

Les pratiques de mendicité et le genre picaresque dans *Le Seigneur vous le rendra* de Mahi Binebine

Abdellatif Attafi

College of Charleston

Abstract: Cet article a un double objectif. Le premier est d'examiner, à travers la narration du roman *Le Seigneur vous le rendra*, les pratiques de mendicité de la mère qui utilise son nourrisson pour demander l'aumône. La question est aussi de savoir ce qu'au Maroc représente l'aumône (*zakaat*) qui constitue le quatrième pilier de l'Islam. Le deuxième objectif est de démontrer que *Le Seigneur vous le rendra* (2013) de Mahi Binebine, de narration "homodiégétique" (Genette), raconté du point de vue du mendiant nourrisson, bébé, enfant puis adulte, s'inscrit dans le genre de la littérature picaresque. L'auteur utilise un discours littéraire subversif pour distinguer les pratiques de mendicité basées sur la déformation visant à émouvoir de celles sur la mise en scène ou la performance dont le but est de distraire. Le narrateur, surnommé P'tit pain, met en cause l'ordre social établi et maintient sa détermination de survie.

Keywords: Mendicité – mère – nourrisson – religion – littérature picaresque – le Maghreb – Mahi Binebine

Dans *Cannibales* (1999), *Les étoiles de Sidi Moumen* (2010) et *Le Seigneur vous le rendra* (2013), Mahi Binebine¹ est souvent du côté des pauvres, des démunis et des moins que rien. Ce sont ces rejetés de la société qui habitent son esprit et le poussent à la création. Partout dans ces écrits, l'injustice sociale est la toile de fond, comme si chez l'auteur il ne pouvait y avoir de paix sans justice et cela donne à son œuvre, enracinée au Maroc, une portée universelle.

Pour écrire *Le seigneur vous le rendra*, une expression que les mendiants utilisent quand ils reçoivent une aumône des passants, Binebine s'inspire d'une histoire entendue dans les cafés de la grande place de Marrakech.² L'auteur part d'une source de nature

¹ Mahi Binebine est un artiste peintre et écrivain. C'est aussi le frère d'Aziz Binebine, l'un des survivants du bagne de Tazmamart que Tahar Ben Jelloun a interviewé pour l'écriture de son roman *Cette aveuglante absence de lumière*.

² Pour plus de détails sur ce que dit l'auteur de sa propre création littéraire et artistique, voir son entretien dans http://www.telquelonline.com/archives/414/interrogatoire_414.shtml

orale qu'il transcrit. La narration est à la première personne du singulier, "homodiégétique" (Genette 80). La plupart du temps, elle se passe dans la ville même, au milieu de la grande place³ où chaque soir se forment des cercles humains autour de leur conteur préféré. Cela donne aux lecteurs l'impression d'être sur cette place en train d'écouter le narrateur en personne raconter son histoire. Ce jeu subtil transcrit et transmis sous forme d'oralité donne à cette histoire une dimension de conte populaire. Par un jeu d'accumulation narrative (Al-Musawi 339) joué par tout à chacun, l'histoire commence sur la grande place, fait le tour de la médina, tombe dans l'oreille attentive de Binebine et devient un roman qui se lit, mais qui surtout s'entend, tout comme dans *Les mille et une nuits*.⁴

L'histoire dont il s'agit est hors du commun. Le narrateur raconte que dès sa naissance, sa mère l'emmailote, de jour comme de nuit. Elle le fait sur plusieurs années, avec le seul but de s'en servir dans sa mendicité, le plus longtemps possible. L'auteur se sert du phénomène de la mendicité des mères avec leurs enfants et raconte le Maroc invisible, effacé, oublié, au moment même où cette situation est très visible. Ces mères demandent l'aumône à plusieurs coins de rue, à la sortie de certaines mosquées, surtout aux portes des cimetières et dans des marchés grands ouverts. Peut-être aussi Binebine écrit-il métaphoriquement pour faire allusion aux peuples économiquement démunis et maintenus dans des états de dépendance économique continuelle.

