautey » (Lamrini, 2024, 193), qui lamente entre autres débris son état poussiéreux. Il n'en reste pas moins que les images de l'individualisation de l'histoire de Salim se révèlent indissociables de toute une eschatologie familiale. En donnant à ce genre de fatum un trait mythologique, Romano Scandariato dit : « comme dans les tragédies grecques la voix du destin est portée par un groupe, l'ensemble familial » (Scandariato, 2019, 190).

1.2. L'Inceste, un crime irréparable

Salim parvient à se frayer une voie de salut hors du Tartare de l'histoire entre lui et le frère incestueux. Il noue des rapports amoureux avec Emilie et mène une belle carrière de spécialiste en immunologie et génétique (Lamrini, 2024, 81). Néanmoins, il est choqué de l'attitude de son père vis-à-vis son drame : « Quand il a appris les exactions de mon aîné, il m'a demandé d'oublier » (Lamrini, 2024, 68). C'est ce qu'il dit à sa compagne Florence qu'il met aussi au courant de la complicité de la mère qui a choisi de couvrir le fils incestueux : « Mon frère abusait de moi. Ma mère le couvrait » (Lamrini, 2024, 40).

Lors de sa rencontre avec son frère benjamin, Anis, à Paris, Salim fait le compte des problèmes qui impactent les relations au sein de leur petite famille. Il lui parle du litige judiciaire entre le père et la mère sur la propriété de la maison familiale (Lamrini, 2024, 49-50). Plusieurs exemples dans le roman traitent de ce fait qui pourrait bien avoir sa raison en tant que contre-coup du mode de l'union entre Rayan et Camélia (Lamrini, 2024, 183 ; 192). C'est un mode bourgeois de prestations et de filiations, patrilinéaires en l'occurrence, qui implique au premier chef les deux familles des mariés. Les problèmes entre Rayan et ses beaux-frères confirment ce raisonnement (Lamrini, 2024, 183 ; 61). Ainsi le drame individuel de Salim est relégué dans l'ombre des dogmes qui organisent les rapports au sein d'une classe aisée de la société comme représentée dans le roman de Lamrini. Salim dit à Anis dans ce sens : « les abus sexuels dans les foyers sont monnaie courante. Il n'y avait pas lieu d'en faire un drame. Comme tous les parents au Maroc et ailleurs, il [le père] préfère taire un scandale qui rejaillirait sur lui et la famille » (Lamrini, 2024, 50).

Le rapport entre l'espace privé de la famille et le tabou de l'inceste est imaginé également dans *Regardez-nous danser* de Slimani. Amine fait partie de la nouvelle élite marocaine. Au lendemain de l'Indépendance, cet héritier de domaine modeste deviendra un grand propriétaire terrien. Mais avant cette tournure des événements, il donne sa sœur Selma en mariage à son pauvre contre-maitre. Selma est malheureuse dans son mariage. Son frère la néglige. Dans ces

conjonctures un rapport de transgression se développe entre elle et son neveu Selim. Il s'agit d'une complicité incontrôlée entre les deux, mais aussi d'une promiscuité fantasmée et délirante qui se concrétisera en actes incestueux (Slimani, 2022, 76, 109). Ce délire ne dura pas longtemps : « elle percevait alors l'écœurante confusion dans laquelle ils s'étaient jetés. Dans ces moments-là, allongée sur son lit, elle était prise de nausée et l'image de son corps nu contre celui de son neveu ne lui inspirait plus que du dégoût » (Slimani, 2022, 76, 110).

Dans cet exemple, le mythe bourgeois (comme legs du modèle libéral de la colonisation) et la morale absolue semblent découler de la même source. Ils sont bien les germes de dysfonctionnements irréparables. Cette réalité est sous-jacente aux images de la promiscuité gênante des corps et de la dilution de l'espace privé. C'est ce que nous propose le roman de Lamrini à son tour où l'espace privé se dilue en images de l'errance. Par la promiscuité gênante et le tabou de l'inceste, ces images se transforment en trauma identitaire. Cela dit et hors du cadre bourgeois de l'union entre lui et Camélia, Rayan est présenté comme un père brisé. Au dire de Laâbi, il n'est pas « ce *pater familias* qui hante les récits du pourtour de la Méditerranée et du monde arabe » (Laâbi, 2003, 219). La quête du père pour Salim est la boussole qui va le mener hors du désert où il s'est perdu. Un peu dans ce sens, le narrateur de Laâbi dit : « La présence de ton père te ramène à la réalité. Vous reprenez votre chemin. Tu essaies de remerger de cette zone engloutie de ta mémoire dont tu n'as pu effleurer que les couches superficielles » (Laâbi, 2003, 187).

