

L'imposture salvatrice : le masque de Hayat dans *Rue du Pardon* de Mahi Binebine

Redemptive Imposture: Hayat's Mask in Mahi Binebine's *Rue du Pardon*

Yassir ABOUBEKER

Doctorant

Université Moulay Ismail, FP d'Errachidia - Maroc

Encadrante

Saadia DAHBI

Enseignante-chercheuse

Université Moulay Ismail, FP d'Errachidia - Maroc

Abstract

This article examines the paradigm of redemptive imposture in Mahi Binebine's *Rue du Pardon*, tracing the protagonist Hayat's metamorphosis from a victim of domestic subjugation to a sovereign agent. The study analyzes how the heroine weaponizes the stigmatized theatricality of the *cheikha* to subvert entrenched socio-religious hypocrisies. By transmuting her marginalized body into an active locus of aesthetic defiance, she overturns patriarchal hierarchies and reclaims her social visibility. Ultimately, the novel demonstrates that cosmetic artifice and the mask are not vectors of deceit, but rather radical instruments of ontological truth and absolute liberation.

L'œuvre de l'auteur marocain Mahi Binebine, *Rue du Pardon*, s'ouvre sur une topographie de l'exclusion où l'espace physique et le corps biologique constituent les premiers théâtres d'une lutte pour l'existence. Dès les premières pages, le récit place au cœur de son esthétique le concept d'imposture. Dans le cadre de cette étude, celle-ci ne sera pas appréhendée comme un simple mensonge social ou une dissimulation malveillante, mais plutôt comme un dispositif pluriel : d'abord masque imposé par les normes, elle devient peu à peu une performance de soi et une véritable fiction réparatrice. *Rue du Pardon* s'affirme en effet comme un espace de relégation dont les dynamiques s'éclairent à l'aune de la sociologie de Pierre Bourdieu. Plutôt que d'y voir un simple vocabulaire de la marginalité, il convient d'articuler trois dimensions : l'espace social périphérique dans lequel évoluent les personnages conditionne un déficit cruel de capital symbolique, forgeant ainsi un habitus de classe, à savoir l'intériorisation des structures de domination, qui les condamne à une relégation systémique. Cette clôture géographique se double d'une stigmatisation corporelle. La singularité physique de la narratrice n'est pas traitée ici comme une qualité naturelle ou biologique du corps, mais bien, selon l'acception d'Erving Goffman (1975, p. 12), comme une relation sociale de discrédit imposée par le regard normatif au sein même du cercle familial. Face à cette violence symbolique, le corps de l'enfant est soumis à une première forme d'imposture subie : une tentative de domestication visant à produire un masque de conformité pour effacer la flétrissure du stigmate et répondre aux exigences d'un milieu qui ne tolère aucune aspérité.

Au cœur de cet enfermement se noue un traumatisme intime, où le foyer parental se transforme en un territoire de désordre psychique et de douleurs tues. L'enfance de la narratrice, marquée par l'oppression d'une figure paternelle terrifiante et le déni maternel, convoque le concept de résilience que Boris Cyrulnik définit comme la capacité à reconstruire son identité malgré l'adversité (Cyrulnik, 1999, p. 5). Toutefois, cette notion interviendra comme pour permettre d'étudier les stratégies narratives et performatives mises en place par le roman. Pour survivre à cet environnement toxique, Hayat érige un premier dispositif de défense : un espace intérieur, véritable théâtre d'ombres où l'imaginaire se fait rempart contre la destruction. Cette capacité à se réfugier dans l'illusion constitue le socle d'une reconstruction ontologique où la narration elle-même, en exhumant les souvenirs, devient l'acte de naissance d'un sujet qui refuse l'asphyxie du déni et entreprend de sculpter sa propre mémoire.

Enfin, l'art et la représentation surgissent comme les vecteurs d'une métamorphose radicale, faisant passer l'héroïne d'une identité entravée à une posture souveraine. Sous l'égide de figures tutélaires, elle découvre la performativité de l'identité, où le soi n'est plus une essence figée mais un matériau plastique. En se métamorphosant sur scène, elle se réapproprie la parure pour en faire un instrument de subversion contre l'hypocrisie de son milieu. Dès lors, comment le roman *Rue du Pardon* met-il en scène la tension fondatrice entre le masque subi de l'aliénation et le masque choisi de la création, érigeant l'artifice théâtral comme l'ultime vecteur d'accès à une liberté arrachée ?

Pour répondre à cette problématique, notre étude analysera d'abord l'enfermement spatial et la violence de l'assignation identitaire au sein de la sphère domestique. Nous examinerons ensuite le processus de transition esthétique, en étudiant comment l'héroïne s'approprie les codes de la représentation visuelle pour altérer son identité. Enfin, nous mettrons en lumière la portée subversive de la prise de parole, où la scène exalte le triomphe du sujet dissident face à l'ordre patriarcal.