Dans la relation mère-enfant, l'auteur fait le portrait d'une mère qui joue le rôle inverse. Elle cherche à maintenir son nourrisson bébé. Pour ce faire, elle l'emmailote et le momifie dans des bandelettes qu'elle serre fortement sur son petit corps. Elle contrôle son alimentation pour éviter toute croissance. Cette fixation de la mère sur la déformation du corps de l'enfant semble avoir comme origine la mort de son mari qui a sauté "sur une mine au Sahara" (Binebine 17). Veuve, enceinte, sans aucune économie, vivant dans un logement insalubre avec cinq enfants à charge, elle ne peut joindre les deux bouts. La pension qu'elle reçoit pour la perte de son mari est dérisoire. Elle décide de générer des revenus en forçant ses enfants à travailler.⁵ Les deux filles Hind et Naoual sont placées comme "domestiques chez des nantis des beaux quartiers" (Binebine 18). Elle achète à Tachfine une boîte de cirage à chaussures. À Omar et à Ali qui sont jumeaux, elle demande d'être prêts à tout faire en trainant sur la grande place

³ Il s'agit de la place de Jemaa el fnaa de la médina de Marrakech. Dans *jemaa*, qui est un terme arabe, il y a la racine du verbe réunir, un acte qui peut se faire aussi sur une place et dans *el fnaa*, il y a la racine du verbe annihiler. Les deux termes réunis peuvent signifier la place de l'annihilation, de la destruction totale, de la fin du monde.

⁴ L'origine des *mille et une nuits* remonte à un roi hindou : le développement et la transcription en arabe en forme de tablette a commencé au dixième siècle à Bagdad (Muhsin J. Al-Musawi, 339).

⁵ Dans le quotidien *Anjourd'hui* daté du 13/06/2013, Leila Zerrouar, dans son article sur "Les mesures légales contre le travail des enfants au Maroc," rappelle que le pays a ratifié deux conventions internationales qui interdisent le travail des enfants, la convention 138 et 182. Elle ajoute que le code punit "d'une amende de 25.000 à 30.000 DH tout employeur qui engage un salarié mineur de moins de 15 ans."

de Jamaa el fnaa. Quand le nouveau-né arrive, elle l'emmailote des pieds au cou et soit le met dans son giron pour demander l'aumône, soit le loue aux autres femmes à la journée.⁶

Cette pratique de mendicité répond à l'appel lancé aux croyants de pratiquer la charité,⁷ la *sadaka*, et surtout l'aumône, la *zakat*, qui constitue le quatrième pilier de l'Islam. Le terme veut dire purifier ou augmenter selon des calculs précis et des procédés de distribution explicites. La *zakat* est différente de la charité la *sadaka* qui, elle, est spontanée et occasionnelle (Ed van Hoven 74). Au Maroc, la *zakat* n'est pas institutionnalisée comme elle est au Soudan ou au Pakistan. Les individus sont libres de donner ou non (Benthall 29) et la *zakat* doit être faite à ceux qui sont dans le besoin, discrètement. "Une mère avec un bébé dans les bras compose un tableau attendrissant. Il y a du sacré là dedans" (Binebine 62), souligne le narrateur.

L'aumône tout comme la charité sont des dons qui n'impliquent aucune dette. "Ô vous qui croyez ! Faites l'aumône des meilleures choses que vous avez acquises"⁸ (Coran 2.267). De plus dans un Hadith, où Allah parle par la voix du Prophète, Allah dit : "Je n'accepte la prière que de celui . . . qui est compatissant envers le pauvre, le nécessiteux, la veuve et l'homme éprouvé"⁹ (Al-Bazzâr). Les pratiques de mendicité de la mère transgressent la loi pénale marocaine, mais sont en harmonie avec ses croyances religieuses. Pour faire l'aumône, il faut les nécessiteux. La boucle est bouclée. Le cercle vicieux, où le narrateur se trouve, se complique en s'élargissant. Les autres mères mendiantes s'arrachent les services de ce faux nourrisson que sa mère loue "quarante dirhams la journée" (Binebine 15) au lieu de vingt. Mais ce plan macabre est menacé parce que le nourrisson ne peut rester nourrisson à vie. Alors la mère le serre de plus en plus fort, non dans ses bras, mais dans des bandelettes élastiques des orteils au cou, en épargnant les mains.