Salim se réconciliera avec son père dès qu'il sût de sa décision d'écrire un roman en réponse à sa volonté. Faute de leur rencontre, toujours anticipée, le rapport entre les deux va acquérir une portée spirituelle. Elle sera exprimée par la mémoire commune que l'auteur-géniteur invoque dans son roman pour amener le fils à surmonter sa tragédie et peut-être même pardonner son frère. C'était la stratégie de Rayan en laissant à Salim la liberté d'écrire le dernier chapitre du roman. L'enfant abusé en lui ne peut pour autant opter pour un scénario de pardon qui serait au nom du salut de la famille, sinon cela aurait été au prix d'un scénario plus abyssal de « régressions incestueuses ». Le pardon dans ce cas serait symboliquement l'équivalent du parricide. En tant que fond d'une « psychologie primitive » dans *Totem et tabou*, le parricide implique le péril de la guerre entre frères et le rêve immémorial de la confiscation de la mère (Freud, 1912, 30 ; 175). Et c'est ce que croit Salim à son tour en essayant d'éviter ce genre de mort symbolique par la revendication de la justice du père (Lamrini, 2024, 41 ; 50).

En conclusion de cette première partie, l'inceste dont est victime Salim tend alors d'être le miroir affreux du dysfonctionnement du mode de l'union au sein de sa famille. Le trauma qu'il ressent est le corrélat de l'accumulation des problèmes entre les parents, mais aussi de l'errance qui l'accompagne depuis l'enfance. Curieusement, l'errance de Salim en quête du père va lui permettre de renouer avec la richesse d'une mémoire collective. Celle-ci, comme thématique de la deuxième partie, sera relevée des lieux qui ont marqué la présence du père et/ou du fils. Elle sera également mise en valeur à travers une lecture de certains symboles culinaires qui seront liés de manière archétypale à l'image de l'inceste.

2. La richesse de la mémoire collective

Le rêve de se réunir au père hante Salim. Ce fait est récurrent dans la trame du roman à un tel degré qu'il se convertit en visions qui font de la figure du père l'esprit même des lieux qui ont marqué leur présence ensemble. Il souligne précisément la richesse d'une mémoire collective qui outre une rêverie de l'espace, tend d'avoir comme supports les symboles culinaires et les qualités gastronomiques où joue une sorte d'alchimie de goût.

2.1. Les rêves de l'espace

Devant le lac d'Annecy, Salim a l'impression de renaître (Lamrini, 2024, 10). Dans l'onirisme de la rencontre entre les ondes frémissantes du lac et le clair de lune, Salim croit bien voir le galbe auréolé de son père. Il se joint à ce cortège mystique pour faire passer son message (Lamrini, 2024, 9). Rayan veut convaincre Salim de la possibilité de remédier aux fêlures de son âme, en lui laissant la liberté d'écrire le « dernier chapitre qui sauverait la morale de l'histoire » (Lamrini, 2024, 9). Il veut l'initier à une forme universelle de l'amour tout comme celle que lui insuffle la féerie de la nuit. Le spectacle est surréel et transcendant de manière que la figure évanescence du père se penche de la voûte du Ciel comme pour illuminer la nuit de l'injustice. Salim est très ému par la chaleur de cette « étreinte céleste » : « il laisse les larmes couler sur ses joues » (Lamrini, 2024, 9).

La scène le montre « installé sur un banc près du lac » (Lamrini, 2024, 9). La chaleur de l'étreinte de cette nuit estivale est mise en contraste avec l'air hospitalier de ses hôtes qui occupent un chalet à l'orée de la forêt (Lamrini, 2024, 11). La continuité spatiale entre la lisière du bois et le chalet qui en exprime l'art immémorial de la transformation, est poétiquement exprimée par le lien « anthropocosmique » que lui rattache Bachelard. « Elle est vraiment un cosmos » (Bachelard, 1961, 32), dit-il même de la plus humble demeure pour dépeindre une

telle psychologie de la présence et de la communion avec l'environnement. L'orée, quant à elle, est bien la frontière de toutes les possibilités. Au dire d'Isabelle Pouget, elle est le seuil d'une « forêt inconnue qu'il faut accepter de pénétrer pour accéder à son mystère derrière l'évidence » (Pouget, 2024, 7). Elle communique l'imprévisible. Elle est à la fois un refuge, repère d'une compagnie légère, et écho d'une menace que l'on ne peut même pas discerner. Ainsi des « hallalis » des chasseurs que Rimbaud entend comme un chœur antique déclamant la noyade de la malheureuse Ophélie (Rimbaud, 1870, 25).

Le fantasma des retrouvailles chez Salim est si vivide comme peuvent l'impliquer les apparitions spectrales du père. Il met en scène la mémoire de leur présence ensemble qui hante différents lieux. Une telle rêverie de l'espace est à même de représenter tout vrai sens de l'appartenance. Devant l'hôtel des immenses tours du Twin Center Salim se ressaisit après le spleen de son atterrissage à l'aéroport Mohammed V. « Les souvenirs affluent. Il est dans son quartier d'enfance. Sa maison est à deux pas de l'hôtel. Le lycée Lyautey n'est pas loin. Son enfance ressurgit du quartier Gautier en face de l'hôtel » (Lamrini, 2024, 71-72). Il occupe une chambre au vingtième étage. Nulle élévation de la ville garnie d'une toile de lumières étincelantes ne peut rivaliser avec la vue majestueuse que lui offre la chambre de l'hôtel. Depuis la baie vitrée, il voit le chef-d'œuvre de la mosquée Hassan II qui s'érige en gratte-ciel au cœur de la houle nocturne de la plage Ain Diab. « Ce soir, le pays de son père l'accueille, paré de tous ses ornements » (Lamrini, 2024, 72).