1. L'assignation à la marge : l'imposture du conformisme ou le corps dompté par l'artifice maternel

Le roman *Rue du Pardon* de Mahi Binebine s'ouvre sur une immersion saisissante dans l'enfance de Hayat, la narratrice, dont l'identité est, dès ses premières années, forcée à une double marginalité. Cette assignation s'exprime par son ancrage dans un espace de relégation et par les dynamiques d'un environnement familial oppressant. Le titre même de l'œuvre résonne comme un paradoxe : il évoque un lieu où la rédemption est nécessaire mais inaccessible, marquant de manière indélébile les corps que l'on tente de normaliser.

La chevelure comme désordre et le masque du lissage

Le roman s'ouvre sur une scène de miroir où le corps de l'enfant devient le théâtre d'une première confrontation entre l'être et le paraître. La tignasse drue de la narratrice, qualifiée de « tignasse drue de sauvageonne que ma mère abhorrait » (Binebine, p. 9), dépasse la simple caractéristique physique pour incarner ce qui est perçu par la figure maternelle comme une nature primitive et indomptable. Ce regard maternel, qui perçoit sa propre progéniture comme une altérité radicale, un « extraterrestre » échoué dans la Rue du Pardon (Binebine, p. 9), manifeste une profonde aversion pour tout ce qui échappe au contrôle domestique. La chevelure frisée est d'emblée érigée en stigmat, une sorte de « malédiction » originelle perçue comme le signe précurseur d'une marginalité sociale dont il faut impérativement effacer les traces.

Le geste maternel du « lissage » s'apparente alors à une tentative de fabrication d'une illusion normative. Il ne s'agit pas d'un soin capillaire, mais d'une opération de rectification visant à produire un leurre de conformité. Cette domestication par l'artifice tente d'étouffer la singularité organique sous un masque de soie capillaire, afin de répondre aux canons esthétiques rigides qui régissent l'espace social. Ce combat quotidien contre le « désordre naturel des choses » (Binebine, p. 9) illustre la violence symbolique de l'habit : la mère tente d'étouffer la singularité identitaire de sa fille en lui imposant une surface lisse, sans aspérités, où le jugement réprobateur de la communauté ne pourrait plus trouver d'ancrage.

Cette interaction inaugure la thématique de l'imposture, mais sous sa forme subie et carcérale. L'objet technique de cette illusion est le « serre-tête », véritable appareil du masque qui fonctionne comme un outil de coercition physique. Loin de se réduire à un simple symbole, il discipline la matérialité même du corps en réprimant mécaniquement l'exubérance de la chevelure pour le contraindre à une docilité normative. Cependant, dès l'enfance, Hayat manifeste une conscience aiguë de la dualité identitaire. En se débarrassant de cet instrument dès qu'elle échappe au champ de vision maternel pour redevenir la « petite frisée » (Binebine, p. 10), elle opère son premier acte de démasquage et de subversion. Ce geste de résistance marque le refus de l'imposture normative au profit d'une vérité corporelle retrouvée, révélant que l'identité, pour Hayat, est déjà un jeu de rôles dont elle apprend à manipuler les coulisses.

Érigée en motif corporel de résistance, la chevelure, qui « reprend inmanquablement ses droits » (Binebine, p. 9) malgré les efforts de lissage, annonce la future résistance psychologique de l'héroïne. Ce cycle permanent entre le lissage imposé et le retour du frisé naturel préfigure le passage de l'imposture subie, celle de la norme castratrice, à l'imposture choisie de la performance artistique. Si le premier masque est une prison de soie imposée par la génitrice, Hayat comprendra plus tard, au contact de Mamya, cette *Cheikha*, chanteuse populaire, que le masque peut aussi devenir un instrument de souveraineté. La lutte originelle contre le lissage capillaire constitue ainsi la phase préparatoire d'un sujet qui apprendra à sculpter sa propre apparence pour ne plus jamais la subir.

La « fausse note » du Palace : l'échec de l'imposture sociale et l'envers du décor familial

L'incursion de Hayat au « Palace » marque une rupture brutale dans sa perception du monde et de soi. Cet espace, conçu comme une « féerie » aux antipodes de sa réalité quotidienne (Binebine, p. 44), constitue un révélateur des frontières invisibles tracées par la classe sociale. À la lumière de la sociologie bourdieusienne, le Palace fonctionne comme un espace de légitimité où s'exerce la dynamique de la « distinction » : il s'agit d'un champ régi par des codes sociaux implicites que seul un solide capital culturel permet de déchiffrer et de maîtriser. Pour l'enfant des bas quartiers, le Palace n'est pas un simple lieu de passage, mais un théâtre dont elle ne possède ni le texte ni les codes. Cette confrontation met en exergue l'étroitesse d'un imaginaire alourdi par l'aridité socio-économique : la narratrice intériorise une forme de limitation ontologique, son esprit butant contre le seuil d'un merveilleux qu'elle ne sait concevoir que par le prisme du conte. Le Palace devient ainsi le miroir d'une altérité radicale où l'imposture du luxe demeure, pour l'heure, une énigme indéchiffrable.

