

DOSSIER ESPECIAL
ARTES Y LETRAS EN MARRUECOS

Fatiha BENLABBAH (coord.)

SUMARIO

Fatiha BENLABBAH: Introducción.....	7-8
LITERATURA	
Abdallah MDARHRI ALAOUI: Récits de fiction dans la littérature marocaine du XXIème siècle: les romans de la transcendance artistique.....	9-31
Ahmed BOUZFOUR: La langue composée. A propos de la situation de l'écriture romanesque féminine au Maroc.....	33-37
Ahmed HAFID: Reflexiones sobre la novela experimental en Marruecos.....	39-48
Fatiha BENLABBAH: Exorcizando silencios. Reflexiones sobre la escritura femenina marroquí.....	49-53
Sanae GHOUATI: L'écriture du corps dans la littérature féminine marocaine. Cas de Souad Bahéchar dans <i>Ni Fleurs ni couronnes</i>	55-69
AbdelAziz BEN TALEB MUSA: Consideraciones críticas en la poesía hassaní.....	71-79
Abdellah BAIDA: Nedali: une œuvre au goût du terroir.....	81-88
Abdellatif LIMAMI: Creadores marroquês en lengua española: de los fundadores a los forjadores.....	89-104
Hassan MOUSTIR: Du réel en question dans le roman marocain contemporain. Nedali, Bouignane: une lecture croisée.....	105-116
Mohamed ABDU RABBIH: El cuento popular en la cultura hassaní.....	117-133
Abdelfattah EL HAJMARI: El arco y la mariposa.....	135-141
Hassan WAHBI: Le partage de l'inouï.....	143-152
Rachid BENLABBAH: Khatibi devant l'image. Du mythe personnel au culte du visible.....	153-165
ENTREVISTAS	
Rachid BENLABBAH: Entretien avec Abderrazzak Benchaâbane.....	167-170
Rachid BENLABBAH: Entretien avec l'écrivaine Ghita El-Khayat.....	171-176
Rachid BENLABBAH: Entretien avec le peintre Mohamed Hamidi.....	177-184
ARTE	
Fatima MAZMOUZ: L'esthétique de l'engagement : une expression individuelle.....	185-192
Youssef WAHBOUN: Splendeur du monde et calvaire de l'homme. Peinture marocaine et iconographie chrétienne.....	193-208
Rachid BENLABBAH: Les fresques picturales d'André Elbaz. Une expérience éthique du regard face au génocide du Rwanda.....	209-214
Abdelâali TALMENSSOUR: Rraysa Fatima Tabaâmrant: figure emblématique de la chanson amazighe traditionnelle du Sud marocain.....	215-230

SPECIAL HUMANITIES DOSSIER
ART & LITTERATURE IN MOROCCO

Fatiha BENLABBAH (coord.)

SUMMARY

Fatiha BENLABBAH: Introducción.....	7-8
LITTERATURE	
Abdallah MDARHRI ALAOU: Fiction Stories in 21st Century Moroccan Literature: Novels of artistic transcendence.....	9-31
Ahmed BOUZFOUR: Compound Language: Concerning the situation of women's novel writing in Morocco.....	33-37
Ahmed HAFID: Reflections on the Experimental Novel in Morocco.....	39-48
Fatiha BENLABBAH: Exorcizing silence. Reflections on Female Moroccan Writers.....	49-53
Sanae GHOUATI: The Writing of the Body in Women's Moroccan Literature. The Case of Souad Bahéchar in <i>Ni Fleurs ni couronnes</i>	55-59
AbdelAziz BEN TALEB MUSA: Critical Considerations on Hassani Poetry.....	71-79
Abdellah BAIDA: Nedali: A Work Made to the Order of the Territory.....	81-88
Abdellatif LIMAMI: Moroccan Creators in the Spanish Language: from the founders to the shapers.....	89-104
Hassan MOUSTIR: On Realness that Is Subjected to Question in the Contemporary Moroccan Novel. Nedali Bouignane: A crosscut reading.....	105-116
Mohamed ABDU RABBIH: The Folktale in Hassani Culture.....	117-133
Abdelfattah EL HAJMARI: The Arch and the Butterfly.....	135-141
Hassan WAHBI: Sharing the Unheard-of.....	143-152
Rachid BENLABBAH: Khatibi Facing the Image. From Personal Myth to a Cult of the Visible.	153-165
INTERVIEWS	
Rachid BENLABBAH: Interview with Abderrazzak Benchaâbane.....	167-170
Rachid BENLABBAH: Interview with writer Ghita El-Khayat.....	171-176
Rachid BENLABBAH: Interview with artist Mohamed Hamidi.....	177-184
ART	
Fatima MAZMOUZ: The Esthetics of Commitment: An individual expression.....	185-192
Youssef WAHBOUN: World Splendor and Man's Torment. Moroccan Painting & Christian Iconography.....	193-208
Rachid BENLABBAH: The Pictorial Frescos of André Elbaz. An Ethical Experience of Looking at Genocide in Ruanda.....	209-214
Abdelâali TALMENSSOUR: Rraysa Fatima Tabaâmrant: Emblematic Figure in Traditional Amazighe Songs from South Morocco.....	215-230

INTRODUCCIÓN

Fatiha BENLABBAH
Instituto de Estudios Hispano-Lusos.
Universidad Mohammed V - Agdal - Rabat

Las vidas literaria y artística dan sentido y profundidad a una sociedad. En Marruecos se hallan en una continuidad constante desde por lo menos los años cuarenta y cincuenta del siglo pasado. En cambio, los dos últimos decenios han sido marcados por un relativo desarrollo. La institucionalización del mecenazgo, el aumento del número de casas editoriales, plurilingües y relativamente mejor estructuradas, las galerías de arte más numerosas y también mejor estructuradas, una prensa diversificada que dedica espacio a la literatura y las artes en sus rúbricas culturales, los encuentros y debates que se organizan regularmente en ámbitos académicos y culturales y los premios que consagran y animan a los creadores, son condiciones que favorecieron tal desarrollo. La escritura sobre el arte y la literatura está en una fase crucial de acumulación positiva. Todos estos mediadores precisan de los autores y de los artistas, los cuales se aprovechan relativamente hoy de las condiciones favorables de producción y de renovación literaria y artística.

El ámbito artístico y literario es actualmente más atractivo. Hay un público cada vez más importante y amplio que responde, aunque tímidamente, a las incitaciones de escritores y artistas. Estos últimos avanzan con audacia, prestando atención a su compromiso, profundizando en su visión de la realidad y en las representaciones sociales que ponen en escena, dejándose llevar y mover con afán por los universos singulares que inventan e interactuando con su propio quehacer. Entre la nueva generación de escritores y artistas marroquíes, las mujeres, más numerosas, están ganando cada día más en visibilidad confirmando su posición como creadoras comprometidas con su arte y con la sociedad. Han contribuido sustancialmente en el primer impulso a lo que hoy llamamos en Marruecos el arte y la literatura actuales.

Las artes plásticas, en particular la pintura, dan muestras de una creatividad continua y a menudo son presentadas como argumento de su modernidad. Los artistas experimentan nuevos estilos y nuevas exploraciones expresivas y temáticas. La mejor garantía de desarrollo y renovación del medio artístico, es la emulación y el deseo de obtener nuevos logros. Una puesta en perspectiva de la evolución de la expresión artística en Marruecos, por lo menos desde los años sesenta, a la vez que revela su riqueza, explica el entramado financiero que la rodea. Sin embargo, la escritura sobre la pintura permanece insuficiente, la crítica de arte se limita a menudo a catálogos, mientras se precisa de una verdadera producción de contenido y sentido.

Fatiha Benlabbah

La producción literaria marroquí se caracteriza por la diversidad tanto en el plano de los géneros cultivados como en el orden lingüístico, puesto que, además de la literatura escrita en árabe, un número importante de novelistas y poetas escriben en francés y algunos en castellano, sin olvidar la literatura escrita en amazigh (beréber) y hassaní, que vehiculan culturas propiamente dichas. Desde los años sesenta, y tras haber superado el peso de las presiones exógenas, políticas, ideológicas y sociales, se ha entrado en un periodo de creación de estilos propios y de búsqueda de la originalidad a través de obras experimentales, autobiográficas, escritas en un lenguaje en constante transformación, con un afán evidente de romper la forma tradicional de la escritura, de ir hacia lo diverso y diferente para alcanzar lo que Bouzfour califica de personalización de la escritura. Los estudios incluidos en este monográfico especial dan cuenta de los logros de este proceso de evolución de las letras en Marruecos pero también de sus límites.

Agradecemos sinceramente la acogida por parte de la revista *Moenia*, de la prestigiosa Universidad Santiago de Compostela, del proyecto de publicar en su seno este dossier especial sobre las Artes y las Letras en Marruecos durante los dos últimos decenios, proyecto cuya realización debemos a Claudio Rodríguez Fer, espíritu abierto a lo diverso y que bien sabe ubicarse en el espacio particular del Barsaj o del entre-dos.

Nuestro sincero agradecimiento va dirigido a los creadores, investigadores comprometidos en el campo de la literatura y las artes, tanto a nivel de la creación como en el campo de la reflexión y de la práctica profesional, cuya contribución en este número de *Moenia* enriquece los trabajos ya existentes y permite a lectores de otros ámbitos culturales descubrir las particularidades de la creación marroquí, la relación de los creadores al mundo, su imaginario y sus inclinaciones temáticas.

Hacemos extensivo nuestro agradecimiento a los traductores y a todas las personas, tanto del equipo de *Moenia* como del Instituto de Estudios Hispano-Lusos de la Universidad Mohammed V-Agdal (Rabat), que han contribuido a que este dossier especial salga a la luz.

Récits de fiction dans la littérature marocaine du XXIème siècle : les romans de la transcendance artistique

Abdallah MDARHRI ALAOUI
Université Mohammed V Agdal - Rabat

RESUME: Bien que médiation indirecte du monde, de la période et de l'espace dans lesquels vit son auteur, la littérature ne peut être coupée de la situation historique où elle naît, mais son dessein est de lui donner une dimension symbolique qui la transcende. C'est le cas des créations littéraires d'expression française au Maroc durant les années 2000-2010 que nous proposons à l'étude.

MOTS CLE: Littérature Marocaine du XXIème siècle, transcendance littéraire, mythe, art.

ABSTRACT: Although it is an indirect mediation of the world, time and space in which its authors live, literature cannot be separated from the historical setting in which it is born, but their aim is to give it a symbolic dimension that transcends time. We seek to study the case of the literary creations written in French in Morocco from 2000-2010.

KEYWORDS: 21st Century Moroccan Literature, Literary Transcendence, Myth, Art.

INTRODUCTION GENERALE

Bien que médiation indirecte du monde, de la période et de l'espace dans lesquels vit son auteur, la littérature ne peut être coupée de la situation historique où elle naît, mais son dessein est de lui donner une dimension symbolique qui la transcende. C'est le cas des créations littéraires d'expression française au Maroc durant les années 2000-2010 que nous proposons à l'étude.

Sur le plan international, la première décennie du XXI ème siècle est marquée à son début par les attentats du 11 septembre à New York. Pour la première fois, une attaque de cette envergure est attribuée à des « terroristes » arabes en plein sol des USA : cet événement est parmi ceux qui vont rendre possible l'intervention militaire en Afghanistan et en Irak; et s'il se grave dans tous les esprits, il a davantage de répercussion dans les pays arabo-musulmans, y compris le Maroc. Cette décennie s'achève sur les prémises du soulèvement des populations des pays arabes contre leurs dirigeants (en Tunisie, Egypte, Yemen, notamment) continuant encore en cette fin de 2011 : ceci a des retombées inévitables sur le Maroc. Du début à la fin de cette période, la question dominante est celle de l'attitude à avoir en face du phénomène islamiste (aussi bien les pouvoirs que les populations), dans une situation de crise économique mondiale préoccupante en cette fin de décennie.

Au Maroc même, sur le plan socio-politique, l'évènement nouveau est la fin du règne du roi Hassan II (mort en 1999) et l'arrivée de son fils Mohammed VI au trône : le pays connaît alors une relative démocratisation du système politique. Les partis dits de « gauche » intègrent le gouvernement. Une grande partie des prisonniers politiques est libérée et même dédommée dans une réconciliation consentie et programmée par l'Etat. La condition féminine s'améliore au travers du nouveau code de la famille (octroyé par le roi en 2003). La liberté d'expression, notamment de la presse, est relativement respectée tant qu'elle ne s'attaque pas de manière frontale et excessive ou simplement humoristique aux sujets tabous (religion, mise en question du système monarchique). Pour le reste, on n'enregistre pas d'avancée décisive : la question du Sahara, l'institution constitutionnelle, les inégalités socio-économiques accentuées par une corruption endémique entre autres.