Sur le type de lieux urbains porteurs d'une mémoire collective Pierre Sansot dit : « ces lieux qui existent davantage que les autres, peuvent rayonner ou accaparer les alentours, les immobiliser ou leur prêter un surcroît de dynamisme » (Sansot, 1973, 27). À Casablanca Salim renoue avec les différents repères qui disent la mémoire de sa vie antérieure. Le bourdonnement harmonieux des gens dans la Médina et son marché de nombreuses enseignes lui semblent former l'essence de la vie (Lamrini, 2024, 77 ; 143). Autour des lieux la Sqala applique son étreinte avec les remparts séculaires et les canons des citadelles qui surplombent les bords marines. Un panorama surréel où sont réunis le présent et le passé de la ville (Lamrini, 2024, 77). C'est ce que lui disent aussi les immeubles arts-déco dans les quartiers européens et l'influence coloniale de leur style. Ils sont mis en contraste avec les habitations traditionnelles, rendant ainsi plus mystérieuse l'idée du rayonnement interculturel au fond de l'héritage du colonialisme (Lamrini, 2024, 78). Les déambulations de Salim incluent aussi son quartier d'enfance, les magasins, les épiceries, les cafés, les commerces (Lamrini, 2024, 77). « Il a envie

de flâner en ville, déambuler dans les ruelles dans lesquelles il a passé sa jeunesse, marcher dans les pas de son père, sentir son esprit dans le ciel de cette mégapole, le retrouver au détour d'une rue » (Lamrini, 2024, 77).

Salim ne perd pas l'espoir de retrouver son père. Il a dû retourner en France en réponse au devoir de son travail. Puis lors de sa deuxième visite au Maroc, en pleine période de confinement contre la pandémie du COVID, il se déplacera de Casablanca à Bouznika. Près du littoral de cette petite ville, Rayan possède un appartement dans la résidence Armada Towers. Le père n'y est plus ; même ces amis locaux ne l'ont pas vu depuis un bon moment. Les pérégrinations de Salim le mènent finalement vers la côte de Oued Laou dans la province de Tétouan au nord du Maroc. C'est là où s'est installé récemment Rayan dans une « maison rouge » près du faîte d'une « montagne boisée » (Lamrini, 2024, 236). Le mariage millénaire entre l'azur méditerranéen et la verdure de la vieille montagne est rêvé par Rayan dans son roman. « Dans cette maison de plain-pied près de la mer, Rayan perçoit les tignasses bouclées et les mines enjouées de ses trois enfants à travers la fenêtre. Il est heureux de les voir jouer dans le jardin, courir dans tous les sens, gambader dans la verdure autour de la maison » (Lamrini, 2024, 217). La sérénité virginale de cette communion de l'être sert plus les caprices d'un fantasme des retrouvailles que le souvenir d'une béatitude familiale. Le caractère plutôt éthéré de ce rêve inconscient hante les nuits de Salim.

Ainsi le rôle de la mémoire collective s'avère crucial pour la réparation du drame individuel de Salim. Cette mémoire nous l'avons recherchée du côté d'une rêverie de l'espace. Les patrimoines culinaires, comme représentés dans notre roman d'analyse, expriment à leur tour cette mémoire qu'il nous incombe d'élucider au rythme de la progression du prochain axe.

2.2. Les symboles culinaires

Vivre l'espace suivant un mode suffisamment détaché de la présence ne peut être autre chose que le fait de s'apercevoir tant soit peu dans l'épiphanie des symboles multidimensionnels qui prévalent en filigrane de toute histoire linéaire des parcs de la sociabilité. L'art culinaire et les qualités gastronomiques délèguent à merveille ce genre de symboles. Kilien Stengel exprime dans ce sens le rapport transcendantal entre l'homme et les différents mets dont il « se nourrit » en disant : « Il [l'homme] a besoin d'accomplir son acte de manger de manière réfléchie. Il mange un symbole, il vit un modèle, parce qu'il s'est mis à juger ce qui le nourrit en général, et pas uniquement ce qui le nourrit physiologiquement » (Stengel, 2022, 3).