L'échec de cette tentative de déguisement social se cristallise dans la tenue vestimentaire de la narratrice. Bien qu'élaboré avec soin par la figure tutélaire de l'artifice qu'est Mamya, le costume populaire, robe à fleurs et sandales en plastique, ne parvient pas à se fondre dans le « feutre » et le « faste » environnants (Binebine, p. 44). Ce décalage visuel est vécu comme une dissonance

insupportable, Hayat se percevant, pour reprendre l'expression exacte du récit, comme une « fausse note » (Binebine, p. 44) qui viendrait troubler l'harmonie d'une partition trop parfaite. L'héroïne s'objective elle-même sous les traits d'une « mauvaise herbe » (Binebine, p. 44) qui aurait été artificiellement transplantée dans un jardin de prestige. Cette scène illustre avec force la pesanteur de l'habitus : le masque social, forgé dans la Rue du Pardon, est immédiatement démasqué par l'élégance feutrée de l'élite, rappelant à la narratrice que l'imposture vestimentaire ne suffit pas à combler le déficit de capital culturel et symbolique.

En contrepoint de cette féerie inaccessible, le foyer parental se dresse comme un territoire de désolation, dépourvu de toute « fantaisie ». Alors que le Palace promettait la lumière, la maison familiale impose un climat morne et angoissant, dominé par la figure hiératique d'un père décrit comme un « bloc de granit » (Binebine, p. 11). Ce silence paternel, plus lourd que les mots, instaure un régime de peur qui étouffe toute velléité d'imaginaire. Dans cet univers de la « tribu natale » (Binebine, p. 10), l'aliénation est totale : l'absence d'illusion positive et de jeu condamne Hayat à une réalité sans relief, où la seule mise en scène autorisée est celle de la soumission et de l'ennui mortel.

Face à la toxicité de ce décor quotidien et aux traumatismes indicibles qui hantent « l'obscurité de sa chambre » (Binebine, p. 13), Hayat développe pourtant ses premières stratégies de survie. À défaut de pouvoir s'évader physiquement ou de réussir son entrée dans le monde du Palace, elle s'invente un espace intérieur inviolable : une « bulle » protectrice (Binebine, p. 11). C'est dans ce refuge psychique, né en réaction à la « rigueur sèche » des siens, que s'ébauche la future résilience de l'artiste. En mobilisant ses facultés imaginatives pour s'isoler du réel, Hayat prouve que l'illusion constitue un mécanisme de défense cognitif contre la destruction de soi. Avant de s'accomplir à travers la performance scénique, elle survit d'abord par l'évasion mentale, transformant ce repli subjectif en une première étape vers son émancipation.

Le stigmate du « roudi » : l'imposture projetée et le surgissement du récit

L'arbitraire de l'assignation identitaire s'éclaircit de façon paroxystique autour de la blondeur de Hayat, trait physique qu'elle qualifie de « détail futile » (Binebine, p. 32), mais qui, dans l'économie de la violence domestique, devient le lieu d'une imposture projetée. Ce qui serait une caractéristique anodine ailleurs est ici investi d'une sémantique infamante par le biais de l'insulte « roudi » (Binebine, p. 32). Dans le contexte sociolinguistique marocain, ce terme désigne historiquement l'étranger occidental et non-musulman, incarnant l'Autre par excellence. Dans l'économie du roman, cette invective dépasse la simple moquerie pour insinuer l'illégitimité absolue de l'enfant. Cette appellation transforme le corps de l'enfant en un territoire d'altérité radicale, un stigmate au sens de Goffman, permettant au père de construire une fiction justificatrice. En percevant cette blondeur comme le signe d'une trahison génétique, le géniteur bâtit un leurre identitaire pour « bâillonner sa conscience » (Binebine, p. 32) face à l'ignominie de ses propres actes. L'imposture n'est plus ici le fait de la victime, mais un dispositif psychique de l'opresseur : le père masque sa propre monstruosité derrière un soupçon de souillure familiale fantasme de souillure, réduisant le corps de sa fille à une simple surface de projection où s'inscrivent ses propres dérives.

Face à cette identité discréditée et à l'environnement mortifère de la Rue du Pardon, le surgissement du récit s'avère l'acte de naissance d'une résilience active. Si l'enfance de la narratrice est un chaos de cris étouffés, son nom même, Hayat, signifiant « la vie » (Binebine, p. 32), résonne comme une promesse ontologique contre le néant. En décidant de s'approprier sa

propre histoire, elle entame une manœuvre de déconstruction des figures de l’illusion imposées par sa lignée. Ce choix narratif marque le passage d’une existence subie, enfermée dans les replis honteux de la mémoire, vers une subjectivité souveraine. L’acte de dire constitue la première étape d’une métamorphose où Hayat cesse d’être l’objet d’une imposture haineuse pour devenir le sujet de sa propre mise en scène, transformant le poids du secret en une parole libératrice.

Ce premier axe montre que, dans *Rue du Pardon*, l’identité initiale de Hayat, bien que forgée par les déterminismes d’une double marginalité, spatiale et intime, forme le terreau paradoxal d’une quête d’émancipation. Si le corps de l’enfant a été le lieu d’une imposture subie et d’un lissage forcé, il devient, par le biais du récit, le siège d’une résistance qui refuse l’effacement. Cette phase préparatoire révèle que l’art de l’illusion, détourné de sa fonction de torture familiale, s’apprête à devenir le moteur d’une liberté arrachée au déterminisme du sang. Le récit de Hayat préfigure ainsi l’avènement de l’artiste : celle qui, ayant survécu au masque de la déviance plaqué par l’autre, saura bientôt dessiner ses propres masques pour s’inventer une destinée lumineuse au cœur de la cité.