Ceci a des conséquences plus ou moins importantes sur la production intellectuelle et, en ce qui nous concerne, littéraire. Si l'on s'en tient aux œuvres marocaines d'expression française, en particulier dans le genre de la fiction narrative (roman, nouvelle, récit fictionnel à caractère historique, biographique, autobiographique, contique, etc.) on remarque un développement quantitatif important et une relative innovation de genres, de styles et de thématiques.

Du point de vue quantitatif, de la fin des années 1990 à la fin de 2010, un nombre appréciable de nouveaux écrivains d'origine marocaine (dans ce genre) est publié au Maroc et en France surtout, mais aussi dans d'autres pays comme la Belgique, les Pays-bas, la Suisse, le Canada... La plupart écrivent en français, certains d'entre eux dans d'autres langues (anglais, néerlandais, etc.) et sont souvent traduits en français. La liste est longue; on peut citer à titre d'exemple (sans souci ici d'exhaustivité ni d'appréciation évaluative) : Sidi Abdallah Abdelmalki, Abdelaziz Behri, Abdelkader Benali, Ahmed Beroho, Mahi Benebine, Majid Blal, Hafid Bouazza, El Mostafa Bouigane, Driss Bouissef Rekkab, Mokhtar Chaoui, Youssouf Amine El Alami, Mohamed Hamoudane, Ahmed Ismaïli, Abdelkhalek Jayed, Abdelfattah Kilito, Reda Lamrini, Musta Kébir Ammi, Driss Ksikes, Fouad Laroui, Mohammed Leftah, Mohammed Loakira (en tant que romancier), Habib Mazini, Khiredine Mourad, Mohamed Nedali, Rachid O., Abdallah Taïa, Ahmed Tazi, Mohamed Teriah, Ali Tizilgad...sans parler des récits de vie, biographies et témoignages des anciens détenus politiques. De même, cette période connaît un phénomène nouveau : la progression encore plus nette du nombre des écrivains femmes : Bouthaïna Azami-Tawil, Anissa Befqih, Hafsa Bekri-Lamrani, Siham Benchekroun, Rajae Benchemsi, Amina Benmansour, Houria Boussajra, Nadia Chafik, Yasmine Chami-Kettani, Halima Hamdane, Dounia Charaf, Myrian Jebbor, Rachida Khalil, Laïla Lalami, damia Oumassine, Nedjma, Touria Oulahri, Damia Oumassine, Mina Sif, Milad Tessa, Bahaa Trabelsi, Soumya Zahi, Maria Zaki...

La plupart des textes sont écrits dans la continuité de la littérature nationale de l'avant-dernière décennie, mais certains se distinguent par la nouveauté relative de leur thématique et par la simplicité de leur style. De manière générale, l'écriture comme la composition du récit deviennent nettement plus lisibles, comme si le souci essentiel de l'écrivain(e) était de toucher le maximum de lecteurs. L'intérêt principal d'une partie de ces textes réside dans les sujet qu'ils traitent et les milieux nouveaux qu'ils décrivent : itinéraires de couples mixtes, sort des jeunes clandestins, présence plus nette de non Marocains

comme personnages principaux, vie de personnages excentriques ou marginaux, sexualité jusque là refoulée comme l'homosexualité, etc. Certes, des écrivains d'avant cette génération avaient abordé les questions considérées comme tabous (comme M. Khaïr Eddine, M. Choukri), mais souvent leurs textes, jusqu'à une date récente, avaient été censurés; ce qui n'est pas le cas des nouveaux écrits.

Les écrivains femmes se distinguent par une énonciation et un point de vue différents dans les tableaux et les scènes qui mettent en évidence la condition féminine. Elles abordent des questions examinées jusque là de manière « externe » par les écrivains hommes; celles relevant notamment de l'intime féminin revêtent un éclairage inédit : folie, sexualité, rêves... Chez elles, la vision féminine tranche avec celle de leurs confrères masculins souvent pessimiste, partielle et quelquefois caricaturale (les personnages féminins sont perçus en victimes ou diabolisés, comme dans certains romans de T. Ben Jelloun, A. Serhane, M. Chaoui). Globalement, l'univers des récits des écrivains, hommes ou femmes, est plus ouvert sur les expériences, les espaces et les personnages nouveaux¹.

Cette production, essentiellement francophone, vient compléter l'autre composante littéraire de langue arabe qui serait quantitativement plus importante parce qu'historiquement plus ancienne. Malgré les difficultés aussi bien matérielles (conditions d'édition, prix du livre, concurrence de l'Internet) et socio-politique (la faiblesse du lectorat de la littérature francophone, le problème relatif de la censure, le non accès aux livres dans les lieux périphériques...), les textes sont en progression sensible d'une année à l'autre, et l'on commence à répertorier les publications dans des « dictionnaires » ou « anthologies ». Bien que non exhaustifs, et surtout retenus à partir de choix personnels fondés sur le jugement de valeur individuel (et donc relativement arbitraire), ces travaux, de grande qualité dans l'écriture, ont le mérite d'exister et attendent d'être complétés par la publication de travaux académiques qui tendent davantage à l'exhaustivité et à plus de critères objectifs².

En dehors de la jeune génération évoquée ici, celle des aînés qui a commencé à écrire depuis les années 1950-60, et qui a à son actif une production reconnue, quelquefois à l'échelle internationale, continue à être éditée durant cette dernière décennie, y compris les écrivains qui sont morts durant cette période comme Driss Chraïbi, Abdelkébir Khatibi, Edmond Amrane El Maleh³.

Dans l'étude présente, on se limitera aux œuvres des écrivains qui nous ont paru essentielles dans l'écriture de la fiction narrative durant cette dernière décennie par la singularité de leur thématique et la qualité de leur texte. Ce qui les unit, c'est la question de

¹ Pour l'étude des romans et récits des écrivains femmes, voir notamment Khalid Zekri : *Fictions du réel. Modernité romanesque et écriture du réel au Maroc, 1990-2006*, Paris : Ed. L'Harmattan, 2006; Abdallah Mdarhri Alaoui : *Aspects du roman marocain (1950-2003)*, Rabat : Ed. Zaouia, 2006.

² Salim El Jay : *Dictionnaire des écrivains marocains*, Paris : Méditerranée / Casablanca : Eddif, 2005; à la même année : Abdellatif Lâabi : *Anthologie de la poésie marocaine de l'Indépendance à nos jours*, Paris, Ed. De la Différence, 2005. Plusieurs équipes universitaires ont préparé des dictionnaires sur la littérature marocaine, notamment celle de la CCLMC (s/d Mdarhri Alaoui Abdallah) et de l'Université de Kénitra (s/d Zhor Gouram et Sanae Ghouati) en cours de publication.

³ Voir l'étude de leur œuvre durant la dernière décennie dans, entre autres, Abdallah Mdarhri Alaoui : *Aspects du roman marocain (1950-2003)*, Rabat : Ed. Zaouia, 2006.

l'écriture comme interrogation profonde sur l'importance de la dimension artistique dans la fiction littéraire, interrogation qui se vérifie dans la texture de leur création et dans la réflexion sur cette question comme composante esthétique essentielle de l'œuvre.

Ces écrivains conçoivent leur texte comme l'acte à partir duquel l'écrivain accède à une vision transcendante du réel pour un sens nouveau de l'existence. Morsy Zaghoul, Abdelkébir Khatibi ou Mohamed Leftah illustrent le mieux cette conception de la littérature; leurs romans se détachent des autres écrits dans le paysage littéraire de la période considérée. On peut intégrer Mohamed Loakira, poète de longue date, à cette mouvance, bien qu'il ne se soit révélé en tant qu'auteur de récits que récemment dans sa dernière trilogie. Cette œuvre mérite une étude approfondie⁴.

Chacun d'eux projette sa vision de l'écriture en tant qu'art en rapport avec les autres arts, les mythes, et en tant qu'élaboration scripturale esthétique, en écho avec les textes fondateurs universels de la littérature. Même si l'ensemble de ces questions sont perceptibles dans l'œuvre de chacun de ces écrivains, A. Khatibi élabore davantage la première, M. Zaghoul la seconde, et M. Leftah la troisième. Dans l'œuvre des trois écrivains, la littérature est une sorte de « sésame » pour pénétrer le sens profond de l'existence que le vécu réel ne peut révéler, à l'instar de ces productions symboliques comme le mythe, le rêve ou la poésie qui trouvent leur meilleure expression dans l'écriture du récit fictionnel. Travaillés en profondeur par la dimension mythique, onirique et poétique, les textes s'ouvrent sur divers univers qui dépassent la réalité vécue de l'homme : ces « écrivains-frontière » (selon l'expression de M. Leftah) sont sensibles à l'univers de l'enfance, à la présence du féminin, à l'ouverture des langues et cultures autres, aux intertextes universels, à la réflexion métafictionnelle sur la littérature, ... cherchant toujours à s'affranchir du vécu quotidien et de la pensée commune pour un « monde habitable » de la révélation (dans un sens beaucoup plus large que son sens religieux).

I. TRANSCENDANCE LITTÉRAIRE ET MYTHE DANS *ISHMAËL OU L'EXIL DE MORSY ZAGHOUL*⁵

Introduction : esquisse du contenu diégétique

Ishmaël ou l'exil est l'histoire d'un couple d'intellectuels atypique, non conforme au modèle social dominant, vivant dans un monde incompatible avec le leur : lui (Husseyne), est un enseignant (arabe) universitaire des lettres à Rabat (le récit se passe durant l'année

⁴ Mohamed Loakira a écrit sa trilogie *L'esplanade des saints* (2005), *A corps perdu* (2008) et *L'inavouable* (2009) chez Marsam (Rabat). Elle mérite une étude détaillée en dehors du cadre de cet article aux dimensions limitées.

⁵ Si on trouve plus facilement les biographies de A. Khatibi (mort en 2009), et même M. Leftah (mort en 2008), —connu davantage à la fin de sa vie—, aussi bien dans les écrits que par internet, celle d'un homme discret comme Morsy Zaghoul l'est moins : c'est un écrivain de nationalité maroco-égyptienne, né en 1933. Après ses études au Maroc et en France, il a été professeur à l'Université de Rabat (1963-1968); et en tant que fonctionnaire à l'UNESCO à Paris, il a dirigé la revue de l'UNESCO *Perspective*. Poète et essayiste, il a écrit son roman *Ishmaël ou l'exil*, Paris : Éditions de la Différence, en 2003.

1966); elle est son étudiante (juive). C'est un couple qui veut vivre pleinement son amour dans la liberté, affranchie des entraves (religieuses et socio-politiques). Dans le cadre du Maroc de l'époque (après la répression de l'année 1965, suite à la révolte sociale, notamment causée par l'assassinat de Mehdi Ben Barka), et de la situation internationale de tension due au conflit israélo-palestinien, Husseyn vit cet amour avec inquiétude jusqu'à la paranoïa.

C'est l'intériorité psychologique du personnage de Husseyn qui prédomine dans un récit où le narrateur-personnage se met en scène sous trois angles (celui du « je », du « il » et du « tu » explorant les différentes facettes de son être), dans une histoire en tant que méditation complexe où s'imbriquent la réflexion philosophique et socio-politique, les appréciations esthétiques et les sensations oniriques, en un brassage entre expérience personnelle et effets des événements dramatique de l'époque.

Husseyn choisit de vivre en vase clos avec Sylvia, loin des cercles mondains avilis par le pouvoir de la politique ou de l'argent, et aveugle sur la misère des gens, pendant deux ans. Ils vivent un amour passion dans l'anonymat, la solitude et la clandestinité, sans contact avec le reste de la population. Mais Sylvia ne peut plus supporter cette vie de séquestrés.

Le roman commence au moment où ils décident de trouver une solution : braver la société, en se montrant au grand jour et de vivre pleinement leur vie en dépit du qu'en dirait-on, ou s'exiler. Le test choisi est le voyage qu'ils font de Rabat à Casablanca qui les met à l'épreuve de leurs sentiments, en dehors de leur cachette, et en face des autres, la société qu'ils ont fuie jusqu'alors.

C'est à cette quête de soi, et de l'autre, qu'est convié le lecteur à travers un voyage (géographique) circonscrit entre Rabat et Casablanca (où ils sont tous les deux) et Casablanca-Rabat (où Husseyn est seul), et psychique (à partir d'une introspection du narrateur et un échange de lettres entre les deux amants qui balisent l'évolution du récit).