Dans le chalet à l'orée de la forêt Salim déguste les Crozets que lui a préparés la mère de son ami Axel. Ce sont des « petites pâtes typiques savoyardes » (Lamrini, 2024, 13). Les Crozets symbolisent en fait l'art d'occuper parfaitement la nature environnante. Ils sont faits du blé local qui pousse dans les vals de la Savoie au milieu des montagnes. S'y ajoutent comme ingrédients ou mets les œufs frais et l'huile d'olive. En servant les Crozets à Salim, ses hôtes lui divulguent l'art d'appropriier leur environnement. Comme le faisait le mythe autrefois, les symboles culinaires, entres autres, racontent l'histoire cyclique de la venue des saisons et les modalités de leur anticipation.

Lévi-Strauss note que certains mythes provenant des populations primitives du Brésil central, y sont inclus les Guarani et les Gé, « voient, dans les opérations culinaires, des activités médiatrices entre le ciel et la terre, la vie et la mort, la nature et la société » (Lévi-Strauss, 1964, 73). À titre d'interprétation de ce mode de voir les choses, les opérations en question peuvent bien fonctionner comme des symboles qui servent à organiser selon des rapports binaires mais non exclusifs les différents éléments du monde matériel. Ces rapports, à leur tour, sont les schèmes mêmes du fonctionnement de tout processus subjectif de l'appréhension de l'expérience sensible. De même, leur mythification tend d'être à l'origine de toute entreprise culturelle (Lévi-Strauss, 1964, 246).

Relativement au thème principal de l'inceste, Lévi-Strauss le fait dépendre des modalités du code culinaire. À ce genre d'articulation il donne l'exemple du mythe du « dénicheur d'oiseaux », rapporté initialement auprès des Bororo du Brésil central (Lévi-Strauss, 1964, 43-73). Le père du héros incestueux cherche à se venger de son fils. Mais il est le premier à être puni, puisqu'il aurait transgressé un ordre naturel (probablement ethno-zoologique) plus important (Lévi-Strauss, 1964, 63). Ce mythe fondateur et ses variantes reflètent justement une phase du passage de l'état de nature à celui de culture. Lévi-Strauss pense bien que « la cuisine est conçue par la pensée indigène comme une médiation » entre les deux états (Lévi-Strauss, 1964, 72-73). À la base de cet exemple, les symboles culinaires dans le roman de Lamrini peuvent bien paraître comme un tiers de compensation de l'impact de l'inceste dans l'exemple du protagoniste. Ils se proposent également comme point de départ pour toute reconsidération de l'élément culturel.

Vers la fin de l'intrigue dans *aux portes des étoiles*, Salim arrive au petit village de Pueblo à Oued Laou. À l'esplanade du restaurant avoisinant il scrute « le comptoir approvisionné en poissons et fruits de mer » (Lamrini, 2024, 228). En attendant sa commande, ce pèlerin du bon

goût « s’installe face à la mer » (Lamrini, 2024, 228), rendant ainsi plus auspiceux le jeu d’atermoisement avec sa faim. Il se réincarne au gré du bleu euphotique de la Méditerranée qui s’étale devant lui bien hors toute perspective conditionnée. Sous l’ondoiement resplendissant des flots gît le flux organique de la vie. Comme par l’arcane de la photosynthèse, Salim se nourrit de cette union archétypale entre la mer et le soleil. Consommer les poissons frais face à la mer peut donc symboliser une communion parfaite avec l’environnement maritime qui par le glissement de la métonymie devient le produit consommé.

Salim se délecte du tajine fait des « morceaux de raie mijotés dans des oignons, des tomates et des raisins secs » (Lamrini, 2024, 228). Enlevé le couvercle de la poterie, les morceaux se profilent au gré de la fumée évanescence. « Des bulles s’échappent d’une sauce multicolore, chargée d’épice » (Lamrini, 2024, 229). Le tajine résume dans son art l’histoire immémoriale de la communion avec l’environnement. Il synthétise par la richesse culinaire dont il est le support l’ingéniosité de tout un peuple au niveau de l’appropriation des différents dons de la nature. Ce récipient se présente alors comme un symbole du goût.

Simona Stano traduit le raisonnement de Gianfranco Marrone qui affirme le rôle du « goût » comme symbole « synesthésique » propre à exprimer la sémiotique de la réciprocité entre le microcosme du corps et le monde extérieur. Ce sens « a une syntaxe spécifique du processus qui [...] met en communication, forte et directe, le corps et le monde, la chair et la physicalité. Il fonctionne comme un cycle continu qui conduit quelque chose de l’extérieur du monde à l’intérieur du corps, pour en revenir [enfin] à l’extérieur » (Stano, 2020, 67, en traduction de Marrone, 2013). Mfadel, l’ami de Rayan, propose à Salim de faire escale chez son oncle au village de *Mahfoura*. La femme du vieil homme leur a préparé un tagine de la viande de chèvre, « cuit sur du feu de bois » (Lamrini, 2024, 242). Le mijotement du feu du foyer assure une bonne ébullition des mets. Force est de rappeler également que le feu est symbole de purification. C’est le feu qui donne à l’or sa valeur par l’extraction de ses impuretés. Le feu doux du foyer se présente alors comme le prélude d’une harmonie de la bonne digestion, rattachant ainsi le métabolisme viscéral à une sorte d’alchimie de goût (Bachelard, 1949, 115).