2. L’échappée artistique et la métamorphose du corps marginalisé : la création de l’imposteuse magnifique

Après avoir exploré les déterminismes de la marge, le roman déploie un cheminement vers une émancipation radicale, portée par le pouvoir transformateur de l’artifice. Ce deuxième axe analyse comment Hayat, sous l’influence de figures tutélaires, s’approprie les outils de l’illusion pour renverser son assignation initiale et imposer le masque comme instrument d’affirmation.

Le théâtre intérieur et l’initiation à l’ailleurs : la première esquisse du masque

L’art surgit initialement sous la forme d’un repli, une « bulle » psychique érigée comme un rempart contre la sécheresse affective d’un foyer dépourvu de fantaisie. Avant même d’investir la scène physique, Hayat élabore une imposture intérieure vitale pour supporter les désordres de son enfance. Sa faculté précoce à déchiffrer ce que la narratrice adulte qualifie rétrospectivement de « langage des anges » (Binebine, p. 11) lui ouvre les portes d’un territoire onirique, véritable théâtre d’ombres secret qui fait office de bouclier contre la trivialité ambiante. Cet univers mental, saturé de couleurs et d’éclats, constitue la phase liminaire de sa métamorphose : l’illusion n’est pas encore une performance publique, mais une stratégie de résilience où l’imaginaire commence à fissurer, de l’intérieur, les murs de la relégation sociale et familiale.

Cette quête d’un horizon plus gracieux se cristallise à travers la figure de Serghinia. Dans l’économie du récit, cette voisine d’origine andalouse fonctionne comme un premier mentor esthétique et une mère de substitution, offrant à la fillette une échappatoire lumineuse à la brutalité de son propre foyer. Perçue par l’enfant comme une entité quasi divine, elle n’est pas qu’une simple voisine mélomane ; elle est l’initiatrice d’une grammaire esthétique fondée sur la fluidité et l’élégance du mouvement. Ces attributs fonctionnent comme l’envers absolu de la laideur et de l’indigence émotionnelle subies chez les parents. En trouvant refuge auprès de cette artiste, Hayat opère un déplacement sémantique de son propre corps : elle ne se perçoit plus comme la « sauvageonne » frisée qu’il faut dompter ou lisser, mais comme une disciple de la finesse. Cette rencontre est décisive, car elle enseigne à l’héroïne que l’identité peut être une matière malléable, accessible à ceux qui maîtrisent l’art de se mouvoir avec subtilité (Binebine, p. 11).

Dès lors, l’imposture quitte le domaine du pur fantasme pour s’incarner dans une ascèse du corps. Hayat comprend que l’illusion est un travail de précision, une discipline qui se cultive. Ce

passage du refuge mental à l'observation des codes de Serghinia marque l'entrée dans une phase de préparation alchimique où le masque cesse d'être une fuite pour devenir une construction volontaire. L'imposture devient ici une « vérité de rechange » : en imitant la fluidité des volutes et la grâce de sa mentor, Hayat commence à sculpter une version d'elle-même qui échappe enfin au déterminisme du sang. Le masque intérieur se prépare à devenir un masque social souverain, prouvant que pour Binebine, l'artifice est le premier pas vers une réappropriation de sa propre dignité humaine.

La double face et le rituel du fard : l'illusion comme vérité supérieure

La rencontre avec Mamya propulse Hayat de la rêverie contemplative vers une imposture opératoire. Mamya n'est pas seulement une mentor ; elle est l'illustration vivante de la performativité de l'identité, telle que la conceptualise Judith Butler : l'identité n'y est plus perçue comme une fatalité biologique ou une essence, mais bien comme le résultat d'une stylisation répétée du corps et d'actes performatifs. Elle est ainsi capable de naviguer entre l'effacement de la ménagère quotidienne et l'éclat souverain de la diva (Binebine, p. 16). Ce « miracle des métamorphoses » enseigne à l'héroïne que l'identité est un dispositif plastique et non une fatalité biologique. Dès lors, le maquillage, et singulièrement ce « rouge-putain » tant redouté par la mère, prend une résonance fondamentalement subversive. Loin d'être un simple détail esthétique, ce qualificatif condense à lui seul toute la violence du jugement moral, la sexualisation dégradante et l'impératif de contrôle coercitif pesant sur le corps féminin dans l'espace social. En s'appropriant ce cosmétique interdit, ce dernier cesse d'être une marque d'infamie pour devenir un emblème d'insoumission (Binebine, p. 12). En réhabilitant le signe du stigmate par la splendeur visuelle, Hayat opère une subversion sémiotique : elle transforme le lexique de la déchéance en une parure de majesté, affirmant que le corps affranchi est celui qui choisit ses propres couleurs.