Si les pratiques de mendicité ont un sens dans le cadre religieux, ce que la mère fait subir à son fils relève du pathologique. Invisible, la mère devient soudainement visible. Elle choisit la déformation de son nourrisson pour émouvoir les passants et surtout pour se faire remarquer. La société paie sa dette de façon indirecte envers la mère oubliée par tous y compris par l'état. Dans ce contexte de misère affolante, au lieu d'adoucir le choc de l'arrachement que le nouveau né subit à la naissance, la mère l'accentue. Au lieu d'apporter les premiers soins nécessaires à son bébé, elle fait tout

⁶ Le code pénal marocain stipule des peines d'emprisonnement d'un à six mois contre "quiconque, ayant des moyens de subsistance ou étant en mesure de se les procurer par le travail ou de toute autre manière licite, [qui] se livre habituellement à la mendicité, en quelque lieu que ce soit ." La loi est plus sévère avec ceux qui utilisent les enfants (Ali, Siham, *Magharebia*, 17/08/2009)

⁷ Le même appel est aussi présent dans le judaïsme ainsi que dans la chrétienté.

⁸ Cité par Mohammed Yacine Kassab, dans *Recueil des traditions de Sahib d'el Bokhari*, tome 2 p, 5 en ligne.

⁹ Rapporté par Al-Bazzâr, dans *Les piliers de l'Islam et les principes de la morale*, sajidine.com.

pour le déformer. Elle bloque son développement en l'emmaillotant. Privé de toute affection, le nourrisson est à peine nourri. La mère ne s'interdit que de le tuer.

Selon René Girard, "les interdits ont une fonction primordiale; ils réservent au cœur des communautés humaines une zone protégée, un minimum de non-violence absolument indispensable aux fonctions essentielles, à la survie des enfants" (Girard 323). Le nourrisson survit dans un maximum de violence. Le désir de la mère d'attirer l'attention sur elle et sur sa situation précaire est similaire au désir du nouveau né de grandir. Elle, tout comme lui, cherche la même chose, mais dans cette situation de mimétisme, la réalisation du désir de la mère passe par le maintien de son enfant dans un état inachevé. Elle ne veut pas l'anéantir, mettre fin à sa vie, mais elle veut le déformer pour s'en servir dans sa pratique de mendicité. Il s'agit d'une relation mère-enfant violente et chaotique, vidée de toute douceur,¹⁰ barbare, où le parent agit de façon violente totalement consciemment.

Cette relation est par ailleurs parfaitement intégrée, non seulement au déséquilibre psychique de la mère, mais surtout à ses affaires de mendicité. L'un se nourrit de l'autre. Pour elle, l'enfant n'est qu'un corps, un moyen pour arriver à ses fins. À trois ans, toujours ficelé, sa tête n'est "guère plus grosse qu'un pamplemousse" (Binebine 26). Cela donne l'impression aux passants qu'il s'agit d'une anomalie venant de Dieu et dont ils peuvent se protéger en faisant la charité. Dans ce don où le passant n'attend rien de la mère, il s'attend à quelque chose en retour du seigneur. Selon cette croyance, les relations entre les mendiants et les donateurs sont des relations d'affaires à la fois hors et dans ce monde. L'ensemble est renforcé par des formulations langagières précises qui renvoient à la puissance du seigneur et à son paradis éternel. Pour chaque donneur, "ma mère provisoire intervient, débitant toute une tirade sur les récompenses qui l'attendent au paradis, implorant Dieu de préserver ses enfants d'un sort semblable au mien" (17), dit le narrateur.

Dans *Le seigneur vous le rendra*, les rapports humains sont aussi durs que tendres. L'auteur remplit la métaphore du corps momifié d'éléments réels. Elle est constituée de plusieurs histoires, toutes au service de cette relation pathologique entre la mère et son enfant. C'est dans cette réalité confuse, absurde que l'auteur crée en cherchant du sens. Bien que métaphoriquement la nation puisse remplacer la mère, le peuple l'enfant, l'oppression l'emmaillotage, il serait simpliste de réduire les complexités des enjeux entre les nations et au sein des nations à la métaphore du corps momifié. En revanche, il est possible de souligner que dans les sociétés monothéistes, il y a une incitation à faire l'aumône, une tradition de la charité, qui ne peut se justifier que s'il y a des mendiants. À travers les donations, voire les dettes, se construisent les relations de domination, se

¹⁰ Anne Dufourmantelle, dans *Puissance de la douceur*, souligne que "La douceur vient avec la possibilité de la vie, avec l'enveloppe utérine qui filtre émotions, sons et pensées, avec l'eau amniotique, avec le toucher à l'envers de la peau, avec les yeux fermés qui ne voient pas encore, avec la respiration encore protégée des agressions de l'air. Sans la douceur de ce toucher originel nous ne serions pas au monde" (133). Peut-être cette douceur-là va-t-elle sauver le narrateur ?

renforcent les rapports aux moyens d'existence au sein de la production, au sens le plus large du terme, et se maintiennent des paix sociales relatives.¹¹ Chez les individus qui agissent et interagissent entre eux, les ruptures avec un passé individuel ou collectif peuvent l'emporter sur les continuités. Chez l'auteur, le narrateur subit et construit son histoire en même temps.