À la fin de cette deuxième partie, il devient clair que le fantasme des retrouvailles chez Salim de même que les patrimoines culinaires, spécifiques des circuits qu’il emprunte dans sa quête du père, tiennent à la richesse d’une mémoire collective. Cette dernière est faite de symboles effectifs qui rentrent en grande partie dans la réappropriation de l’histoire individuelle loin de l’empire du drame. C’est ce que promet également une petite psychanalyse des rapports

familiaux et de la sexualité comme représentations dans le roman, et qui va constituer la thématique de la troisième et dernière partie de notre article.

3. La Mère Terrible et l'appel de l'amour

Dans cette partie, la focale sera dirigée sur des phénomènes psychologiques tels qu'ils sous-tendent les types de relations au sein de la famille ou au niveau du couple comme élément premier de la communauté. L'intérêt sera de mettre en relief des images archétypales, y est inclus le mythogène de la « Mère Terrible » qui décide en grande partie du devenir du psychisme individuel. Nous allons essayer dans ce sens d'expliquer la progression de la vie intime de Salim et d'Émilie loin de l'image apocalyptique de l'inceste. L'objet de cette analyse sera de comprendre comment par l'appel de l'amour, ces personnages parviennent à surmonter les caractères apparemment irréparables de leurs drames.

3.1. La Mère Terrible

Le rêve inconscient du remariage de Camélia est parmi les faits récurrents dans l'intrigue. Il donne à comprendre la psychologie de Salim à l'aune des tournures typiques du mythe tragique qui mènent le héros individuel loin du Tartare de l'union avec la figure de la « Mère Terrible » (Jung, 1953, 354 ; 363 ; 394). Rayan fait part dans son roman de l'aventure amoureuse de sa femme qui se convertit en rêve souterrain à l'hiéroglyphe duquel cède l'inconscient du fils. « Pour combien de temps encore sera-t-il hanté par les visions nocturnes que faisait son père, qui se voyait souvent encore en couple avec Camélia lorsque celle-ci, sans crier gare, l'abandonne pour un amant » (Lamrini, 2024, 61). L'opiniâtreté de ces visions peut être expliquée par un instinct redoublé de jalousie, enfoui dans l'inconscient du fils. Premièrement, ce ressentiment opère par le refoulement du rêve apocalyptique de l'union avec la mère. L'agent primordial de ce refoulement est bien le père. L'enfant frustré en Salim vient après comme pour réclamer contre son gré le droit du père qui n'est rien moins que le déplacement de son droit à lui dont la garantie (impossible pour tout homme moral) serait au prix d'une régression infernale de la libido.

Par la complexité de l'inimitié envers la mère Salim entretient les fils de son salut loin de l'enfer de la régression. Jung donne en appréhension de ce processus névrotique l'exemple mythologique de l'Echidné qu'il décrit comme : « [une] belle jeune femme par en haut, serpent horrible par le bas. Cet être double correspond à l'image de la mère : en haut la moitié humaine, digne d'être aimée, attirante, en bas, la moitié animale, terrible, que l'interdiction de l'inceste a

transformée en animal angoissant » (Jung, 1953, 310). Il n'est pas pour autant d'indices dans le roman de Lamrini qui peuvent renvoyer à un rapprochement nocif entre Salim encore enfant et Camélia. La progression normale de la libido de Salim vers des objets externes, qui va être illustrée plus en avant, renforce pour sa part l'absence de toute structure névrotique de sa psyché. Néanmoins la récurrence du même rêve prête à la quête d'autres caractères de la relation entre la mère et le fils. « Il a fait à nouveau le même rêve. Sa mère se remarie, laissant son père mariner dans une terrible jalousie » (Lamrini, 2024, 81).

En traitant certaines formes de la théorisation autour du thème de l'inceste primordial Guy Cabrol souligne l'importance du modèle préœdipien au niveau de la relation entre la mère et l'enfant. Par le jeu duel entre nature et culture, l'image « in-offensive » de l'inceste dans la généalogie du rapport entre la mère « parturiente » et « l'enfant phallus » se convertit au moyen du déplacement en imago ou archétype qui forme l'essence du rêve inconscient. Ici vient le rôle de la culture avec comme figure intermédiaire le père pour éviter tout processus dangereux de la régression. « Si le rêve est maternel par essence, son interprétation est paternelle par position, la censure de l'amante et la force d'attraction du tiers vont favoriser la création d'un entre-deux où le sujet pourra advenir » (Cabrol, 2011, 1587). C'est précisément le rôle que Rayan remplit dans le rêve de Salim. Mais à ce syllogisme analytique s'ajoute en fait une quatrième figure dont la présence dans le roman n'est pas exempte de mystère.