Cette constellation du masque trouve son apogée dans l'intimité des coulisses, lors du rituel du fard. L'application du khôl et des parures dorées ne relève pas du simple déguisement, mais d'une transmutation alchimique. La figure de la « petite frondeuse » s'efface pour laisser place à l'avènement d'une princesse de scène, une identité épurée par l'artifice (Binebine, p. 17). Ici, les pigments et les appareils ne voilent pas l'être ; ils l'extraient de sa gangue de misère pour en révéler l'essence la plus altière. Ce passage à l'« habit de lumière » permet à Hayat de s'extraire de sa finitude matérielle et de sa condition de mortelle (Binebine, p. 19). L'illusion acquiert, en conséquence, le statut de vérité supérieure : elle est la réalité voulue, érigée par une volonté créatrice contre la grisaille d'une réalité subie.

L'imposture est réhabilitée comme une éthique de la résistance, concept qui peut se définir ici comme la réappropriation consciente des stigmates sociaux pour en faire des armes d'affirmation de soi. En endossant le masque de la diva, Hayat ne s'égare pas dans un mensonge, mais s'installe dans une fiction libératrice qui récusé la pauvreté du réel. Cette dynamique s'illustre de manière éclatante lors des scènes de représentation festive : lorsqu'elle monte sur scène, parée de ses luxueux habits de *cheikha* pour chanter et danser, la hiérarchie sociale est momentanément abolie. L'espace d'une nuit, la marginale subjuguée et domine cette même société patriarcale et bourgeoise qui la méprise le jour. Cette maîtrise souveraine de l'artifice lui confère un pouvoir inédit : celui de dicter les conditions de sa propre visibilité au sein de l'espace social. L'artiste ne trompe pas son public ; elle lui propose un miroir où le paraître devient le seul mode d'existence digne de respect. C'est dans cette capacité à manipuler les signes, à métamorphoser le vide social en

plénitude esthétique, que réside la véritable puissance ontologique de l’imposture : elle est l’ultime parade contre l’effacement de l’être.

De Hayat à Houta : la souveraineté du masque dans l’espace social

La transmutation identitaire de la narratrice s’achève par l’adoption d’un patronyme performatif : « Houta », le poisson (Binebine, p. 33). Loin d’être anecdotique, ce motif métaphorique condense une symbolique puissante : il incarne la fluidité absolue, la mobilité perpétuelle et la capacité vitale à respirer et survivre dans un milieu social asphyxiant. Ce glissement sémantique consacre le triomphe d’une identité en mouvement sur l’assignation fixe de la naissance. En devenant Houta, Hayat apprend que le salut réside dans l’art de l’esquive et de la fuite, transformant ce qui pourrait être perçu comme une dérobade en une véritable stratégie de survie face à la prédation masculine. Le masque animalier n’est plus une marque d’infériorité, mais un dispositif d’illusion : il permet de naviguer dans les eaux troubles de la cité sans s’y noyer. Désormais, l’imposture déborde du cadre scénique pour investir la rue, où l’héroïne retourne les rapports de force. En manipulant les codes de la provocation et du désir, à l’instar des scènes de déambulation théâtralisée où elle affronte et fascine le regard des hommes du quartier, elle impose sa propre présence sous le satin de ses gandouras, faisant de son allure un arsenal social capable de dompter les regards autrefois menaçants.

Le paroxysme de cet itinéraire est atteint lorsque Houta accède au territoire sacré des élus, fendant la marée humaine avec une assurance divine (Binebine, p. 113). Lorsqu’elle s’avance, la tête haute, le public ne voit plus la paria des bas quartiers, mais l’artiste dont la mission est de générer du rêve (Binebine, p. 75). En occupant la place de la diva, elle parachève sa résilience : l’illusion qu’elle projette devient un don qu’elle offre à son auditoire. Par un effet de contagion esthétique, elle métamorphose les épouses effacées en dulcinées éblouissantes, prouvant que le masque artistique possède une vertu transfiguratrice. Cette maîtrise absolue des représentations atteste que l’imposture est le vecteur d’une liberté conquise de haute lutte : Hayat n’est plus la proie de ses souvenirs rances, mais l’architecte d’un présent où la création rend tout possible.

Le passage de Hayat à Houta marque l’avènement d’une esthétique de l’existence où le paraître devient le garant de l’être. Le masque n’est plus un écran qui cache, mais un prisme qui concentre la force vitale de l’héroïne pour la projeter sur le monde. Cette souveraineté acquise par l’artifice signe l’échec des déterminismes initiaux : là où la Rue du Pardon voulait imposer une flétrissure, l’artiste répond par un éclat insaisissable. Ce faisant, l’imposture salvatrice se révèle être une forme supérieure de vérité : celle d’un sujet qui a eu le courage de briser son image originelle pour se réinventer dans la splendeur de l’illusion. C’est dans ce basculement final que le masque cesse d’être une défense pour devenir un sceptre, marquant la victoire définitive de la résilience sur l’ignominie.

3. La voix de la révolte et la reconstruction de soi : l’artifice comme vérité de la résilience

Ce dernier axe explore l’aboutissement du parcours de Hayat. Ici, la performance n’est plus seulement une échappatoire esthétique, mais le moteur d’une reconstruction ontologique où l’artiste utilise le « masque » pour dire une vérité que le silence et le déni tentaient d’étouffer.