Même s'il est emmailloté, voire momifié, le bébé est déterminé à pousser. Il affirme : "envers et contre tout je me développais. Et plus Mère m'observait, plus l'angoisse de me voir grandir la tenaillait" (Binebine 26). À quatre ans, lors d'une procédure de momification, alors que le narrateur ne parle toujours pas, il lance : "tu me fais mal, Maman !" (35). La mère secouée n'arrive pas à le croire, mais elle ne dit rien et le narrateur ajoute dans un langage parfaitement clair et articulé : "Desserre un peu, je n'arrive plus à respirer" (Binebine 35). Pour la mère, le développement du langage chez son fils menace son commerce de mendicité, elle décide que "la tétine ne devait en aucun cas quitter mes lèvres" (36), dit-il.

Le narrateur momifié est maintenant loué à la journée qu'il passe dans le giron de sa mère temporaire. Avec son "visage aux traits affirmés" (Binebine 37), mais dans le corps d'un bébé, il réussit à émouvoir les passants. De plus, il invente un spectacle en jonglant par un simple mouvement de tête d'une tétine à l'autre, toutes attachées à un collier qu'il porte "en sautoir" (Binebine 36). Le numéro plaît aux enfants, aux adultes, à "une télévision étrangère en tournage sur la Grande-Place" (37) et même à un photographe de grande renommée. L'expression selon laquelle les malheurs des uns font le bonheur des autres trouve ici tout son sens. Toutefois, elle dissimule la durée des deux sentiments qui sont opposés en les plaçant sur un même registre temporel, or le temps des malheurs est lent – il dure longtemps -- alors que le bonheur ne se vit qu'un instant.

Les affaires de l'écran couleur, de l'image à sensation, tournent bien pour la mère. Mais à l'âge de cinq ans les "gens ne pouvaient plus soutenir la vue de cette image, devenue rebutante" (Binebine 46), souligne le narrateur. Le spectacle de la tétine d'un bébé/enfant dans le giron de la mère arrive à sa fin, c'est la crise. Il faut donc innover, inventer quelque chose d'autre. Selon la mère, quelqu'un lui veut du mal, lui jette un mauvais sort. Entrent en jeu alors les marabouts, les sorciers, un faux griot et bien qu'ils ne soient pas la raison directe du dénouement de la situation, ils y sont pour quelque chose. L'un d'eux prescrit une sorte de portion magique qui s'avère dangereuse pour la vie du narrateur. Il perd du poids et s'approche de la mort. La mère qui le veut vivant le libère temporairement des bandelettes, de la momification et se met à le nourrir. Un jour, il lui dit : "montre-leur ce qu'ils n'ont jamais vu...Tu m'entends : nous avons de l'or caché sous ces bandes !" (Binebine 53).

¹¹ Ces rapports sont aliénés parce qu'ils sont basés sur de fausses représentations, sur le reflet des ombres comme dans la caverne de Platon.

La mère achète un fauteuil roulant au marché aux puces, place le narrateur dedans et confie la mission à son autre fils, Tachfine. Sur la Grande-Place, le narrateur, ayant une liberté de mouvement, met en scène un redoutable numéro centré sur sa relation à la tétine. Cette fois-ci, pour passer d'une tétine à une autre, il fait jouer ses orteils. Cela plaît: une nouvelle existence où affirme-t-il, il devient "un centre d'intérêt admiré, respecté" commence (Binebine 58). Le narrateur passe de l'école de sa mère où la mendicité est essentiellement basée sur la déformation et l'émotion à celle où la déformation est mise en scène dans un spectacle étrange.¹² Le tout se passe dans un monde où sévit la violence. Un jour, Tachfine se fait violer. Un autre, Omar écope de cinq ans de prison pour avoir saigné d'un coup de couteau le violeur de son frère.