Camélia préfère son fils aîné à Salim. Ce fils bien-aimé est anonyme. C'est un « mort-né », toujours détenu dans les gouffres du plaisir masochique de l'accouchement (Cabrol, 2011, 1586). L'acte de l'inceste du frère contre Salim peut être lu métaphoriquement comme un retour infernal dans le corps de la mère. Il est le « miroir » de l'échec du déplacement du désir inconscient, contrairement aux exemples mythologiques qui mènent brillamment ce processus. Dans ce sens Cabrol rapporte le mythe de la Méduse dont la chevelure serpentine symbolise le déplacement qui passe du vagin en bas vers le haut où culmine la tête effrayante de la Gorgone (Cabrol, 2011, 1584).

Dans *L'Armée du salut* de Taï, Abdellah est envahi par les souvenirs d'un fantasme incestueux qu'il dirigeait vers son frère, comme avancé plus haut, mais aussi vers sa mère et son père. « J'étais à leurs côtés [dans le lit], regardant de près ces deux corps que je connaissais bien et pas si bien en même temps, prêt à leur donner un coup de main, excité, heureux et haletant avec eux » (Taïa, 2006, 14). Néanmoins, ce rêve nocturne comme gîte du refoulement de l'inceste trahit un processus avorté de déplacement. Il sera par la suite consciemment nourri par le désir

délirant de l'union avec le frère. Outre les images affranchies de cette forme inimaginable de l'union, l'inceste occupe également celles exprimant la promiscuité gênante des corps. « Sous la même couverture, on passait des heures collés l'un à l'autre. L'un dans l'autre » (Taïa, 2006, 34).

La négation de toute image affranchie de l'inceste, comme le note Cabrol, n'éloigne pas la possibilité d'un accouchement réussi du psychisme par un processus héroïque de régression propre au mythe épique. C'est bien l'objet de la cure analytique : « dans son invitation à une régression bien tempérée, elle réactualise cet inceste primordial et le désigne en négatif par l'interdit du toucher qui tente d'en limiter les effets » (Cabrol, 2011, 1587). L'acte incestueux du frère de Salim semble avoir comme cause une « marche sacrilège en arrière », l'expression que Jung emprunte à Nietzsche et dont il dit : « [elle] se dévoile être une fixation originelle passive de la libido aux premiers objets de l'enfance » (Jung, 1953, 299). Du commencement jusqu'à la fin de l'intrigue aucun rôle n'est attribué au fils aîné de Camélia. C'est un « enfant gâté » qui « ne jure que par sa mère » (Lamrini, 2024, 41). « Elle le couvait, à notre détriment » (Lamrini, 2024, 41). Ainsi dit Salim au sujet du frère que la mère montait contre son père (Lamrini, 2024, 41). Avec l'absence de la figure du père il ne serait plus difficile de déceler un processus nocif de régression dont la cause est bien la « tendresse malade » de la mère (Jung, 1953, 497).

Mettre à profit une reformulation du mythogème de la « Mère Terrible » dans le présent axe nous a sûrement aidé à comprendre la psychologie de Salim qui, contrairement au frère incestueux, réussit à fuir tout processus nocif de la régression. C'est ce qu'en atteste en fait la progression normale de sa libido vers des objets externes autres que l'image de la mère que le refoulement inéluctable transforme en imago de la Mère Terrible.

3.2. L'appel de l'amour

Salim se rappelle de sa première rencontre avec Florence dans le Jazz Club au cœur du Marais. C'était un soir de décembre 2017 (Lamrini, 2024, 33). À l'extérieur du club la pluie percute en accompagnement des morceaux joués par Salim et son ami Axel. Une fois performés leurs « covers », « la belle rousse » invite le jeune musicien à sa table. Sans échanger de mots, ils se traînent vers la piste de la danse, quittent sous peu les lieux. Sur leur chemin en voiture vers le château désert la pluie cesse de tomber. Le château se trouve à la lisière d'une forêt. « Serrés l'un contre l'autre, ils montèrent les marches du perron, pénétrèrent dans le manoir » (Lamrini,

2024, 35-36). Le noir glacial de la demeure fantôme ne peut empêcher « l'intimité fauve » qui se crée entre les deux. « Enfiévrée, elle lui arracha ses vêtements, le dénuda furieusement. Ils tombèrent sur le parquet en bois, s'évanouirent dans les brûlures d'un amour sauvage, se consumèrent dans un brasier incandescent, se calcinèrent dans un désir ardent » (Lamrini, 2024, 36).