Du « chaos » au regard hostile : l’effondrement du masque du déni

La résilience s’enracine dans une confrontation nécessaire avec le réel traumatique. Pour Hayat, l’enfance ne constitue pas une genèse, mais un « chaos » (Binebine, p. 29) primordial, un désordre où la mémoire est d’emblée structurée par l’effraction violente. La narration des

agressions subies trahit un processus d'effacement non seulement physique, mais identitaire. Face à ce traumatisme, la structure familiale impose une première forme d'aliénation : le masque du silence. Dans ce théâtre du déni, la victime est contrainte à une imposture subie, sommée de feindre l'inexistence de sa propre douleur pour préserver la fiction normative d'un ordre domestique que le texte qualifie d'« égout de la mémoire » (Binebine, p. 29). Ce stade initial de la souffrance engendre un état de désincarnation, où le sujet se trouve dépossédé de son agentivité, réduit au mutisme et à la passivité sous le poids des secrets interdits.

Le salut de l'héroïne réside dans sa capacité à ébranler radicalement cette illusion de normalité par un acte de volonté visuelle, érigeant la réappropriation du regard en un outil d'émancipation. L'injonction intérieure est sans appel : elle doit désormais garder les yeux ouverts et fixer la « masse immonde » de son passé (Binebine, p. 54). Cette focalisation sur l'acte de voir est significative : regarder la monstruosité en face, c'est déchirer le voile du secret familial, briser l'omerta imposée et amorcer la sortie définitive du déni. Le regard, jusqu'alors aveuglé par le traumatisme ou détourné par la rêverie, devient ici l'instrument actif d'une autopsie mémorielle. Ce passage marque la fin du refuge passif de la « bulle », qui, bien qu'ayant servi de rempart provisoire, doit être transpercée pour laisser place à une confrontation lucide. En refusant de détourner le regard, Hayat rejette définitivement le masque de la victime inerte. Elle comprend que la vérité de son être ne se trouve plus dans la fuite mentale, mais dans une présence frontale apte à soutenir l'insupportable. C'est ici que s'opère le basculement : le déni s'effondre pour laisser place à une conscience souveraine, dont la première victoire fondatrice est celle d'une vision lucide et assumée.

Dès lors, l'identité d'« Artiste » n'est plus une simple vocation esthétique, mais une posture ontologique de combat. Si l'artiste ne baisse jamais les bras, c'est parce que sa fonction est de façonner le rêve au cœur même de la brume et du crime. Cette transformation du sujet souffrant en sujet créateur permet à Hayat de convertir l'horreur en un objet d'étude et de résistance. Le regard frontal n'est pas seulement un acte de courage, c'est le geste inaugural de l'œuvre à venir : pour raconter l'infamie, il faut d'abord accepter de la voir. En choisissant la lumière de la scène plutôt que l'obscurité de la chambre, elle prouve que la résilience est, par essence, une mise en scène de la victoire sur le silence. L'imposture du déni familial est ainsi terrassée par la vérité souveraine de l'artiste qui, même à genoux, conserve un esprit insaisissable.

La morsure libératrice : une rupture organique avec l'ignominie

Le point de bascule vers la souveraineté s'incarne dans une scène de violence rédemptrice où le corps de Hayat s'affranchit de sa condition de réceptacle pour se dresser en tant qu'instrument de lutte. En rendant coup pour coup (Binebine, p. 55), elle retourne la bestialité contre son agresseur dans un pur instinct de conservation. L'acte de mordre et d'arracher une phalange au père revêt une puissance symbolique absolue, mais il s'ancre avant tout dans l'épaisseur charnelle de l'affrontement : en extrayant ce « bout de mort » (Binebine, p. 55) logé entre ses dents, elle opère une catharsis organique. La libération du sujet s'accomplit ici dans la matérialité la plus abrupte, par un réflexe somatique d'expulsion, affirmant la primauté du geste physique dans le processus d'émancipation. Cette rupture n'est pas seulement physique ; elle est l'arrachement définitif de l'emprise psychologique du géniteur. Cette scène constitue le versant profond du fard artistique : avant de pouvoir revêtir l'habit de lumière qui fera d'elle une diva, et d'entamer sa reconstruction purement esthétique, l'héroïne doit littéralement recracher la mort et l'infamie qui

tentaient de la coloniser, affirmant que la réappropriation de soi exige d'abord une reconquête profonde de son propre corps.

Cette victoire physique marque un départ irréversible et dissout la « malédiction » (Binebine, p. 59) qui semblait inscrite sur sa peau. La métamorphose change d'échelle : elle n'est plus seulement esthétique, elle devient biologique. Le choix du terme « mue » (Binebine, p. 59) est parlant pour notre thématique : il suggère que l'identité initiale, celle de la victime stigmatisée de la Rue du Pardon, n'était qu'une peau morte, une imposture imposée par la douleur dont elle se déleste violemment. La résilience se manifeste comme un acte de création de soi où l'individu, refusant d'être réduit à une simple poubelle du genre humain (Binebine, p. 54), reprend les outils de sculpteur pour dessiner les contours de son propre futur. En quittant la chambre du crime, elle ne fuit pas ; elle se déplace vers un espace où la reconstruction est enfin envisageable.