Si la violence de l'extérieur a un sens, celle subie à l'intérieur n'en a aucun. Quand un jour la mère surprend le narrateur en train de marcher, au lieu de le "prendre avec effusion dans ses bras" (Binebine 79), se souvient-elle, elle bat Tachfine pour l'avoir laissé en liberté, pour l'avoir aidé à marcher. Encore une fois, la mère perçoit, après le langage, l'apprentissage de la marche de son enfant comme une menace envers son commerce de mendicité. Elle veut l'enfant à jamais inachevé, déformé. Mais cet enfant veut grimper l'échelle de la vie et sortir de la situation dans laquelle celle censée le protéger est en train de le détruire. Par beaucoup d'aspects, le roman s'inscrit dans le genre picaresque. Beaucoup d'ingrédients de ce genre y sont mis à profit.

Le genre picaresque raconte l'histoire du désordre social et de la désintégration psychique (William Granara 41-46). Le désordre social dans ce roman est provoqué par la mort dans une guerre d'un père soldat laissant derrière lui une femme et six enfants que l'état ne prend que très partiellement en charge. La mère, dans sa relation avec son nouveau-né, représente toute la désintégration psychique qui s'en suit. La narration homodiégétique du point de vue du personnage central est poussée à l'extrême. Le nourrisson est en charge de son histoire qui commence à sa naissance. Il dit tout au début du roman: "Aucun avorton loué en médina n'était aussi lucratif que moi" (Binebine 9). D'emblée le lecteur est en immersion totale dans le point de vue du narrateur que les artisans de la place où il se sent "choyé" surnomment "P'tit-pain" (90).

Le lecteur ressent et perçoit ce que le narrateur raconte à la manière d'une autobiographie pure, comme chez Mohamed Choukri dans *Le pain nu*,¹³ mais c'est ici une autobiographie fictionnelle. L'une comme l'autre sert à distinguer le protagoniste picaresque des autres personnages de l'histoire. "P'tit-pain" n'agit pas, il parle ou plutôt, il agit en parlant (Ignacio F. Rodeno Iturriaga 167). Il occupe la place centrale jonchée de crises. Il en résout une pour être aussitôt confronté à une autre. Il est à la fois dans l'improvisation et dans l'anticipation. De son contexte de momifié et de ce qui en découle comme déformation physique, il identifie les opportunités qu'il transforme en

¹² Albert Cossery, dans *Mendiants et orgueilleux* et en partie dans *Les couleurs de l'infamie*, abordent les différentes pratiques de mendicité.

¹³ *Le pain nu* est aussi sur le chaos social et la désintégration psychique.

possibilités. Il est en permanence en train d'innover dans sa pratique de mendicité. Il réussit à être rentable pour sa mère, à donner un sens à ses propres actions et à rester relativement maître de son histoire.

Comme les protagonistes picaresques, P'tit-pain vit dans la rue où il construit son histoire d'initiation à la vie. Il la narre de façon sarcastique dominée par la dérision, mais fortement articulée (Ignacio F. Rodeno Iturriaga 167). Il déclare qu'il se sent sur son fauteuil roulant come un "roi sur son trône. Le roi des manchots, des béquillards, des aveugles et des éclopés, le roi de la lie de la Grande-Place" (Binebine 54). En ville, il respire, dit-il "l'air délicieusement polluée de la médina" (54). Sur son frère Tachfine, il ironise qu'il s'occupe de "la comptabilité" (89) de son frère Omar, qui organise sur la Grande-Place des paris entre boxeurs d'un instant. Pour se donner à ce travail de comptable, Tachfine laisse le narrateur non loin du ring en lui annonçant qu'il part au "bureau" (90). Quand il n'est ni comptable, ni au bureau, il occupe "le titre prestigieux de chauffeur !" (54) du narrateur, qui est toujours engoncé dans son fauteuil roulant.

P'tit pain utilise dans le même paragraphe des mots tels que "le roi," "le comptable," "le bureau," "le chauffeur," "le fauteuil roulant," mais il les charge de connotations dérisoires, ridicules. Le décalage ainsi obtenu retient l'attention du lecteur, lui donne plusieurs perspectives imagées et lui permet de contraster. L'utilisation de ce langage, autant articulé qu'ironique, donne au narrateur la force de surpasser le dilemme de sa vie. Il expose ainsi, dans des mots familiers, ce que les responsables de l'ordre social établi ne veulent guère voir. Dans cette double mission, le narrateur est d'autant plus efficace qu'il peut passer "du baragouin de bébé à un langage d'adulte intelligible et sensé" (Binebine 74). Cela ne peut passer inaperçu.