Tout le long de cette expérience, Husseyn médite sur le sens à tirer et le choix à faire. Les relations entre les événements qu'il vit avec Sylvia rappellent certains mythes qui vont lui permettre de surmonter la réalité disphorique, et de se construire par l'écriture du récit.

1. la dimension mythique

Le roman dont on vient d'esquisser la trame est conçu dans une écriture éclatée, comme peut l'être un puzzle onirique. Le début du roman est d'ailleurs un rêve-cauchemar prémonitoire. On est dans le rêve qui se transforme en cauchemar; Husseyn se voit avec « Kid » (nom affectueux qu'il donne à Sylvia) dans un univers à la fois maritime et cosmique, dans la nudité, le silence, et l'attente, sous l'impact des éléments naturel (l'eau et le soleil). Au départ, on a l'impression que le personnage vit dans l'euphorie cette situation entre irréel et fantastique, entre mystère et érotisme, mais ceci devient cauchemardesque quand il sent qu'ils vont être inondés et qu'il n'arrive à sauver que le poignet de la main de

sa bien-aimée. C'est après ce rêve-cauchemar que le récit se déploie; il préfigure, en mise en abîme, l'histoire dans son ensemble : le narrateur, comme un être mythique et prophétique, est le visionnaire de sa propre vie; l'essentiel du vécu se passe dans les profondeurs de l'inconscient qui se révèle dans les visions nocturnes.

Mais après ce rêve-cauchemar, le roman se distingue (durant l'aller Rabat-Casablanca) par une belle description de cette relation amoureuse, à l'instar d'Adam et Eve, dans une atmosphère mystique (quasiment en anachorètes dans la forêt), bien que Husseyn se sent tout le temps menacé par une angoisse permanente de l'échec jusqu'à la paranoïa (comme dans une tragédie grecque), et apaisée par les boutades de Sylvia (Elle est comparée à un guide, une Sirène).

L'aspect cauchemardesque sera la soirée passée dans cette famille casablancaise bourgeoise où Husseyn et Sylvia vivent la situation comme infernale, alors que pour les autres, elle est vécue en tant que rencontre fastueuse qui contraste avec la misère vécue par la population du pays dont ils ne soucient guère. De ce lieu « paradisiaque », ils sont expulsés, comme des parias.

Les deux voyages Rabat-Casablanca et Casablanca-Rabat contrastent : le premier se passe le matin en pleine lumière avec un grand espoir, et le second en pleine nuit après la séparation. C'est une des visions mythiques du roman : vie dans le paradis/vie en dehors (comme chassés du « paradis », après les désillusions).

Au delà de ce rapprochement entre le couple et le destin tragique d'Adam et Eve, d'autres mythes sont évoqués. Les mythes dominants sont puisés dans la culture arabo-musulmane, méditerranéenne ou universelle : le mythe de l'exil d'Ishmael et sa mère Agar (Thora, Coran), le mythe des sept Dormants (Coran); ou le mythe mexicain de Quetzalcoatl, symbole de l'exilé dans la mythologie amérindienne.

Dès le titre, le romancier a voulu donner un caractère mythique à son récit : par bien des aspects, il rappelle le mythe de l'exil des personnages de la Bible et du Coran. Dans le roman, Husseyn et sa mère sont des exilés, comme Agar (et son fils Ishmael), symbole de l'exil dans le nom même qu'elle porte (en hébreux et en arabe, « Agar » veut dire « exil »). Le roman met l'accent sur le dépaysement de Husseyn dans la ville de Rabat où il vit et travaille. Quant à Sylvia, par son origine et l'histoire de sa communauté juive, elle est aussi une exilée. Husseyn se sent davantage en exil dans son pays (mais est-il de ce pays? Le roman ne le dit pas. Peu importe d'ailleurs, puisqu'il s'agit, pour les deux, non d'un problème de reconnaissance ou non d'une origine, mais de la non adaptation à un système socio-politique dans lequel ils ne se retrouvent pas). Sur ce plan, Husseyn ressent davantage cet exil, puisque c'est lui qui fuit la société et se réfugie dans sa cachette avec Sylvia. D'ailleurs, ce sera Sylvia qui demandera de sortir du cocon pour expérimenter la vie en société. Mais ce sera aussi elle qui, après la mésaventure de la soirée à Casablanca, décidera de ne vouloir vivre avec Husseyn qu'en exil.

Par ailleurs, la décision de Husseyn et Sylvia de sortir vivre en société, après avoir vécu dans la solitude, et leur déphasage par rapport aux préoccupations des hôtes qui les reçoivent à Casablanca, rappellent symboliquement l'inadaptation des sept dormants (dont

une version est dans le Coran) dans la société, après leur long sommeil. Le refuge de Husseyn et Sylvia à Rabat se prolonge dans la vie en solitaires, quasiment à l'état de nature, aussi bien dans la forêt de Oued el Mallah et à la plage de Casablanca. Seule l'intrusion des habitants de temps à autres, malsaine et agressive (exemple : les deux chauffeurs de camion), vient troubler l'existence presque paradisiaque du couple. Tous les deux se sentent « étrangers » dans la société où ils vivent.

Un autre mythe, largement évoquée dans le récit, est celui de Quetzalcoatl. Ce nom de divinité, dont le sens est polysémique, éclaire certains côtés du récit. Quetzalcoatl, notamment dans la légende amérindienne tolthèque et azthèque, signifie « serpent à plumes »; ces vertus lui permettent de s'affranchir de la terre et du ciel dans la recherche d'un ailleurs. Nous retrouvons cette idée dans le sentiment que ressent euphoriquement Husseyn dans la grotte de la forêt à Oued el Mallah ou l'élévation près de la mer, et surtout dans les atouts qu'il pense avoir (dans le rêve du début du roman), où l'être mythique est d'ailleurs évoqué. Quetzalcoatl est un exilé (volontaire ou involontaire selon les légendes), ce qui correspond à l'issue qui attend les deux personnages du roman. On pourrait penser aussi au caractère ambivalent de Quetzalcoatl et son frère jumeau Axolotl, l'un représentant l'étoile du matin (Quetzalcoatl), l'autre l'étoile du soir (Axolotl) : caractère qui peut évoquer le tempérament diurne de Sylvia et nocturne de Hussite. Ce double signe peut expliquer l'itinéraire aller de Hussite et Sylvia (Rabat-Casablanca) qui s'effectue le matin, alors qu'ils sont encore dans l'espoir d'être acceptés, dans leur différence, par les autres, et le retour de Hussite seul, la nuit, après l'échec. Dernier détail intéressant : Quetzalcoatl est considéré comme une divinité du savoir, comme créateur des livres, ce qui correspond à la fonction de Husseyn, homme de lettres et écrivain dans le roman.

Le fait de relier son propre destin aux mythes fondateurs de l'humanité, permet de donner à une expérience personnelle une dimension universelle, et donc de comprendre, d'atténuer et de relativiser la crise individuelle vécue. Mais le sens profond à chercher pour transcender ce drame intérieur se trouve, à la fin du roman, dans la sagesse populaire de la parole maternelle : la paranoïa, le pessimisme et l'hésitation à s'exiler pour vivre avec Sylvia sont sublimés par le message de la mère, message d'intégrité morale qui lui permet de ne pas céder à la tentation (ne pas avoir les « mains sales »), mais aussi message d'amour (« hanane »; « aniss ») qui l'amène à envisager, à la fin du roman, le choix possible de l'exil avec Sylvia.

2. la fiction romanesque, le mythe et l'esthétique

Le caractère « romanesque » de ce récit est relativement réduit si l'on considère les événements, l'intrigue ou le nombre des personnages. C'est sa dimension mythique qui lui donne sa richesse et sa qualité : dans une sorte de remémoration (et méditation permanente) qui prend la forme d'un itinéraire mais surtout une quête en soi (l'itinéraire externe n'étant qu'un prétexte à cette quête intérieure profonde qui se mène selon le triple point de vue du « je », « tu » et « il »); mais c'est en même temps une allégorie ou une parabole par les différents mythes : Ishmael, Quetzalcoatl, les 7 Dormants, et bien d'autres (Expulsion du paradis, Eurydice, etc.).

C'est dans cette topique mythique qu'il faut comprendre la construction du temps et de l'espace dans le récit, non seulement dans le contraste clarté/obscurité et dans les nuances qui les traversent, mais aussi dans son approfondissement : l'exploration intérieure va en s'approfondissant et donc en allant vers l'origine première du drame, à la fois collectif et personnel, au fur et à mesure que l'on s'oriente vers la fin du roman (à partir du chapitre 12, le narrateur relate dans une étroite relation ce qui unit le mythe à l'Histoire : le mythe donnant sens à l'histoire du narrateur et de son pays). Les trois mythes, brièvement évoqués ici, allient le destin d'une communauté à celui d'un personnage.

L'espace et le temps ne sont pas limités à l'itinéraire géographique et temporel du voyage Rabat-Casablanca-Rabat, mais leur valeur est dans les évocations intérieures du personnage qui convoquent l'espace-temps de l'Histoire, des textes religieux, du rêve et de la méditation poétique.

L'espace-temps du récit est celui qui est à travers soi, à travers les lettres (avec la bien aimée) comme jalons temporels et historiques en dehors des contraintes géophysiques, ouvert comme la mer et la plage, ou fermé comme la grotte ou la forêt (fusion avec la nature, jusqu'à l'oubli de la réalité où intérieur et extérieur se confondent) : temps-lieux de liberté, sensualité, mysticisme, beauté, vécus par impression et surimpression quand le même site spatio-temporel est vu différemment, avant et après (sans et avec Sylvia).

La dimension mythique exerce aussi un travail profond sur les aspects formels de l'écriture qui se trouve affranchie des contraintes grammaticales, génériques et discursives. Par exemple, la première scène du roman est marquée par une écriture totalement libre syntaxiquement et contrastée : une seule phrase de 3 pages rythmée bien plus par le défilé et le télescopage des images du rêve puis du cauchemar que par la logique grammaticale, renforcée par une typographie de l'italique qui contraste avec le retour au réel, caractérisé par une syntaxe plus conventionnelle et une typographie normale : temps de l'intimité et temps social se mirent l'un dans l'autre, mais inconciliables comme le destin des exilés. Tout le roman est ainsi un permanent va-et-vient entre les divers niveaux de l'obscurité et de la clarté d'une individualité à la recherche du sens de son existence.

Conclusion

La question clef de ce roman est la suivante : comment trouver un sens dans un monde tourmenté et invivable pour des êtres en rupture de ban avec le monde où ils vivent?

C'est par la littérature que commence l'approche du sens : telle est la suggestion que l'on éprouve à la lecture de ce roman, dans son écriture, mais aussi dans la réflexion qui y est menée, surtout dans les dernières pages du texte.

La littérature transcende le réel pour trouver ce que dans les événements on peut sauver et ce qui rend une existence vivable (grâce au rêve, au mythe, et aux sources culturelles de l'Histoire humaine); en vertu de cela, la littérature, par son travail propre, libère une énergie vitale que les discours doxologiques et enlisants tuent en chacun.

Certes, ce travail sur soi par la littérature est en lui-même éprouvant (souffrance par les images qu'elle exorcise, et les allusions utopiques, néanmoins salutaires parce que libératrice d'une énergie vitale), mais il affranchit de toutes les contraintes, même s'il est fait en retrait de tous, dans le silence et la solitude.

II. TRANSCENDANCE LITTÉRAIRE ET ARTS : *PELERINAGE D'UN ARTISTE AMOUREUX* DE ABDELKEBIR KHATIBI

Introduction : art et vocation littéraire

La problématique centrale de l'ensemble des écrits de Khatibi nous semble être la conscience de l'irréversibilité fatale de la mort et le salut par la vocation littéraire. Dès les premières pages de *La Mémoire tatouée*, premier récit de l'écrivain, comme dans tous ceux qui suivront, la relation dialectique vie/mort, et la fonction de l'art et de la littérature pour dépasser ce dilemme, sont des questions incessantes qu'il se pose⁶. Dans *Pèlerinage d'un artiste amoureux*⁷ le roman commence par une scène de mort et se termine par la mort du personnage principal Raïssa, après une vie vouée à l'art.