Cette rupture organique fonde l'éthique du sujet résilient : pour s'inventer une vie nouvelle où « tout serait possible » (Binebine, p. 59), il faut d'abord détruire l'allure de l'opprimé. L'imposture salvatrice commence, dans ce refus de la fatalité du sang. En se déroband à l'ignominie par un acte de chair, Hayat démontre que l'émancipation ne constitue pas une grâce concédée, mais une conquête matérielle. C'est dans ce moment de bascule que l'artiste remplace la victime. En transformant le traumatisme en un acte de résistance pure, elle prépare le terrain pour la future performance scénique. Le masque de souffrance tombe, laissant place à une genèse du soi où la volonté souveraine supplante enfin le déterminisme du chaos.

Le manifeste de Mamyta : le fard comme arme de dénonciation

Une fois la souveraineté conquise, l'art de Hayat, transfigurée en Houta, s'érige en une puissance de dénonciation collective. La tirade de Mamyta s'interprète comme un véritable manifeste de l'imposture subversive : elle transmue les épreuves et les traumatismes en des instruments de création, faisant de la douleur le catalyseur indispensable à l'élaboration de l'œuvre (Binebine, p. 67). Dans cette perspective, le masque artistique, du fard, du khôl ou de la parure, ne relève plus de la dissimulation, mais d'une mise à nu des vérités souterraines. En opposant l'éclat du maquillage à l'austérité de façade des « bondieusards » (Binebine, p. 67), Mamyta cible très précisément une forme d'hypocrisie socioreligieuse. L'usage de ce terme dénonce spécifiquement une frange de censeurs moraux qui instrumentalisent la piété pour asseoir leur contrôle social. Mamyta opère ainsi une inversion des rôles : les véritables faussaires ne sont plus les artistes, mais les figures d'autorité qui drapent leur turpitude dans des dehors dévots. L'artifice assumé devient ainsi le seul langage capable de dire la vérité du désir face au mensonge de l'ordre social.

Ainsi, la performance scénique s'établit comme un acte de renversement symbolique. Sur les planches, l'artiste ne sollicite plus la reconnaissance ; elle l'extirpe par la seule autorité de sa voix et de sa présence. La liberté, selon l'enseignement de Mamyta, cesse d'être une concession pour devenir une conquête active qui se déploie aussi bien dans l'espace sacré de la scène que dans la trivialité de la rue. Ce passage montre que l'art est un dispositif de pouvoir : le corps de la femme affranchie, par ses ondoiements et sa désinvolture (Binebine, p. 67), se fait le miroir impitoyable de la médiocrité masculine. L'imposture artistique est ainsi une stratégie sublime qui permet de convertir le stigmate initial en un attribut de majesté, renversant définitivement la hiérarchie de la Rue du Pardon au profit d'une aristocratie du talent.

Ce manifeste clôt le cycle de la victime pour ouvrir celui de la dissidente esthétique. En revendiquant le droit à l'illusion, Hayat et Mamytà dénoncent une société qui préfère le silence du déni à l'éclat de la vérité travestie. L'imposture n'est plus un écran, mais un projecteur braqué sur les non-dits d'un monde patriarcal et hypocrite. Par cette maîtrise de la mise en scène, l'artiste ne se contente pas de survivre ; elle impose un nouvel ordre sémiotique où la beauté artificielle devient l'ultime bouclier contre la laideur du réel. C'est dans ce geste de défi que se consacre la réconciliation entre l'être et son image, faisant du masque le visage authentique d'une liberté qui n'a plus rien à cacher.

L'apothéose de Houta : la consécration du masque subversif

La consécration finale de la narratrice sous les traits de Houta marque le triomphe ontologique de la vie sur le chaos traumatique. Son avancée hiératique à travers la foule, décrite comme une marée s'ouvrant sous une impulsion divine (Binebine, p. 75), illustre une transfiguration mystique du sujet marginalisé. Elle n'est plus l'intruse ou la « mauvaise herbe » (Binebine, p. 44) qui détonnait jadis dans le décor luxueux du Palace ; elle est désormais la figure de proue qui commande l'imaginaire collectif et dicte l'émerveillement. En accédant au statut de « diva à la place de la diva » (Binebine, p. 113), elle parachève sa filiation artistique avec Serghinia et s'établit dans l'espace sacré de la création. Cette substitution symbolique marque la fin de l'errance identitaire : Houta n'occupe pas seulement une scène, elle habite enfin sa propre légende au sein d'une famille élective qui se substitue à la tribu du sang.

Cette scène finale atteste l'idée que la résilience est une performance souveraine. En dansant pour sa communauté de cœur, Houta pénètre ce « territoire réservé aux élus » (Binebine, p. 113) où les rémanences du passé n'ont plus de prise sur la splendeur du présent. La métamorphose est totale : la souffrance muette s'est muée en une voix qui résonne, et la victime de jadis s'est effacée derrière l'illusion parfaite. Hayat démontre ainsi que l'imposture peut constituer la forme la plus authentique de la vérité humaine : celle d'un sujet qui, en forgeant son propre masque, récuse celui de la victime, imposé par autrui. Elle clôt son récit par une apothéose lumineuse, transformant ses stigmates en un « habit de lumière » (Binebine, p. 19) inaltérable qui rayonne d'un espoir universel, prouvant que l'art est l'ultime lueur capable de transmuter le plomb de l'ignominie en l'or de la liberté.