De plus, dans le genre picaresque, le narrateur varie son langage selon la circonstance. Il est direct quand il parle de Hadda, "ce petit bout de femme" (Binebine 60), qui fume "du kif" (61) et qui boit de "l'alcool à brûler" (61) sur la Grande-Place, qui est "la première à nous adopter" (61), annonce le narrateur. Elle l'initie à la dureté de la vie dans la rue. Elle le protège. Ba Blal, le vieil esclave vendeur "de bottes de persil et de coriandre entassées devant lui" (90), l'initie quant à lui à la mémoire et à la sagesse populaire. "Ne maudis jamais tes malheurs, il se peut qu'ils te soient bénéfiques" (Binebine 149), lui dit-il.

L'initiation la plus noble, à la lecture, à l'écriture et aux beaux arts vient de M. Salvador, un professeur espagnol, homosexuel,¹⁴ retraité à Marrakech, avec qui habite Ali, le frère du narrateur. Sous forme de dialogue qui sert à avancer la narration plutôt qu'à donner une représentation sur un événement ou une situation, Ali annonce au narrateur : "M. Salvador se propose de s'occuper de toi deux à trois heures par jour" (Binebine 107). "Il voudrait t'apprendre à lire, écrire et compter" (107), précise-t-il. De

¹⁴ Ce thème d'homosexualité est présent dans *Partir* de Tahar Ben Jelloun. Le roman a aussi tous les ingrédients du genre littéraire picaresque.

sa situation d'analphabète, P'tit pain mesurant quatre-vingt centimètres, annonce : "En un temps record, j'appris à lire et à écrire" (115). Sa vie bascule. Maintenant, il se retrouve dans "une vie de schizophrène où la richesse flirtait avec la misère, l'ignorance crasse avec la haute culture" (117).

A quatorze ans, il reçoit son premier cadeau à son premier anniversaire fêté. M. Salvador lui offre un cahier qui se ferme par un cadenas. Il lui dit : "ceci est un journal intime, tu pourras y consigner tes secrets en toute sécurité" (Binebine 121). Si Hadda initie le narrateur à la vie de la rue, Ba Blal lui apprend la culture populaire et M. Salvador lui donne l'accès au savoir écrit. Les trois initiateurs déconstruisent l'ordre social établi, ils poussent les frontières, ils créent de nouveaux seuils de tolérance, ils inventent un nouvel espace où chacun peut vivre avec sa différence innée ou acquise.

Malgré toute la fixation de la mère pour garder son enfant inachevé, immobile, le narrateur acquiert par le biais de M. Salvador la mobilité physique et surtout mentale. Comme auparavant, il transforme la nouvelle opportunité en possibilité. Il innove dans sa pratique de mendicité. Maintenant, il se sert d'une redoutable rhétorique qu'il maîtrise. Il est certes toujours une "boule de chair disproportionnée avec une tête de la taille d'un gros melon" (Binebine 127), mais au lieu de mettre en scène sa déformation, il lit dans un français éloquent : "Les souffrances du jeune Werther de Goethe, ou bien les lettres à un jeune poète de Rilke" (127). P'tit pain est à la marge et dans la société. Les touristes de la grande place se massent autour de lui. Il trouve une issue à la crise. L'argent tombe à flot, Tachfine s'en occupe au moment même où, pour des histoires de paris non tenus, Omar disparaît.

La narration du roman picaresque est aussi fortement marquée par l'oralité (Ignacio F. Rodeno Iturriaga 170). Dans *Le seigneur vous le rendra*, cela commence avec la genèse même de l'histoire. Elle est entendue dans les cafés de la grande place et elle est en grande partie située sur la même place d'où le narrateur raconte. Au niveau syntaxique, le protagoniste utilise des répétitions et revient souvent, dans sa relation à sa mère, sur la méthode qu'elle adopte pour le momifier. Aussi, réitère-t-il sa technique de mendicité, son effet sur les donateurs et son plan avec Tachfine de ne donner à la mère qu'une partie de l'argent reçu. De plus, le narrateur se sert de mots familiers, tels que "balafre" (Binebine 84), "gaillard" (85), "en grande pompe" (87), "roulant des mécaniques" (112). Enfin, il raconte avec une gestuelle et une imagerie souvent décalée. "Ici, Bébé savant : cinq dirhams pour une photo" (128), annonce la pancarte le concernant. Les touristes de la grande place, abasourdis, n'en croient pas leurs yeux.