Une telle scène invite à une lecture portant sur des formes archétypales de contraste. Premièrement, le rapprochement entre le décor hivernal et l'émoi « pyrogène » de la rencontre requiert un élément tiers qui assure une telle unité des contraires. C'est ce que représente la demeure recluse qui crée tout un univers d'intimité. Dans ce rapport ternaire l'hiver devient une force motrice. Bachelard exprime la poétique de ce genre d'articulation entre l'extérieur et l'intérieur en disant : « De l'hiver, la maison reçoit des réserves d'intimité, des finesses d'intimité » (Bachelard, 1961, 67). Le symbolisme du feu vient en second lieu comme pour étendre les horizons de l'intimité des corps. Contrairement à la radicalité qu'elle semble revêtir, l'image du feu de l'amour entre Salim et Florence propose un emportement bien mesuré. Elle fonctionne d'après un principe primitif, voire régénérateur de tout phénomène. Le brasier incandescent des deux corps est universel. Les flammes de l'amour fondent dans les recoins du « manoir glacial » ; et leur air flambant s'étend jusqu'aux bords de l'univers dont l'harmonie indicible s'accorde par le caprice du mystère à celle des corps. Bachelard se réclame d'une « métaphysique de l'adhésion au monde » pour exprimer une telle harmonie, et en donne comme exemple primitif la rêverie des flammes du foyer (Bachelard, 1984, 167).

De même, l'absence de la parole devient par un coup de magie le support d'un code signifiant où le désir s'exprime à-propos par la métaphore de l'intensité de l'embrasement. Or Jacques Lacan propose une ressemblance entre le pouvoir de la métaphore et la magie de l'incantation, en cela qu'elles « mobilisent » toutes les deux les signifiants de l'univers. Il donne à Lévi-Strauss son dû en valorisant ses « oppositions structurales » pour rendre dicible tout phénomène. « C'est bien sous le mode de signifiant qu'apparaît ce qui est à mobiliser [métaphoriquement] dans la nature : tonnerre et pluie, météores et miracles » (Lacan, 1999, 351). Deleuze reconnaît à Lacan la valeur de cette approche où l'inconscient et le désir sont bien les gîtes des codes formés de signifiants « transcurtifs ». C'est-à-dire que ces instances ne peuvent servir exclusivement la « vérité » causale ou « discursive » de la parole linéaire (rationalisée). Comme le décrit pertinemment Deleuze, il s'agit d'un « défilé de lettres d'alphabets différents, et où surgiraient tout d'un coup un idéogramme, un pictogramme » (Deleuze, 1972, 47). L'amour

sauvage entre Salim et Florence ne pourra pour autant franchir les formes conventionnelles de l'union sous les caractères insatiables de son assouvissement qui se convertissent en un simple compromis des corps. Ainsi ce désir incertain finira par la rupture des liens (Lamrini, 2024, 151).

Salim ressent l'amour qui naît en lui pour Émilie. Comme lui, elle est victime d'un acte incestueux, commis par son oncle paternel (Lamrini, 2024, 56). La communauté de leurs drames va servir leur rapprochement. Néanmoins, Émilie n'est pas prête pour une forme charnelle de l'union. « Je ne peux pas faire l'amour. Mon corps m'emprisonne » (Lamrini, 2024, 59). Ainsi dit-elle à Salim qui essaye de l'approcher le soir de leur sortie ensemble. La jeune femme est victime d'une fixation sexuelle due à l'image de l'inceste qui la hante. Dans l'exemple du névrosé d'après Freud, la fixation opère par les inhibitions de développement et la régression (Freud, 1912, 30). À la lumière de cette lecture, il semble que la libido d'Émilie se rapporte à une phase infantile où, contrairement à toute progression normale, elle n'a pu se diriger sur un objet externe (Freud, 1912, 30). « Je ne présente pas d'intérêt pour un homme » (Lamrini, 2024, 59). Avec cette réponse aux rapprochements amoureux de Salim se confirme la fixation pathologique d'Émilie.

Ceci dit, le roman de Lamrini nous fait part de la « renaissance » d'Émilie grâce aux soins de Salim dont atteste la subtilité des images du rapprochement physique entre les deux. Ainsi sera délivré de sa geôle l'élan de la vie qui assure son envol loin des sortilèges du corps abîmé. Ces images seront couronnées par le mariage des corps. « Elle répond à l'appel de l'amour, se laisse emporter par la tornade de désir qui ravage leurs corps, les fait fondre dans les éthers du plaisir, les fusionne en un être unique, fait planer leurs âmes dans les azurs de l'extase. Elle renaît. Sa vie de femme a commencé » (Lamrini, 2024, 106). La nomenclature céleste de cette image mystique de l'amour réduit à néant tout poids pesant des corps. C'est ce que nous dit le mythe au sujet des Bacchantes qui pariaient sur l'épuisement du corps par leurs danses extatiques lors des dionysies comme condition de la communion avec le divin (Nietzsche, 1977, 41). Toutes ces allégories affirment les caractères transcendants de l'amour qui peuvent redéfinir tout sens traditionnel de la tragédie.