Dans cette œuvre, Khatibi ne cesse d'interroger son « identité » dans les diverses scénographies qu'il construit, voulant s'affranchir de l'enlisement de l'être réduit à lui-même devant les questions de l'existence : l'expérience de la décolonisation à la lumière de la méditation sur la mémoire, la relation à la langue de l'autre, les rapports aux femmes, l'exploration des contrées lointaines, les choix socio-politiques, l'aventure mystico-religieuse... Ces questions abordées dans ses divers romans (et autres genres) sont traitées sous les signes du dépassement de soi dans une altérité dynamique. Ceci est significatif du désir d'une présence autre, tout le long de cette exploration, dans les joies et les douleurs, sans que pourtant l'inquiétude ne quitte l'homme. L'œuvre serait-elle à la hauteur de l'attente : celle de la présence moins fugace d'une vie humaine que seul l'art rend possible? Telle est la quête de Khatibi dans la réflexion qu'il mène sur les expressions artistiques diverses, qui n'est en fait que l'interrogation sur son propre destin d'écrivain, sa création étant le champ d'investissement de cette vision selon différents modes.

Le double acte de réflexion et de création de Khatibi est nourri par les lectures et les expériences artistiques d'écrivains et artistes proches dans la pensée. Il les évoque explicitement ou implicitement dans ses textes. Une des pensées « fraternelles » les plus nettes sur

⁶ Comme si l'existence réelle n'était que le prétexte, la matière de l'édifice de la vraie vie : celle que nous livre l'œuvre écrite. Trouvant la voie de l'écriture, la mort n'est plus tragique. L'œuvre transforme le destin en vie. Cela nous fait penser à la célèbre pensée de Hallaj : « c'est dans ma mort qu'est ma vraie vie ».

⁷ Abdelkébir Khatibi, *Pèlerinage d'un artiste amoureux*, in *Romans et récits*, Paris : Editions de la Différence, 2008, 471-672. Ce roman, écrit en 2003, est intégré dans l'œuvre complète éditée par les Editions de la Différence. C'est le texte que nous utilisons dans notre étude; on le citera désormais ainsi : *Pèlerinage...*

la question de l'art est celle de Nietzsche qui dit : « s'orienter vers le royaume enchanté du mythe et de l'art. L'art remet la vie au monde »⁸.

Examinons d'abord la réflexion de Khatibi sur l'art dans quelques textes représentatifs⁹, avant de voir comment les idées essentielles de cette réflexion se traduisent dans *Pèlerinage...*

1. Transcendance de l'art chez Khatibi

Khatibi est un des penseurs qui considère que l'art donne la possibilité de dépasser la matérialité de l'être par l'accession à un monde immatériel. Cette conception, chez Khatibi, est intrinsèquement liée à une vision éthique (le « souci de soi » et l'« hospitalité » de l'autre : on perçoit déjà l'existence d'une *transcendance* qui est de dépasser le souci de soi par la présence d'autrui en soi), cognitive (le « discernement » et surtout l'« intelligible », qui est un discernement *transcendant* et intuitif) et ontologique (l'être a une dimension qui *transcende* la vie réelle vers une vie affranchie : par le rêve, l'imagination, la création) de l'homme. Ainsi, l'art architectural musulman par sa beauté ornementale (« ornemental » à prendre au sérieux, nous dit Khatibi : dans sa dimension culturelle et spirituelle) signifie sens de l'accueil, de l'hospitalité, du souci du bien-être de soi et d'autrui, mais en même temps la perfection de cet art (comme les autres arts) préfigure la vision onirique d'un au-delà harmonieux et beau tel que le laissent entrevoir certains aspects du paradis divin. D'où une vision *transcendante* de la vie grâce à l'art. Nietzsche, auteur privilégié de Khatibi, nous dit : « L'homme dans le mode artistique pourrait réellement se concevoir comme quelques figures *sortie d'un rêve* et qui se rêve en même temps lui-même »¹⁰.

Khatibi a mené une réflexion importante sur le sens de l'art, en particulier dans le monde musulman. Présentons synthétiquement quelques unes de ses idées en rapport avec cette question.

— L'auteur distingue l'art musulman de l'art occidental (le premier est un *art du signe*, alors que le second est un *art de l'image* —ce qui ne veut pas dire qu'il n'y ait pas de pénétration de l'un par l'autre). Cette idée, plusieurs fois évoquée dans ses *Essais* sur l'art, apparaît aussi dans *Pèlerinage...*, (notamment dans le débat entre Raïssi et le prêtre de Malte).

— Ce qui suppose l'existence d'une *cohérence* des arts, c'est-à-dire ce que les arts ont de commun (Khatibi préfère ce mot à « unité », car tout art est inachèvement, et donc reste humain). Ainsi, l'art dit ornemental est celui de la calligraphie, l'architecture, la peinture, le tissage. Ils sont différents dans leur matérialité, mais similaires dans leur finalité :

⁸ Dans Nietzsche, *Le livre du philosophe*, Paris : Flammarion, 1969 ; plus exactement au chapitre I, « Le dernier philosophe Considérations sur le conflit de l'art et de la connaissance (automne-hiver 1872) », 49.

⁹ La plupart de ces textes se trouvent dans A. Khatibi, III, *Essais*, Paris : Editions de la Différence, 2008. Les citations contenues dans notre exposé s'y réfèrent.

¹⁰ Nietzsche, *op. cit.*, 76.

accéder à un au-delà de l'objet qui nous ravit (dans le sens esthétique, et quelquefois spirituel). Ils visent tous le dépassement : selon Khatibi, l'art des signes, plus abstrait, permet d'imaginer davantage, c'est-à-dire de se faire sa propre image de Dieu, du prophète, de l'ange, de l'homme¹¹. Sa beauté : sublimer la vie par un enchantement, « la féerie » de l'ornement, statique et dynamique à la fois. Son secret : l'indicible qui peut prendre un aspect magique. Son ambivalence : à la fois mémoire-promesse, lisible-illisible, naturel-surnaturel, concret-abstrait, codé-libre. Enfin, la présence de l'artiste au sein de l'œuvre implique la présence de l'auteur (dans un rapport phénoménologique entre le sujet artiste et son objet de création).

— C'est en vertu de ces aspects communs que bien souvent un art renvoie à d'autres (d'où la notion d' « intersémiotisme ») dans un même champ civilisationnel, mais aussi d'un champ à l'autre (Exemples : l'art pictural de Koraïchi ou le jazz que Khatibi commente dans ses *Essais*).

— C'est aussi pour cela que tout phénomène naturel concret visité par un regard esthétique (qu'il s'agisse d'un paysage ou d'un état psychologique) est perçu à partir d'une métaphore artistique qui le sublime.

A la lumière de cette brève exposition des idées de Khatibi sur le sujet qui nous intéresse ici, on remarque que le sens de l'art est conçu comme le renvoi par les signes artistiques à une *présence transcendante* : l'artiste n'atteint son but que lorsque la *transcendance* captée dans l'œuvre est perceptible par autrui. Nous allons voir comment cette vision artistique se manifeste dans *Pèlerinage...*

2. Transcendance dans *Pèlerinage d'un artiste amoureux*

2.1. Arrêtons-nous d'abord sur le titre de ce roman : *Pèlerinage d'un artiste amoureux*.

Par le mot « pèlerinage », la religion est ici explicitement abordée, ce qui distingue cette œuvre des autres romans de Khatibi¹². Mais, à la lecture de l'ensemble du texte, on remarque que le sens religieux de « pèlerinage » est clivé puisqu'il s'agit au départ d'une quête d'amour, mais d'un amour qui va au delà de la relation féminine et charnelle que nous décrit le début du roman : d'où la pertinence du mot « amoureux » dans le titre.

Par « artiste », on comprend l'art dans un sens double : celui du stucateur Raïssi, et celui du narrateur écrivain dont le roman est une vision esthétique et syncrétique entre une fiction de biographie familiale (celle d'un homme qui représenterait le grand-père de l'écrivain) et une fiction autobiographique : *transcendance* de la vie réelle par la fiction, *transcendance* du vivant par l'incarnation dans le grand-père mort.

¹¹ Dans *Pèlerinage...*, 515, Raïssi répond à l'artiste maltais qui loue la force de l'art par l'image : « —Non. Au Maroc, nous ne fabriquons pas d'images, mais de l'imaginaire réalisé » (idée défendue dans ses *Essais* sur l'art).

¹² C'est le texte où la mort est évoquée dans sa dimension musulmane (voir en particulier les pages sur le déroulement du pèlerinage où la mort est euphoniement assumée par les pèlerins) mais aussi universelle.

Par « amoureux » : on entend ici l'amour dans le sens générique (au vu des femmes que Raïssi aime, l'œuvre traduit trois façons différentes d'aimer les femmes dans ce roman)¹³. Mais au delà de l'amour féminin, le personnage principal Raïssi éprouve aussi de l'aimance¹⁴ pour les êtres qu'il rencontre, de l'amitié, de l'amour filial, familial, et de l'amour spirituel (dans sa vision propre où l'ange est présent le long de son itinéraire) : c'est une histoire d'*amour transcendée*.

Mais c'est aussi une histoire d'écriture *transcendée* : ainsi, un paragraphe de *La Mémoire tatouée* devient tout un roman, *Pèlerinage d'un artiste amoureux*. De même, un double message est écrit par un mort à un vivant ; les deux lettres du messenger mural dont l'une s'adresse à l'homme, lecteur du message, et l'autre à Dieu, au début du roman : message d'un non vivant s'adressant à un vivant (dans la lettre adressée à son destinataire, il est dit : « c'est un mort qui va te parler »¹⁵, mais aussi à Dieu (le messenger s'adresse à l'être éternel). Le romancier crée ainsi une correspondance entre écriture, spiritualité et éternité.

2.2. En ce qui concerne la construction d'ensemble du roman, on est frappé par la composition de l'œuvre en deux parties : la première est focalisée sur le pèlerinage de Raïssi (célibataire), alors que la seconde est la vie de Raïssi « assagi », dans ses pérégrinations au Maroc, pour donner sens (social, familial, humain) à son existence, dans une période d'éveil de la conscience nationale (cette conscience est symbolisée par le militantisme de son fils, et le sien propre différemment). On remarque aussi que, dans la première partie, ce voyage en Orient se passe largement en mer (en une sorte de « Sindbad le Marin » des *Mille et une nuits*, mais tourmenté par un questionnement existentiel), puis dans le désert, alors que dans la 2^{ème} partie, Raïssi, racontant son histoire, est dorénavant un « hadj » accomplissant maintenant sa vie en tant qu'artiste ancré dans son milieu familial et social. Le récit de la première partie, notamment le péril dans le bateau, la découverte de la mer et du ciel durant le voyage, le désert et le pèlerinage, évoque une sorte de vécu dans l'au-delà (avec son enfer et sa promesse de paradis : on voit ici une relative analogie avec Dante; l'image de la Sicilienne n'évoque-t-elle pas celle de Béatrice?). C'est dans la première partie que s'accomplit le destin véritable de Raïssa l'artiste, dans sa confrontation aux différentes épreuves, à la limite de soi-même. La deuxième partie du roman est le destin d'un homme transformé et « accompli » qui réalise son activité artistique enrichie par l'initiation du voyage en pèlerinage.

Sur le plan formel, le récit de la première partie est à la 3^{ème} personne : c'est à partir d'un narrateur, certes en empathie avec Raïssi, que les événements vécus par ce dernier sont racontés. Dans la deuxième partie, ce narrateur s'éclipse pour céder la parole à Raïssi qui devient son propre narrateur. Cette « mort » du narrateur de la première partie signe la

¹³ Dans le roman, Raïssi va rencontrer trois femmes qui vont marquer sa vie, chacune symbolisant une valeur : la volupté, la sagesse et la lumière.

¹⁴ Dans le sens dominant que donne Khatibi à ce mot : affinités électives qu'on a avec les êtres, mais aussi les objets (artistiques par exemple), les idées, sans la présence d'un sentiment tyrannique comme c'est le cas pour la passion amoureuse.

¹⁵ *Pèlerinage...*, 475.

« vie » de Raïssi, nimbée par l'expérience initiatique du pèlerinage. En somme, c'est pour ainsi dire un autre Raïssi « transcédé » que l'on découvre. Il est significatif que cela intervient au moment où, après la mort de sa mère, Raïssi « s'acharnait à se détruire, à pourrir sur place », nous dit le texte¹⁶ à la fin de la première partie; c'est alors que le narrateur en quelque sorte lui donne son souffle pour continuer son histoire et disparaît¹⁷.