Si les individus construisent leur histoire dans des situations déterminées, cela n'empêche pas pour autant l'apport du hasard. Après M. Salvador, arrive enfin dans la narration Mounia que le narrateur mentionne comme en abyme tout au début de l'histoire. Leur rencontre a lieu juste avant la fête du trône. Le roi prévoit de se rendre à Marrakech. Le gouverneur décide de peindre à la chaux tous les murs, de faire miraculeusement pousser des tas de fleurs et surtout de mettre en place dans toute la ville "une rafle générale" (Binebine 138). P'tit pain et Tachfine se retrouvent à la

périphérie de Ben Guerir dans “une sorte de caserne en ruine” (139). Là, avec des centaines d’autres, le narrateur annonce après son premier repas : “Je commençai à trouver l’endroit sympathique” (140). C’est dans cette caserne qu’il prononce pour la première fois son vrai prénom et son nom, non au cours d’un interrogatoire, mais pour tout simplement répondre à Mounia. “Mimoun ben Abdellah” (141), lui dit-elle. C’est aussi paradoxalement dans ce lieu qu’il reçoit son premier vrai baiser de la part de Mounia.

Une fois en liberté, ils repartent ensemble en direction de Casablanca sans Tachefine. L’espace narratif éclate. Il retrouve la grande mobilité. Son corps se libère. Il ressent toutes les sensations. Mounia, âgée de seize ans et qui est à peine un peu plus grande que lui, l’initie à l’amour, à la vie. Elle lui retire ses tétines, lui apprend à marcher, l’aide à décrocher son premier vrai contrat de travail et cohabite avec lui. Désormais, ils forment un couple qui dispose des mêmes atouts de souplesse pour être de redoutables contorsionnistes-humoristes. Ensemble, ils inventent pour le cabaret de l’Hôtel des arts “la rose, la princesse et le clochard” (Binebine 162). Il s’agit d’un numéro de sauts périlleux, de chorégraphie, mêlant “acrobaties et humour” (162). Il comprend la sagesse de Ba Blal de ne jamais maudire ses malheurs. Il vit heureux. Son corps se développe et pousse. Bientôt il dépasse Mounia de taille.

Maintenant il voit, comme dans les tragédies grecques apprises avec M. Salvador, que “l’inéluctable destin était en marche pour lui voler ses rêves et le broyer ensuite comme un insecte” (193). Si le savoir et le hasard sont à l’origine du changement de la destinée initiale du narrateur, le développement de son corps va mettre un terme à ce qu’il a de plus précieux. Il perd Mounia, celle qui l’a initié à l’amour et à la vie. Il est transformé et cette perte lui permet de découvrir son humanité. Il veut revoir sa mère après vingt ans d’absence.

À Marrakech, sa mère est mourante. “Un petit cri d’oiseau s’échappa de ses lèvres” (Binebine 199). Par sa présence, le narrateur adoucit un peu la mort pour sa mère, sans pour autant le faire complètement, car il ne met point d’eau sur “ses lèvres sèches quand elle ferma les yeux” (199). La narration se termine avec la mort de la mère, comme si dans cette histoire, il s’agissait autant d’elle que de la vie du narrateur. Les deux sont d’ailleurs fortement liés à travers une relation trouble, qui ne peut ni se comprendre, ni s’oublier. Mimoun est enfin libre de commencer une nouvelle vie, sans la mère, sans sa présence, sans son emprise. Certes, sa mort ne va pas effacer d’un coup de baguette magique tous les traumatismes qu’il a subis. Il ne peut oublier ce qu’il veut, et se souvenir du reste, car l’oubli est avant tout un acte inconscient. Mais il est capable d’arranger les émotions liées aux événements passés et de rebondir comme auparavant.