Conclusion :

À travers la lecture psychanalytique de ces expériences individuelles nous espérons avoir pu valider notre hypothèse initiale qui rattache la résilience du protagoniste de Lamrini à une forme

de célébration de lois naturelles. Celles-ci sont sous-jacentes aux stratégies que le fils frustré engage pour réduire l'impact de l'image de l'inceste. C'est ce que remplit comme rôle le rêve de la réunion avec le père, notamment après la réconciliation entre les deux. Nous avons démontré que la figure du père, Rayan en l'occurrence, joue un rôle crucial dans la conversion de certains phénomènes nocifs au niveau de la psyché du fils. Elle est également l'esprit de la mémoire que Salim garde au fond de son âme, et que nous avons rattachée aux lieux qui ont marqué leur présence ensemble. Les symboles culinaires comme part de cette mémoire jouent, eux aussi, le rôle de compensation de l'image de la perte. Nous les avons placés aussi du côté de toute nécessité de la reconsidération de l'élément culturel. Ainsi tous ces mécanismes engagés par le protagoniste vont peu à peu supplanter les sédiments du dépaysement et du ressentiment qu'il garde de la ruine du logis familial. Pour le dire en un mot, notre humble contribution dans cet article situe le drame individuel quelque part entre l'étroitesse des lois communes et les vastes horizons des lois naturelles.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Bachelard, G. (1960), *La poétique de la rêverie*, Paris, Quadrige Presses Universitaires de France, 8^eed. 1984.
- Bachelard G. (1957), *La poétique de l'espace*, éd. en version numérique par Boulognon, D. Paris, 3e édition, 1961, Les classiques des sciences sociales, URL :<http://classiques.uqac.ca/>, [dernière consultation le 19/12/2025].
- Bachelard G. (1949), *La psychanalyse du feu*, éd. en version numérique par Boulognon, D. Paris, 1992, Les classiques des sciences sociales, URL :<http://classiques.uqac.ca/>, [dernière consultation le 18/01/2026].
- Cabrol, G. (2011), « Le refoulement de l'inceste primordial », dans *Revue française de psychanalyse* [En ligne], 2011 | 5 Vol. 75, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, ISSN 0035-2942, ISBN 9782130587460, DOI 10.3917/rfp.755.1583, [dernière consultation le 21/01/2026], pp. 1583-1588.
- Deleuze, G. & Guattari, Félix (1972), *Capitalisme et schizophrénie : l'anti-Œdipe*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Freud, S. (1912), *Totem et tabou*, traduit de l'allemand en français par Altounian, J. et al., Paris, Quadrige/PUF (2010).
- Jung C.G. (1953), *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, traduit de l'allemand en français par Le Lay Y. Zurich, Georg, 1993.
- Laâbi, A. (1983), *Chroniques de la citadelle d'exil*, Paris, Denoël.
- Laâbi, A. (1982), *Le Chemins des ordalies*, Paris, Minos La Différence (2003).
- Lacan, J. (1966), *Écrits II*, Paris, Éditions du Seuil (1999).
- Laclau, E. (2007), « L'articulation du sens et les limites de la métaphore », dans *Archives de philosophie* [En ligne], 2007 | 4 Tome 70, Paris, Éditions Faculté Loyola, [dernière consultation le 19/12/2025], pp. 599-624.
- Lamrini, R. (2024), *Aux portes des étoiles*, Casablanca, Afrique Orient.
- Lévi-Strauss, C. (1964), *Mythologiques : Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 2009.
- Nietzsche, F. (1872), *La Naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1977.
- Poirier, J. (2018), « Dépaysement et déplacement : du rêve d'ailleurs au voyage immobile », *Le dépaysement dans la littérature et le cinéma aux XX^e et XXI^e siècles*, L'Entre-deux [En ligne], Numéro 4 (1) | décembre 2018, [dernière consultation le 16/12/2025].
- Pouget, I. (2024), « L'orée », Exposition à la Belgian Gallery, du 15 mars au 18 avril 2024, Bruxelles, Yann Bagot et al. [dernière consultation le 04/01/2025].

Rimbaud, A. (1870), « Ophélie », *Cahiers de Douai*, Paris, Belin et Gallimard.

Sansot, P. (1973), *Poétique de la ville*, Paris, Éditions Klincksiek.

Scandariato, R. (2019), « Mythe familial, destin familial et différenciation », *Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratique de réseaux*, Éditions De Boek Supérieur, [En ligne], 2019 | 1 n° 62, [http://shs.cairn.info/revue-cahiers-critiques-de-thérapie-familiale-2019-1-page-185?](http://shs.cairn.info/revue-cahiers-critiques-de-thérapie-familiale-2019-1-page-185?lang=fr) | ang=fr, [dernière consultation le 21/12/2025], pp. 185-198.

Slimani, L. (2022), *Regardez-nous danser*, Paris, Gallimard.

Stano, S. (2020), « Des sens au sens : Goût, dégoût et processus de signification », dans *La Culture culinaire marocaine : Sémiotique, histoire et communication*, Actes du Congrès V de l'Association marocaine de sémiotique, Paris, Éditions CAPITAL, [En ligne], 2020MO0621, ISBN 978-9920-9437-1-0, [dernière consultation le 17/01/2026], pp. 58-81.

Stengel, K. (2022), « La symbolique culinaire française ». Manuel concours commun IEP 2023, Ellipses, 2022, 9782340072022. hal-03833868.