2.3. La présence de la *transcendance* se révèle surtout dans l'expérience initiatique de Raïssi. Examinons les figures dominantes de *la transcendance* telles qu'elles apparaissent dans les actes et comportements de Raïssi, en tant qu'artiste, amoureux et pèlerin. Chacun de ces trois attributs révèle une signification plurielle où se mêle ce qui relève du naturel et du surnaturel. Entre les trois, les frontières s'estompent souvent.

Raïssi est d'abord un artiste : ses qualités dans le domaine du stuc et du plâtre font de lui un « créateur » de signes à la fois dans le sens esthétique et spirituel. Au cours de son voyage en vue du pèlerinage, il se révèle aussi un interprète des signes, artistiques et religieux, ce qui lui permettra d'éviter le sort funeste des autres pèlerins. Khatibi laisse penser que l'art peut sauver l'humain comme le ferait une croyance divine. D'ailleurs, dans de nombreux passages, Raïssi nous paraît proche du devin (par exemple dans son rêve prémonitoire qui prépare la découverte des deux lettres et de la morte emmurée¹⁸. Il dialogue avec le mort, par le biais du message qu'il découvre et qui était destiné à celui qui le trouve : « celui qui découvre le secret d'un mort devient son ami. Les morts parlent. On ne sait pas les entendre »¹⁹. Il est en contact avec des êtres mystérieux dont on ne sait s'ils sont réels ou une simple émanation d'un rêve. Le roman s'ouvre sur cette étrange histoire de l'auteur des lettres et de la femme emmurés, Rachid Madroub de Marrakech, étudiant à Fès, et de sa bien aimée, une femme artiste (« elle aime le dessin, la calligraphie, le tissage et tous les arts du paradis »²⁰ qu'il va épouser à la suite de la cérémonie où il est institué en tant que « sultan des étudiants »²¹ : « Kaftane tachetée de passion », dont on ne sait s'il la rencontre dans la réalité ou dans le rêve. Son nom est énigmatique, comme toute sa personne (on sait simplement qu'elle est belle), « qu'on ne prononce (son nom) que dans le rêve » (d'après la marieuse Mbarka). C'est pourquoi va-t-il la perdre parce qu'il prononce son nom. Une autre femme lui révèle qu'il est devenu fou, après cette perte, et tombe de la terrasse dans le patio. Il s'avère, dans une version du gardien du Maristane (l'hospice des fous) qu'il visite, probablement en tant que fou, après cette mystérieuse rencontre, que « Kaftane tachetée de

¹⁶ *Op. cit.*, 575.

¹⁷ Voir comment Raïssi se « réincarne » dans le narrateur (passage du récit à la 3^{ème} personne au récit à la première personne) au dernier § de la p. 575.

¹⁸ *Op. cit.*, 475.

¹⁹ *Op. cit.*, 476.

²⁰ *Ibid.*

²¹ La coutume des « sultans des tolbas » (sultan des étudiants) à l'Université de la Karaouiyine à Fès était une fête carnavalesque qui permettait aux étudiants de Fès, une fois par an pendant une semaine, d'introniser un des leurs comme roi pour mimer et critiquer les acte royaux dans une ambiance de fête. Cette coutume de longue tradition a été supprimée au lendemain de la prise de pouvoir par Hassan II.

passion » est le nom d'un homme. Etre androgynique? Illusion? On n'aura aucune réponse claire sur son identité.

En tant qu'amoureux, Raïssi ressent un amour transcendant où le rapport à la chair est rapport en même temps à l'esprit (dans le sens esthétique et mystique). Ainsi, l'histoire de Raïssi et la Sicilienne sa bien-aimée naît, dès le départ, dans une ambiance de mystère : à la première apparition de la Sicilienne, dans son alcôve, elle lui dit de rester auprès d'elle car « son esprit l'a précédé »²².

Ravissement, envoûtement et illumination par l'amour physique de cette femme sont alors décrits dans une atmosphère féérique. L'accent est mis sur le rapport entre le langage religieux et le langage érotique : « Entre le temps de la prière et celui du désir suspendu, il y a comme une syncope où l'Ange apparaît »²³. « Le paradis régnait sur cette félicité. L'Ange se voilait, se retirait dans le silence et la prière. Il priait sur leur désir : l'amour de la beauté féminine est une bénédiction divine. Cet Ange ne le quittera plus.»²⁴.

De cet amour béni sera conçu un « chérubin » dont le père sera « père orphelin » (l'enfant est « miraculeux » car la femme mariée était considérée comme stérile jusque là) : image de Jésus né sans père (« un petit christ cloné en terre d'Islam »)²⁵. L'Ange alors « apparut dans sa plus belle prestance : —Quand l'enfant naitra, il sera votre fils à tous »²⁶, dira l'Ange accompagnateur (mythe de l'enfant prodigue). Enfant du péché, il sera considéré par la mère comme « un don du ciel »²⁷. Ainsi, Raïssi vit des événements qui renvoient à l'allégorie et à la parabole qui tirent leur sens d'une vision religieuse syncrétique. La vision de l'humain se trouve sublimée par la valeur spirituelle, intimement liée à la vision artistique : le mythe, là aussi, est le lien entre la religion, l'art et l'écriture.

Le texte met aussi en rapport l'art (la finesse de la matière travaillée du plâtre) et le corps de la femme : « extraordinaire souplesse du corps et de l'esprit »²⁸ de la Sicilienne, amoureuse de Raïssi. Il y a également une analogie des dessins du voile ou du henné de la femme aimée et ceux du stuc²⁹.

Dans cette célébration de la beauté dans les différentes créations humaines et divines, habitées par la transcendance, l'écrivain abolit toute séparation entre art, spiritualité et amour charnel. Cette vision euphorique, traversée certes par un soupçon de mélancolie et d'incertitude, contraste avec la vision sévère et rude du frère de Raïssi sur l'art et la croyance religieuse, contraste qui va s'accroître entre eux pendant le voyage en pèlerinage.

En tant que pèlerin, l'enjeu pour Raïssa est double : accomplir la mission dont il était chargé par le messager mort (afin que son âme repose en paix); mais c'est surtout sa-

²² *Pèlerinage...*, 487.

²³ *Op. cit.*, 488.

²⁴ *Op. cit.*, 489.

²⁵ *Op. cit.*, 494.

²⁶ *Op. cit.*, 491.

²⁷ *Op. cit.*, 492.

²⁸ *Op. cit.*, 489.

²⁹ *Op. cit.*, 493.

voir si sa croyance ouverte sur l'amour de la beauté humaine est agréée par Dieu, et pour cela, décrypter les signes qui vont lui être transmis. Dans cette épreuve, il s'agira pour lui d'arriver à identifier pertinemment les signes qu'il va rencontrer au cours du pèlerinage. C'est en tant que figure de « passeur » entre deux mondes qu'il rencontrera divers êtres, signes d'une transcendance marquée, et avec lesquels il aura des affinités : le voyageur « habité » du bateau, le rêveur, l'éclaireur au désert, le saint³⁰, le revenant et le réincarné³¹, le fou, l'ange, Le faucon.

Toutes ces figures symboliques de la transcendance, avec celles des légendes (la cigogne à l'origine de la création de Fès, la légende des sept dormants emmurés dans la caverne³², des paraboles et du texte coranique (en écho avec les autres textes religieux) servent à faire de ce voyage un voyage mythique, d'autant plus que Raïssi a pris son départ à partir de l'appel d'un mort.

La voix de « l'écrivain » (mise en scène dans le roman par un narrateur dont les idées sont en correspondance avec celles des essais et d'autres romans de Khatibi comme *Le Livre du sang*) joue un rôle décisif dans cette quête vers la transcendance : c'est par elle que passe la mise en forme de la vie de Raïssi, en même temps que l'initiation au pèlerinage. Au moment capital du déroulement du rituel du pèlerinage, la voix du narrateur s'adresse directement à Raïssi et se confond avec celle de l'ange qui l'accompagne tout le long du voyage. Dans certaines pages, on n'arrive plus à distinguer les trois voix.

C'est dans la deuxième partie du roman, après les différentes épreuves de la transcendance que la voix de Raïssi va s'autonomiser, et conduire le récit jusqu'à la fin de l'œuvre (et la fin de Raïssi).

Ces figures de la transcendance, nées dans la fiction romanesque, travaillée par une vision esthétique et mythique, œuvrent à la transfiguration³³ des êtres et des univers, à partir des expériences vécues par le personnage central Raïssi, expériences qui se passent sur deux plans : celles de l'être vivant dans ses actions et ses pensées conformes à une existence commune; et celles d'un être à l'ombre du premier et qui est en rapport avec des événements et des êtres invisibles, réceptifs à leur secret et à leur message mystérieux. Ceci le distingue des autres pèlerins : singularité que lui reconnaissent les personnes qu'il rencontre et dont certains ont eux-mêmes une vocation mystico-artistique.

On pourrait penser que la survie de Raïssi, après toutes les épreuves tragiques survenues durant ce voyage en mer et au désert, alors que tous les autres pèlerins meurent (et la mort horrible du frère est symbolique là-dessus), signifie que la croyance artistico-religieuse de Raïssi est agréée par Dieu. Si c'est bien le cas, comment comprendre le renoncement de Raïssi à l'amour impossible de la Sicilienne (car elle est mariée) et le choix, dans la deuxième partie du roman, d'une vie « rangée », un amour féminin plus conforme aux

³⁰ *Op. cit.*, 543.

³¹ *Op. cit.*, 545.

³² *Op. cit.*, 485.

³³ Dans l'œuvre complète II-*Essais*, 323, Khatibi considère toute son œuvre comme « une transfiguration de son expérience en un chemin initiatique ».

normes sociales? Certes, Raïssi continue son œuvre artistique, mais sans une cette spiritualité amoureuse périlleuse qui a été à l'origine de sa quête de l'absolu. L'écriture du roman apparaîtrait alors comme la sublimation à cet amour impossible.

Conclusion

Comme pour toute grande œuvre (*Les Mille et une nuits*, *La Divine comédie* de Dante, *A la recherche du temps perdu* de Marcel Proust), la grande question que pose celle de Abdelkébir Khatibi est la suivante : comment sublimer le destin de l'être mortel à l'existence aléatoire et éphémère en présence éternelle par la création artistique, qui aide l'artiste à mieux vivre son présent et perpétuer sa présence auprès de la postérité? On retrouve la même problématique chez Mohamed Leftah dans une écriture esthétiquement élaborée où la métafiction devient une des composantes, essentielle et nécessaire, à la fiction.

III. L'ART VERBAL DE LA FICTION ET LA METAFICTION COMME TRANSCENDANCE CHEZ MOHAMMED LEFTAH

Introduction : l'art verbal comme transcendance

L'œuvre de M. Leftah traite des mêmes thèmes obsédants dans des situations relativement différentes d'une œuvre à l'autre : la problématique centrale est l'importance de l'écriture littéraire pour transcender l'opposition entre la beauté et l'horreur, le mal et le bien, l'amour et la haine, le monstrueux et l'humain. C'est à partir d'un imaginaire marqué surtout par l'impact de l'enfance et du féminin que l'écrivain arrive, par une écriture souvent puissante, à peindre un univers captivant qui relève du sublime. Chaque œuvre de M. Leftah est une conscience aigüe de ce que peut la littérature pour la condition humaine.

Les premiers romans, *Les Demoiselles de Numidie*, et *Au bonheur des limbes*, nous plongent dans le monde interlope des bas fonds de Casablanca (bars et bordels), comme le « Don Quichotte » et sa « fosse », enfer-paradis où la déchéance se mue en « bonheur des limbes » grâce à des personnages comme Warda ou Solange élevées au rang d'être mythiques. Dans le roman qui porte ce titre, le narrateur y mêle sa propre expérience des abîmes où « le vin et l'écriture » sont les « deux rivières qui charrient drame et enchantement ».

Un Martyr de notre temps, comme *Récit du monde flottant*, est un recueil de nouvelles mais cette œuvre se distingue par la profondeur de son sens et par l'originalité de sa forme.

Dans *Un Martyr de notre temps*, les personnages principaux diffèrent d'une nouvelle à une autre : les sept nouvelles du recueil portent sur un jeune kamikaze islamiste, un vieux artisan, un vétéran des guerres coloniales, une jeune épouse d'un boucher libidineux, un habitué des cafés, le « je » narrateur qui, à la vue d'une meute de « chien », se rappelle sa « chienneté » de vie, un marchand des quatre saisons et une prostituée. La septième nou-

velle est un récit-dialogue entre le narrateur et son ami Ididir pour trouver un « fil conducteur » afin de donner une cohérence à l'ensemble des nouvelles précédentes.