L'odyssée de Hayat dans *Rue du Pardon* met en scène avec une intensité rare la trajectoire d'une identité qui se libère par la réinvention esthétique de soi. Alors que l'héroïne semble initialement condamnée par les déterminismes de sa lignée et de son quartier, le roman effectue un renversement virulent en dressant la performance comme un instrument d'affranchissement absolu. Sous l'influence de figures tutélaires, Hayat comprend que l'identité n'est pas un carcan biologique ou social, mais un espace malléable. En s'appropriant les codes du paraître, elle transforme son corps stigmatisé en une œuvre de fascination. Le passage à la scène dévoile une ultime dynamique paradoxale : l'illusion et le dédoublement scénique ne sont plus des mensonges, mais les outils d'une authenticité libératrice permettant de révéler au grand jour l'hypocrisie des normes dominantes.

Le parcours de la narratrice, de l'ombre de la ruelle à la lumière des projecteurs, consacre ainsi la victoire de la résilience par la mise en scène de soi. En affrontant les zones d'ombre de son passé et en actant sa rupture avec l'oppression familiale, elle parvient à convertir ses cicatrices en une puissance créative inaltérable. L'art de l'imposture représente un dispositif subversif capable de renverser les rapports de force : sur scène comme dans la cité, la présence de la femme

affranchie soumet les regards censeurs et libère les imaginaires. Le récit de Mahi Binebine s'impose, par conséquent, comme un hymne à la liberté conquise, démontrant que la maîtrise de l'illusion est parfois l'unique voie pour s'arracher aux fatalités et s'inventer un destin suprême.

Au-delà du cas de Hayat, cette œuvre invite à une réflexion plus large sur la fonction de l'artiste dans les espaces de relégation. Elle suggère que là où la réalité sociale se fait étouffante, la création, par sa capacité à esquisser des doubles et des masques, demeure l'espace ultime de la résistance. L'itinéraire de la diva marocaine ouvre ainsi une perspective universelle sur le pouvoir réparateur du récit, où l'esthétique devient le rempart final contre l'effacement de l'être.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BINEBINE, Mahi, *Rue du Pardon*, Casablanca, Le Fennec, 2019.
- BOURDIEU, Pierre et PASSERON, Jean-Claude, *La Reproduction. Éléments pour une théorie du système d'enseignement*, Paris, Minuit, 1970.
- BOURDIEU, Pierre, *Esquisse d'une théorie de la pratique, précédé de trois études d'ethnologie kabyle*, Genève, Droz, 1972.
- *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979.
- *Le Sens pratique*, Paris, Minuit, 1980.
- BUTLER, Judith, *Le Pouvoir des mots. Politique du performatif*, Paris, Amsterdam, 2004.
- *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, Paris, La Découverte, 2005.
- *Défaire le genre*, Paris, Amsterdam, 2006.
- CYRULNIK, Boris, *Un merveilleux malheur*, Paris, Odile Jacob, 1999.
- *Les Vilains Petits Canards*, Paris, Odile Jacob, 2001.
- *Parler d'amour au bord du gouffre*, Paris, Odile Jacob, 2004.
- *Sauve-toi, la vie t'appelle*, Paris, Odile Jacob, 2012.
- GOFFMAN, Erving, *Stigmate. Les usages sociaux des handicaps*, Paris, Minuit, 1975.
- RICŒUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.
-

NOTICE BIO- BIBLIOGRAPHIQUE DE L'AUTEUR

Yassir ABOUBEKER est doctorant à la faculté polydisciplinaire d'Errachidia. Ses écrits : « Du contexte socio-historique au texte littéraire : un malaise de l'Être dans le texte de l'auteur marocain Driss Chraïbi », REVUE ROUMAINE D'ÉTUDES FRANCOPHONES, Numéro 16 / 2024, in Foşalău (Liliana), Petraş (Cristina) (dir.), *Histoire / histoires* ; « Le Squelette et le Scribe : La subversion de l'épopée dans *Naissance à l'aube* de l'auteur marocain Driss Chraïbi » », REVUE ROUMAINE D'ÉTUDES FRANCOPHONES, Numéro 17 / 2025, in Lidia (Cotea), Berbinski (Sonia) (dir.), *Mo(r)ts en guerre et guerre des mo(r)ts*.

NOTICE BIO-BIBLIOGRAPHIQUE DE L'ENCADRANTE

Saadia DAHBI est Maître de Conférence Habilitée à la Faculté Polydisciplinaire d'Errachidia, Maroc. Responsable de l'équipe de recherche "Littérature, Culture et Civilisation". Membre du CESL et de l'AICL. Ses récentes publications sont : « Guérir par l'art chez Jean Giono : entre éthique et esthétique », in *Les Nouvelles Humanités Médicales*, Éditions Nicole Vaillant, octobre 2025 ; etc.