En définitive dans *Le seigneur vous le rendra*, Mahi Binebine, artiste peintre et écrivain, livre un portrait très imagé sur les mères qui utilisent leur nourrisson dans la mendicité. Il le fait par le biais d’une écriture picaresque et selon une narration homodiégétique livrée du point de vue de la victime, surnommée P’tit pain. Le narrateur parle de sa vie dans la rue, des activités de débrouille de ses frères, de ce qu’il apprend

de ses divers initiateurs, de sa rencontre avec M. Salvador et de sa relation d'amour avec Mounia. Le lecteur lit le discours qu'il entend et voit les contours du portrait de P'tit pain qui passe du faux nourrisson en train de jouer avec ses tétines, au bébé savant avec une tête disproportionnée par rapport à son corps, au contorsionniste humoriste qui gagne dignement sa vie. Mimoun raconte presque trente cinq ans de sa vie. Dans les quinze premières années, il est emmailloté, sous le contrôle total de la mère, dans le cercle infernal de la mendicité. Par la suite, il est, grâce à M. Salvador et à Mounia, maître de son destin, libre dans ses mouvements, en rupture avec sa vie antérieure. Il retourne à Marrakech pour renouer avec son lieu de naissance, son passé et pour pouvoir se reconstruire, se réinventer. Le discours est autant subversif que porteur d'espoir. C'est une critique du désordre social et de la désintégration psychique qui en résulte, mais c'est aussi une formidable histoire d'amour, d'humanisme et surtout de résilience.

WORKS CITED

- Al-Bazzâr. *Les piliers de l'Islam et les principes de la morale*. sajidine.com. N.p., n.d. En ligne. 20 août 2014. <www.sajidine.com/rappels/ethique/.../piliers.htm>. Web.
- Al-Musawi, Muhsin J. "The 'Mansion' and The 'Rubbish Mounds': *The Thousand and one nights* in Popular Arabic Tradition." *Journal of Arabic Literature* 35.3 (2004): 329-67. Imprimé.
- Benbine, Mahi. *Les étoiles de Sidi Moumen*. Paris: Éditions Flamarion, 2010. Imprimé.
- Benbine, Mahi. *Cannibales*. Paris: Éditions Fayard, 1999. Imprimé.
- . *Le seigneur vous le rendra*. Paris: Éditions Fayard, 2013. Imprimé.
- Ben Jelloun, Tahar. *Cette aveuglante absence de lumière*. Paris: Éditions du Seuil, 2001. Imprimé.
- . *Partir*. Paris: Gallimard, 2006. Imprimé.
- . *La Prière de l'absent*. Paris: Éditions du Seuil, 1981. Imprimé.
- Benthall, Jonathan. "Financial Worship: The Quranic Injunction to Almsgiving." *The Journal of the Royal Anthropological Institute* 5.1 (1999): 27-42. Imprimé..
- Choukri Mohamed. *Le pain nu*. Paris: Éditions Maspero, 1980. Imprimé.
- Cossery Albert. *Mendiants et orgueilleux*. Réed. Paris: Editions Joelle Losfeld, 1999. Imprimé.
- . *Les couleurs de l'infamie*. Paris: Editions Joelle Losfeld, 2000. Imprimé.
- Dufourmantelle, Anne. *La puissance de la douceur*. Paris: Editions Payot et Rivages, 2013. Imprimé.
- Genette, Gérard. *Fiction et Diction*. Paris: Éditions du Seuil, 1991. Imprimé.
- Girard, René. *La Violence et le sacré*. Paris: Editions Bernard Grasset, Coll. Pluriel, 1972. Imprimé.

- Granara, William. "Picaresque Narratives and Cultural Dissimulation in Colonial North African Literature." *The Arab Studies Journal* 11/12.2/1 (2003): 41-66. Imprimé.
- Iturriaga, Ignacio F. Rodeno. "Ernesto Quiñonez's Fiction Seen as a Picaresque Narrative." *Centro Journal* 20.2 (2008): 158-73. Imprimé.
- Kassab, Mohamed Yacine. "3 000 Hadiths et Citations Coraniques: Recueil des traditions de Sahih d'el Bokhari, tome 2." D1.islamhouse.com. N.p., n.d. En ligne. 20 août 2014. <<http://books.islamway.net/fr/boukhary-Kassab-Islamhouse2.pdf>>. Web.
- Van Hoven, ed. "Local Tradition or Islamic Precept? The Notion of zakat in Wuli Sénégal." *Cahiers d'Études Africaines* 36.144 (1996): 703- 22. Imprimé.