Une philosophie d'ensemble se dégage : le côté tragique de l'existence mais compensé par la relativité de l'être et l'existence d'un sens malgré tout, sens que l'écriture fictionnelle peut rendre avec force, parce que capable de faire montrer, en dépassant, les côtés les plus sombres de la vie, l'enlisement et la finitude de l'être. Par la capacité de créer, l'écrivain peut imaginer d'autres possibilités d'existence : c'est l'hymne à la fiction que la dernière nouvelle met davantage en évidence.

L'introduction d'une méta-nouvelle (la dernière) dans un recueil de nouvelles, non seulement est une idée judicieuse pour la réflexion d'un genre sur lui-même, mais donne ici le sens à l'ensemble des textes précédents en les ouvrant à d'autres significations possibles. Elle est aussi un moyen ingénieux de transformer un ensemble de nouvelles en roman, transcendant l'opposition générique et ses conventions.

L'Enfant de marbre est l'expérience d'un homme qui veut, par l'œuvre littéraire qu'il réalise, donner une sépulture à un enfant mort-né à l'hôpital et dont il croit retrouver la tombe dans un cimetière, vingt ans après. Le lecteur assiste à cet acte d'écriture qui a une valeur hautement symbolique. Plus que l'histoire racontée par le « narrateur », c'est l'acte d'écriture lui-même dans l'élaboration de cette fiction qui est mis en scène tout le long de l'œuvre, comme si cet acte symbolique se substituait à l'acte d'enterrer le fils, geste inaccompli dans le réel.

Le roman s'élabore par le croisement d'au moins trois univers en communication constante dans l'acte d'écrire : le réel représenté ; le texte de fiction en cours de la lecture (de Carlos Fuentes) ; et la mémoire activée par la perception du monde (qu'impulse le réel représenté). Le « narrateur » se situe ainsi entre l'écrivain réel issu d'un univers existentiel, l'être de fiction de l'œuvre en cours de lecture, et l'être écrivain en situation (fiction virtuelle du roman en préparation) : le narrateur « je » se conçoit comme le passeur entre ces divers mondes en réverbération permanente, à tel point qu'il ne sait plus où se situer dans cette œuvre en gestation.

Le projet d'écriture constitue la matrice de ce roman : conçu comme à son insu, depuis le deuil du fils mort-né et dont il n'a pas su honorer la mort selon le rituel sacré, le narrateur surmonte l'effet tragique de manière subliminale par l'acte d'écriture qui s'impose à lui, malgré lui, selon le « hasard de l'écriture », comme un « accouchement » dont il nous révèle la souffrance et la joie.

Différents phénomènes sont décrits par l'écriture dans cette transmutation et métamorphose des êtres et des choses que la fiction secrète : phénomène d'éclosion, de germination et d'accomplissement des visions de l'artiste auxquelles le lecteur assiste dans l'intériorité même de cet acte d'écrire que les mots signifient dans leurs réseaux de correspondances mystérieuses; cet acte « apaise » la douleur du père tout en réalisant l'embaumement non effectué de l'enfant refoulé, dans une véritable naissance que célèbre l'écriture, en sa vitalité et sa féerie créative.

Par la fiction et la méditation poético-onirique de la métafiction, le narrateur aura ainsi pu réaliser la filiation, donnant sens à la mort du fils et à sa propre vie.

Les œuvres posthumes de M. Leftah, comme *Une chute infinie* et *Le Jour de vénus*, chantent l'hymne à la beauté, à l'amour, et dénoncent, à l'opposé, l'intolérance et le fanatisme : elles célèbrent le sublime dans l'immonde, par la vitalité esthétique de l'écriture, dans une filiation avec tous les poètes qui ont voué leur plume aux « fleurs du mal ».

Mais c'est dans *Ambre* (sur lequel on voudrait nous arrêter davantage) qu'apparaît avec encore plus de vigueur le travail de l'écriture métafictionnelle dans la composition fictionnelle. Comme les autres romans et nouvelles, l'écrivain capte un univers personnel qui nous saisit par l'importance qu'il accorde à l'art verbal du récit et à la réflexion qu'il élabore à son sujet. On se limitera ici à deux questions essentielles dans ce texte : la question du genre « roman » (dans l'acception de M. Leftah) et son expression verbale comme lieu de l'euphorie artistique.

1. Transcendance de l'art verbal comme « aimance » dans *Ambre ou la métamorphose de l'amour* de M. Leftah

Un texte littéraire n'acquiert pas sa valeur de sa seule beauté verbale, ou de la seule force des idées et sensations qu'il décrit. C'est la jonction des deux qui lui donne sa qualité esthétique. Dans la plus grande partie de ses textes, M. Leftah a conscience qu'une expérience aussi singulière soit-elle, ne peut être communiquée sans la force d'un style comme c'est le cas dans l'œuvre des grands écrivains qu'il convoque souvent, implicitement ou explicitement. Et cette réflexion sur l'écriture littéraire est elle-même menée par l'écrivain en tant qu'esthète : la métafiction poétique est alors ici une composante harmonieuse qui illumine la fiction et contribue à lui donner sens.

L'une des particularités les plus saisissantes de cette œuvre est l'intérêt primordial que Leftah accorde à la question du genre adopté ainsi qu'au langage choisi pour la création de son univers fictionnel.

Alors que l'univers de Proust naît de sensations fugitives (gustative comme la petite madeleine, olfactive ou visuelle comme les fleurs, musicale comme la petite phrase de Vinteuil...), celui de M. Leftah surgit à partir de la sensation des mots élus (sonorité et sens) et de leurs mouvements (leur syntaxe et leur rythme) dans l'élaboration du genre qu'il revendique comme « roman ». Dans ce genre tel que le veut M. Leftah, les mots agissent comme des étymons qui ressuscitent personnes, objets, événements transformés par une vision poétique. On pourrait parler à son propos d'« aimance des mots », dans le sens d'une aimantation mutuelle des mots dans leur féconde captation d'univers imaginaires qu'ils suscitent, et leur effet créatif et féérique sur l'auteur. Cette valeur linguistico-esthétique enrichit et complète le sens de l'« aimance » tel que Khatibi conçoit cette notion.

2. Le roman comme lieu de l' « aimance »

Dans tous les écrits, Leftah célèbre le roman comme genre élu pour ce phénomène. A la lecture de ses textes, on remarque que ce n'est ni la dimension, ni l'intrigue et la composition romanesque, ni même la description des personnages et de l'espace qui font de son œuvre un « roman ». Ses textes sont davantage des nouvelles développées, des chroniques et des récits poétiques. Ce qui donne à ses textes l'effet-roman, ce qui les distingue surtout, c'est la liberté absolue de toute contrainte de genre, et la dimension fabulatoire, ludique et poétique de sa « fiction » ont il ne cesse d'en donner les perspectives dans une vision lyrique et philosophique. L'ensemble de ses textes sont traversés par les mêmes problématiques, la même passion des mots, le même engouement pour l'intertexte complice.

Le roman ainsi conçu lui permet de s'affranchir des paroles péremptives, totalitaires et déshumanisantes : « Le roman contre la barbarie. Nous n'avons pas d'autres armes. », dit-il³⁴.

Ses « romans » s'ouvrent à toute pensée de ceux qui prônent l'hymne à la vie et à l'amour, à partir aussi bien de l'expérience personnelle vécue, que des visions et citations des écrivains dont l'œuvre le nourrit (Rimbaud, Baudelaire, Abou Nouass, Thomas Mann, A. Khatibi, Ibn Arabi, Shakespeare, Dante, etc.). Le genre romanesque est pour lui le genre, par excellence, de la jubilation féérique, du partage avec les hommes libres et aimants qu'il célèbre fréquemment : « Entrez livres, êtres et personnages aimés, chéris, tous mêlés, confondus. Je vous convoque à la fiction. Au roman. »³⁵. Le roman devient ainsi « un grimoire magique » qui a l'immense capacité de transformer la lumière du monde en lumière de la vie, « plus pure encore, plus essentielle ».

D'autre part, le « roman » ne peut se concevoir sans la présence féminine : pas de roman sans femme, nous dit Leftah. Ce n'est pas un hasard si la plupart des romans chantent la femme, dans l'amour des mots. Dans le cas de Leftah, le romancier, en tant que fécond créateur de fictions et de visions, n'est-il pas lui-même dans un rôle de « féminité créative »?

Autre caractéristique dans cette conception du genre : le roman est la recherche d'une origine mythique de l'être dans l'existence banale de la vie courante. Il est le genre par excellence qui donne valeur à la vie par le mythe : le mythe, à l'origine du monde, l'est aussi à l'origine de la création romanesque : « Peut-il exister un roman sans arrière —plan et figures mythologiques? »³⁶. C'est le mythe qui crée l'enchantement du roman : « Le mythe /.../qui a déserté, sinon sous des formes dégradées, notre monde, pourrait-il encore être un espace de mémoire et d'oubli, d'enchantement, un foyer ardent d'où puisse jaillir l'étincelle mystérieuse de la beauté? »³⁷. L'écrivain puise dans la mythologie arabomusulmane et universelle pour élever ses personnages au rang de figures mythologiques.

³⁴ In *Au bonheur des limbes*. Paris : Editions de la Différence, 2006, 26.

³⁵ *Op. cit.*, 26.

³⁶ *Op. cit.*, 110.

³⁷ *Ambre*, 97.

Ce sont, le plus souvent, des figures hybrides : des êtres marginaux auréolés par les limbes de l'enfance, agencés aux êtres légendaires de la mythologie humaine.

Mais le roman malgré la féerie qu'il procure est, pour son auteur, une « amère victoire »³⁸ : une revanche sur une vie ratée, une compensation, mais une compensation qui, le temps de la création (mais aussi de la lecture d'un roman) est élévation du monde réel. Dans le cas de M. Leftah, le roman enchante par l'univers qu'il crée autant que par l'expérience qu'il nous révèle dans l'acte même d'écrire le roman (comme il le montre de manière saisissante dans *Un enfant de marbre*, notamment), souvent lié chez lui à l'acte de lecture des grands textes de la littérature.

3. La transcendance par l' « aimance des mots »

Le mot juste, nous dit Proust, est comme « l'albumine qui nourrit la plante pour la transformer en graine ». Pour trouver le mot juste et efficace, il faut plonger dans les couches refoulées de l'enfance où se tissent « les histoires enfouies dans la nuit du passé peuplée de mystères » (Leftah).

Le langage premier est dans la langue maternelle, mais l'écrivain francophone est appelé à transmettre l'effet qu'elle produit sur lui dans la langue étrangère : il ne peut donc que suggérer sa valeur sémantique et ses connotations diverses, à partir de la sonorité évocatrice et les échos suggestifs de la langue française. D'où cette position ambivalente de l'écrivain devant la langue de l'écriture : « Ah! Masochisme et jouissance, honte et plaisir, douleur et joie, pudeur et impudeur de ne pas écrire dans sa langue maternelle, d'avoir recours à une langue étrangère, passionnément haïe, aimée, désirée, jusqu'à l'inceste, marâtre ou amante inoubliable »³⁹.

Si le plaisir d'écrire est le même pour tout écrivain, quelle que soit la langue, M. Leftah dit éprouver une certaine frustration, car son imaginaire souffre d'une mutilation : ce qu'il veut rendre dans le texte écrit en français, c'est la richesse et l'impact que produisent sur lui les mots de sa langue maternelle, source de son inspiration, ce qui s'avère impossible. Néanmoins, les mots de la langue maternelle, comme un « soleil », continuent dans le texte en français d' « irradier bien qu'éclipsés, /.../ le nom premier natif ne cesseras pas un seul instant de l'éclairer, de le hanter »⁴⁰.

Pour illustrer ce soleil « irradiant bien qu'éclipsé », prenons le mot « Ambre » (le roman fourmille de réflexions et sensations sur divers mots-étymons, mais le mot « ambre » est le noyau central de la création dans ce roman), nom du personnage naine qui va exorciser les terreurs de l'enfance, générateur de tout un récit dans le roman *Ambre ou les métamorphoses de l'amour*. La métamorphose d'Ambre s'opère d'emblée, dès le passage de la langue source à la langue cible, par la mutilation que subit son nom en passant d'une langue

³⁸ Voir *Le bonheur des mots*, 107, 108-9, 111.

³⁹ *Ambre ou les métamorphoses de l'amour*, 8. On voit les affinités ici avec A. Khatibi (la langue française comme « désir mortel »).

⁴⁰ *Op. cit.*, 8.

à l'autre, symbolisant la mutilation du personnage qu'elle désigne et dont le récit raconte les métamorphoses.

Dès le début du récit, ce mot s'impose comme un « sésame ouvre toi » dans sa force clivée par sa transformation de la langue maternelle à la langue française :

« Disons qu'elle s'appelle Ambre.

[...] Soudain m'a empoigné le désir fou, irrépressible, d'introduire et de loger un nom qui s'est érigé sous d'autres cieus, a jailli de l'arc d'autres cordes vocales et draine dans son sillage d'étranges métamorphoses : ce récit même. »⁴¹.

Le mot élu, fécondant mémoire et imaginaire, est le « déclencheur » du récit. Tout le long du roman, on assiste autant à l'élaboration d'une histoire d'un être réel et légendaire à la fois (la naine des terreurs enfantines nimbées par l'imagination fantastique qu'elle impulse) qu'à la jubilation que ressent l'adulte par la trouvaille ingénieuse de la dénomination. Le mot « Ambre », à l'origine du récit, renvoie à d'autres et c'est dans leur halo d'évocations que l'histoire se tisse, souveraine, ailée, charriant les événements vécus, lus, inventés. Ainsi, le récit prend naissance à partir de la trouvaille du mot « magique » autour duquel vont graviter, comme aimantés, d'autres mots satellites. Le narrateur le considère comme son « étoile polaire », sa « magnétique boussole » pour la « navigation » qu'il opère dans l'itinéraire qu'il poursuit en écrivant le récit de ce personnage-mythe. Il explore ce nom qui produit frayeur et fascination, dans sa part d' « ombre et de nuit » autant que dans les effets lumineux qu'il exerce sur l'imagination débridée du narrateur; ce nom qui, dit-il encore, « va lui permettre de sonder et de déployer toute la richesse polysémique de cette ambivalence. Son récit se fera sémasiologie jubilante d'un mot, d'un nom, un seul, hybride, magique : Ambre... »⁴². Le roman est l'archéologie fascinée de cette naissance et l'éblouissement qu'en ressent son auteur.

Dans tous les romans de M. Leftah, on trouve un riche travail sur l'onomasiologie des personnes, des lieux, des événements. Ce sont des mots étymons, souvent choisis pour la beauté de leur sonorité, la force de leur évocation sémantique et la valeur mythique et culturelle de leur sens. Ils servent le plus souvent à valoriser des êtres modestes et marginaux, mettant en relief la lumière fugitive qu'ils renferment dans une existence sombre, douloureuse, niée. Comme un enfant dans son univers ludique, l'écrivain est sensible à la fabuleuse histoire à laquelle nous convoque ces mots précieux qui le fascinent pour illuminer soudain la beauté d'un geste, la poésie d'une parole, le sublime d'un acte humain.

Dans les romans de Leftah, les champs lexicaux se tissent comme une toile arachnéenne artistiquement conçue (la métaphore du tissage et de la toile d'araignée est fréquente chez lui), une véritable constellation illuminant les mots dans « leurs secrètes correspondances, leur liaison intime, leur immémoriale fusion »⁴³. Ils sont sertis dans une syntaxe variée (d'un seul mot-paragraphe (« apaisé? ») à une phrase fleuve de type « prous-

⁴¹ *Op. cit.*, 7.

⁴² P. 13.

⁴³ *Op. cit.*, 97.

« tien » où se tissent sensations lyriques, oniriques, mythiques en tableaux surréalistes) dont les échos se prolongent par les métaphores filées jusqu'à former des allégories et paraboles édifiantes, et un vocabulaire en association libre, en surimpression, en aimantation sémantique suggestive.

C'est en quête de ce « chapelet d'ambres » que sont les mots idoines, véritables perles de l'imaginaire, que se livre l'écrivain pour s'affranchir de l'ordre du temps social afin de retrouver « un peu de temps à l'état pur » (Proust), temps d'une vie autre que les contraintes du réel ne permettent pas de saisir, temps de la fiction romanesque qui s'oppose au temps de la tyrannie et de la répression (ce qu'il appelle « le monde solaire » qui menace de calciner les êtres). La quête enchantée que ces mots précieux rendent possible ne se réalise pas sans souffrance, mais une souffrance excitante et bénéfique, car à partir d'elle, l'on atteint la vraie vie longtemps refoulée.

C'est dans ce travail double de la fiction et de la métafiction, étroitement et poétiquement lié dans le texte, que l'écriture du roman trouve son sens, tel qu'il nous est livré dans ce passage par exemple :

« J'étais le moine ascétique, en guenilles, au teint hâve et au regard halluciné, mon coeur battait d'une joie mystique, luciférienne. J'avais découvert la voie, la formule, le chiffre, le mot; un seul : ambre. Le taillant sur ses multiples facettes, comme un joaillier, explorant toutes ses sonorités, le goûtant dans tous mes vins à venir et mes ivresses remémorées, déployant son éventail d'arc-en-ciel et le caressant comme on caresse un visage aimé, ce mot serait mes cinq sens, je ferai corps avec lu, il serait ma muse et ma plume, ma voix et mon silence, avec lui je ferais ressusciter mes monstres et mes êtres chéris, un passé englouti mais tenace qui s'acharnait à remonter à la lumière du jour, comme s'il avait besoin d'être écouté de nouveau, reconnu, réinventé, inventé même, pour enfin acquérir sa figure définitive, achevée...

« Apaisée? »⁴⁴

Conclusion

Ce qu'on retiendra avant tout de cette œuvre remarquable de M. Leftah dans sa singularité, c'est sa filiation à la grande littérature classique par l'ingéniosité du style qui nous rappelle des écrivains comme Proust, mais dans la concision et la sobriété du texte-poème. Comme eux, il saisit les lieux et les instants fugitifs qui font transcender l'humain de la déchéance absolue à la « promesse de bonheur ».

Mais les mots qui les expriment ne peuvent avoir cette valeur rare qu'en tant que noyau d'une pensée profonde qui bouscule les idées reçues et subvertit la doxa : des *Demoiselles de Numidie* (1992) au *Dernier combat du capitain Ni'mat*⁴⁵ la transcendance par la

⁴⁴ *Op. cit.*, 59-60.

⁴⁵ M. Leftah : *Dernier combat du capitain Ni'mat*. Paris : Ed. De la Différence, 2011 (œuvre posthume).

beauté du texte suppose une quête orphique audacieuse et périlleuse jusqu'aux abîmes de l'enfer, à la recherche de l'éternité que procure la création artistique.

CONCLUSION GÉNÉRALE

La littérature marocaine (et notamment les romans et récits qui nous intéressent ici), durant la première décennie du XXI^{ème} siècle est prometteuse par le nombre d'écrivains, en net accroissement par rapport au passé, et féconde par la qualité des textes dont nous venons de présenter les plus représentatifs. Si on a mis l'accent sur ces trois écrivains, cela ne veut pas dire que les autres n'ont pas d'intérêt : nous avons montré ailleurs l'originalité, la richesse, l'audace mais aussi la qualité esthétique de certains. Par rapport à la problématique choisie, les œuvres présentées ici nous semblent plus significatives, mais on peut trouver aussi, dans l'œuvre des écrivains plus jeunes (pour ne citer que deux exemples parmi d'autres : Rajae Benchemsi ou Khireddine Mourad) des affinités avec l'esthétique scripturale de leurs aînés.

Il va sans dire que si la préoccupation esthétique et philosophique des trois écrivains présentés ici est proche, chacun l'a investie dans une écriture, une forme générique et une expérience vécue différentes, car chacun avait un rendez-vous avec l'Histoire, et avec sa propre histoire.

Pour revenir à la question de départ, l'Histoire vécue au cours de cette décennie a certainement eu un impact sur chacun, jeunes et moins jeunes, de manière singulière, mais les conditions socio-politiques relativement favorables à une expression plus libre explique le nombre, la nouveauté et la qualité des textes. De ce point de vue, loin de n'être que les reflets indirects d'une situation historique, les écrivains peuvent être le ferment pour l'avènement des événements socio-politiques futurs : les grandes œuvres, comme celles, au Maghreb par exemple, de *Nedjma* de Kateb Yacine ou du *Passé simple* de Driss Chraïbi, ont anticipé sur le devenir du pays dans un imaginaire esthétiquement élaboré.

Dans leur voix polyphonique (œuvre en langues nationales —arabe, tamazight— et quasi-nationale —œuvres marocaines en langue française— et de plus en plus dans les langues autres (espagnole, hollandaise, anglaise, et bientôt italienne)), quel rôle ces textes jouent-ils dans la transformation de la société actuelle assoiffée de changements socio-politiques? En oeuvrant à l'interrogation sur les stigmates profond de l'être (soi et les autres), pour les dépasser par la quête de l'humaine vitalité dont l'art est l'expression sublime, la littérature, ici et ailleurs, demeure la lueur d'espoir d'un monde plus vivable. L'Histoire a besoin d'elle!

La langue composée. A propos de la situation de l'écriture romanesque féminine au Maroc¹

Ahmed BOUZFOUR
Écrivain

RESUME: Le roman est récent dans la tradition littéraire marocaine contrairement à ce qui se dit sur son histoire. On analysera quatre périodes de l'écriture romanesque au Maroc et l'irruption du roman féminin.

MOTS CLE: Roman marocain du XXI^{ème} siècle, écriture romanesque féminine au Maroc.

ABSTRACT: The novel is a recent addition to the Moroccan literary tradition, even though this contradicts what it says about its history. We will analyze the four periods of novel writing in Morocco and the emergence of women writers who produce novels.

KEYWORDS: 21st Century Morocco Novel, Women's Novel Writing in Morocco.

Le roman marocain est récent dans la tradition littéraire marocaine contrairement à ce qui se dit sur son histoire. Permettez-moi de déterminer sa véritable évolution et de la périodiser :

Première période : recherche de l'autonomie artistique.

Le roman marocain durant cette période (de la colonisation aux années 1960) a lutté pour conquérir l'autonomie de sa forme artistique en s'affranchissant des contraintes exogènes : politiques, sociales et idéologiques. Elle est parvenue à concrétiser une grande partie de son rêve au moment où les écrivains ont eu moins à s'occuper des faits extérieurs que d'écrire leur monde intérieur.

Deuxième période : recherche de l'identité.

La tâche des écrivains était de trouver au roman un ancrage, de le « marocaniser » dans un souci d'authenticité. Les écrivains ont essentiellement inventé une nouvelle rhétorique et ont distingué pour la première fois entre la langue du récit et la langue du poème,

¹ Texte traduit de l'arabe par Rachid Benlabbah.

en même temps l'esthétique de la langue a évolué du mot et de la phrase vers le texte comme totalité. De même, l'arabe classique utilisé par les écrivains n'a fourni que l'enveloppe extérieure dont la langue commune est la sève. C'est pourquoi le lecteur marocain saisit cette langue et interagit plus profondément que n'importe quel lecteur arabe d'Orient. Pour situer la littérature féminine marocaine pendant cette période, on peut dire qu'elle a évolué de Khnata Benouna à Rafiq Tbjja.

Troisième période : recherche d'une forme

A partir des années 1970, les écrivains ont tenté de briser la forme traditionnelle du roman et ont eu l'audace de concevoir des formes nouvelles qui déconstruisent la linéarité du récit en micro-structures internes et qui déjouent le déroulement chronologique en confondant les temporalités, en y aménageant des déplacements en toute liberté au point de surprendre et de choquer. Ces formes nouvelles font surgir à la surface lisse de la langue des béances profondes qui deviennent pour le lecteur autant de fenêtres donnant sur d'autres textes issus de différentes cultures et différents temps.

Quatrième période qui couvre le moment actuel : recherche du différent et du divers.

Les écrivains, semble-t-il, cherchent à adopter des manières d'écriture étrangères à celles en cours. Chaque écrivain personnalise son écriture et la singularise. Ce sont des écrivains expérimentaux, audacieux, produisant des textes courts et insérant des éléments autobiographiques, le tout dans une langue parfois virtuelle dont les règles et la rhétorique changent constamment.

Durant ces quatre périodes, les écrivaines ont été peu présentes, notamment au début. Les femmes ont par la suite accédé nombreuses et plus rapidement au monde littéraire. Je pense que l'écriture féminine, jusqu'aux dernières années du XX^{ème} siècle, n'est pas arrivée à transcender la thématique de la libération de la femme du système social masculin rigoriste.

Curieusement, cette révolution du thème n'a pas été accompagnée d'une révolution de la forme correspondante. La littérature féminine a reconduit le moule traditionnel, la langue demeurant conservatrice. Elle n'a pas osé déconstruire la phrase traditionnelle, intégrer le populaire et le dialectal. Surtout, elle ne s'est pas aventurée à la critique du dogmatisme des vérités, de la morale et des autorités.

Cependant depuis peu, on observe les prémises d'une évolution. Les romancières marocaines de ces vingt dernières années ont dépassé le thème de l'homme autoritaire, ont abandonné la langue conservatrice et ont commencé à dire leur monde personnel dans une langue imprégnée de modernité, d'audace, de nouveauté et d'intelligence.

Je crois que les romancières, ici présentes, appartiennent toutes à cette catégorie, ce qu'elles nous lisent ce soir en est la meilleure illustration. La plupart des textes inspirent

une délicieuse nostalgie de l'enfance et de l'adolescence qui n'est néanmoins ni romantique ni naïve. Elle est consciente, connaissante, expérimentée, magique, intelligente et triste en même temps.

L'écriture féminine œuvre dans un principe d'économie. La langue y est simple, sans éloquence ni bavardage. Elle est cependant consciente et fonctionnelle, sans lourdeur ni cette insouciance actuelle opposée au travail nécessaire de la langue.

Je souhaite m'arrêter un moment sur la question de la langue, évoquer notamment l'un des ses aspects modernes que j'appelle : la composition. J'utilise ce mot dans un sens lexical, en dehors de l'acception propre à la terminologie linguistique. J'entends par composition, la capacité de se débarrasser de la linéarité de la langue traditionnelle, de son univocité et de sa certitude. Autrement dit un seul signifiant véhicule plusieurs signifiés, les paroles n'expriment pas des vérités mais des doutes et des possibles, également le sens peut sembler clair au début avant de gagner en ambiguïté au fur et à mesure, enfin les interprétations se multiplient autant on avance dans le récit.

Prenons par exemple cet extrait du roman de Latifa Baqa (*La chambre contigüe*) : « Je souris malgré moi pour la première en ce jour nouveau de ma vie révolue, alors que je me souviens de sa réponse lorsque je m'étais enquis, un soir, de l'heure où ils dormaient. —Tout dépend en général du programme sexuel, me dit-il avec un sérieux digne de la chose. »

Le sourire spontané du début et la gravité supposée de la fin construisent le signifié moderne de la langue romanesque. Celui-ci n'est ni univoque ou simple ni linéaire, il est au contraire composé et entrecroisé, mais intelligible malgré cela et sans complexité.

Cette qualité est renforcée par la chanson de Attar, ponctuant le texte comme un air chanté qui accompagne constamment le lecteur même lorsqu'il en est distrait à cause des événements du roman. Elle est renforcée aussi par la référence à la chambre contigüe, titre du roman, qui demeure interdite jusqu'à la fin attisant justement davantage le désir du lecteur d'y accéder. La romancière la lui fait découvrir en réalité pour lui éviter la tentation d'effraction, c'est que chaque mot traversé dans le texte ouvre à chaque fois d'un centimètre la porte de la chambre. A la fin de la lecture, nous devinons qu'elle est plus qu'une chambre de l'interdit ou du plaisir jouissif, elle représente la chambre du différent, celle de l'autre, ou la chambre de la « liberté ». Dans ce sens, tout beau roman lu est une « chambre contigüe » propre à chaque individu, seul.

Si nous ajoutons tout cela au passage-fenêtre donnant sur le texte, nous aurons saisi et approché ce sens artistique subtil de la composition dans la langue du récit.

Le roman de Rabia Rayhan (*La dernière douleur, cadre*) nous montre comment une fillette découvre son corps, met en scène le tragique de cette découverte parce qu'il est en rapport avec d'autres changements : le passage de la fillette à l'âge adulte, le silence et la solitude se substituent à l'enfance turbulente, obstinée et « rebelle ». Sans doute cela reflète-t-il l'un des aspects de la modernité du récit. Jadis la connaissance était source de joie, maintenant, dans les textes modernes, elle est amère, attriste l'âme, voue le corps à l'effroi,

fait déboucher sur un champ de liberté miné, notamment lorsque cette connaissance ressemble à celle du livre de la *Genèse*.

« Une goutte de sang étrange et mortelle. En un instant une séparation s'est produite entre moi et ma vie. Je suis devenue autre chose que moi. C'est comme si j'étais morte à l'âge de douze ans, sans convulsion ». Une découverte incroyable et complexe, dans, par et avec laquelle la fillette mue en une femme mûre. Cependant, il s'agit d'une découverte triste, la fillette joyeuse cède la place à une fille silencieuse et timide. La liberté devient des règles, l'innocence un péché et la vie une morale.

« Je ne suis plus toujours une femme avec des sens féminins. Parfois, je quitte ma peau et perds la sensation du toucher, ce qui explique peut-être que lorsqu'une fois dans la rue un homme m'a dit : —O sorcière !, mon esprit a reconnu cette scène des dessins animés où la sorcière chevauche dans le ciel son balai et puis j'ai ri au point de pleurer ». Ce passage de la première partie du roman (*Awrâq*, feuillets) de Fatima Bouziane mêle la sorcellerie interdite et la sorcellerie permise, et compose des deux une seule parole, la femme telle que la voit l'homme : belle et inquiétante, chère et séductrice, sorcière...sorcière.

Toutefois, ce passage tout en composant la femme de sens divers, conçoit en elle le beau, l'écriture incluse.

Dans le roman de Latifa Lbsir, l'effet du composé est patent dans la figure du narrateur. La narration est prise en charge d'abord par un homme dans un roman dont l'auteur est une femme, ce qui en fait un centre où s'effectuent plusieurs niveaux de composition. La romancière s'approprie la figure de l'homme afin de pouvoir révéler, à la première personne, ses mondes intérieurs. Inversement, le narrateur s'approprie la figure de la femme écrivaine pour qu'il puisse supporter ses ennuis particuliers, les exprimer et partant transmettre son message. Le narrateur est pour ainsi dire un homme au féminin parce qu'il évolue au milieu des femmes. Il observe leurs affaires sans jamais intervenir, en est affecté étant désarmé ou comme désarmé. La romancière a choisi pour exprimer symboliquement cette composition complexe la chanson de Bahija Idriss :

L'eau coule devant moi-----claire comme le cristal
Et j'ai passé ma vie-----assoifée et de feu brûlée

De plus, c'est le narrateur homme qui reprend la chanson de Bahija la femme.

Dans le roman (*Al khatîr ala bayad*, graphie sur du blanc) de Laïla Chafii, le récit commence de cette manière : « Elle s'est réveillée un matin comme surprise, une sorte de mirage l'enveloppe, et s'évanouissent les limites qui encadrent les choses, s'ouvrent les yeux sur un continent nouveau. Elle n'a jamais imaginé être à ce point ambiguë et séductrice. »

La romancière compose à partir de ce passage, et tout au long du déroulement romanesque, un monde étrange qui mêle d'une part la sexualité à la maternité et la mère à l'écrivaine d'autre part. De même, le texte est relié à l'enfant et particulièrement l'amour à la création, à les niveaux cette fois-ci l'amour. Tout cela surgit du fond de la narratrice qui parle d'elle-même à la troisième personne.

Mesdames et Messieurs

Cette spécificité propre à la langue des écrivaines marocaines, à savoir la langue composée, définit le haut niveau artistique atteint par le roman féminin arabe. Il suggère d'un autre côté la souffrance que ressent l'écrivaine en écrivant. Parce que l'écriture n'est plus une expression spontanée et simple sur soi « comme le soleil diffuse sa lumière et la rose son parfum », pour reprendre l'esprit romantique. L'écriture est devenue un métier artistique qui requiert l'expérience, le savoir-faire, l'effort, la sueur et la persévérance.

Dans l'un des poèmes d'un poète irlandais, j'ai lu un dialogue entre un homme et une femme. La femme est extrêmement belle aux yeux de son compagnon, comme l'homme est un brillant poète aux yeux de celle-ci.

Le poète déclame quelques vers de ce qu'il a écrit puis dit à sa compagne : —tu ne te rends pas compte de la souffrance subie pour concevoir ces lignes.

La femme sourit puis réponds : —Sauras-tu à quel point nous les femmes nous souffrons pour paraître belles ?

Je crois que la femme écrit devant un miroir et que le critique en elle est plus rigoureux que chez son confrère homme, surtout quand la romancière parvient à se libérer des tabous sociaux et institutionnels et ne fléchit plus la tête que devant son propre esprit critique. L'écriture est à la femme libre plus ardue que pour la femme traditionnelle. Le monde est transparent et à sens unique et l'exprimer est chose facile pour la femme qui s'est vue accordée ce monde, mais il est ambigu, vaste et complexe pour la femme qui en revanche l'édifie.

Si l'on double la spécificité d'intimité propre à la femme par la longue histoire d'être opprimé, avili, qu'elle couve en elle tel un puits profond et rempli de potentialités créatrices ; puis si l'on tient compte de la féminité délicate que la création humaine n'a encore que peu approchée, ce que nous attendons de la création féminine semble désormais plus abondant, plus profond et plus beau que toute création connue.

Reflexiones sobre la novela experimental en Marruecos*

Ahmed HAFID
Université Ibn Tofail - Kenitra

RESUMEN: El experimentalismo en la novela marroquí refleja el conocimiento por parte de los escritores de teorías literarias producidas en Occidente así como del esfuerzo desplegado por creadores y teóricos occidentales para el desarrollo del género novelesco. Los novelistas marroquíes son conscientes de la responsabilidad que les incumbe en cuanto que creadores, y no teóricos, de innovar y de seguir la vía del experimentalismo en la novela y no otra vía.

PALABRAS CLAVE: Novela experimental en Marruecos, metaficción, registro documental, historia y mito.

ABSTRACT: Experimentalism in the Moroccan novel reflects the writers' knowledge about literary theories produced in the West and also about the blossoming force that Western creators and theorists have put into the development of the novelistic genre. Moroccan novelists are aware of the responsibility that belongs to them as creators, yet not theorists, to innovate and follow the way of experimentalism in the novel while not following other ways.

KEYWORDS: Experimental novel in Morocco, metafiction, document records, history & myth.

El lector atento constata fácilmente que la literatura marroquí ha conocido un desarrollo notable, no solo desde el punto de vista de la producción literaria, de la edición y la difusión, sino, y sobre todo, desde el punto de vista creativo. El dinamismo cultural que conoce Marruecos, en general, el número creciente de autores que cultivan el género narrativo, en particular, son signos de este desarrollo. Hoy los escritores y los investigadores se agrupan en asociaciones y grupos de estudio tales como la Casa de la poesía, la Asociación de creadores marroquíes, El club del cuento, el grupo de investigación sobre el cuento, amén de otras instituciones que se han incorporado a la Unión de escritores marroquíes, creada en los años sesenta con el objetivo de promover la actividad cultural en el país.

El lugar que ocupa la novela en este panorama literario es central debido al desarrollo tanto cuantitativo como cualitativo que ha conocido este género. Dada la naturaleza de la problemática planteada ya en el enunciado del título, centraremos el estudio en algunos escritores que se han destacado por la profusión de su obra y por su creatividad, en un momento en que la sociedad marroquí conoce grandes cambios. El eje del presente estudio es la relación estrecha entre la problemática planteada y un concepto antiguo y nuevo a la vez: el del experimentalismo en la literatura, central en la crítica literaria marroquí durante la se-

gunda mitad de los años setenta. Los primeros interrogantes a dilucidar son qué se entiende por experimentalismo y cuál es la naturaleza de su relación con la novela marroquí.

1. EL CONCEPTO

En la concepción de Émile Zola (1840-1902) sobre la *Novela experimental*, el experimentalismo representa la dimensión estética de la escritura. Zola estableció un paralelismo entre sus novelas sociales y la ciencia experimental¹. Al igual que Claude Bernard, que en su *Introducción al estudio de la medicina experimental* concebía a la medicina como un arte, Zola, viendo que la novela desde los siglos XVII y XVIII se había convertido en un cajón de sastre, según la fórmula de Chklovski, consideró necesario superar la clásica narración lineal. Pero, a pesar de que la obra de Zola *Le Roman experimental* era un trabajo más estratégico que de teoría, el autor logró erigir la literatura al rango de la ciencia experimental y destruir la teoría de la autonomía del arte, creando así una dinámica científica homogénea y armónica en la que el novelista y el científico constituyen una pareja en la que los dos miembros desempeñan la misma función social, a saber, la búsqueda del conocimiento y la difusión y el desarrollo de las ciencias². Sin embargo, lo que en aquel entonces preocupaba a Émile Zola no era exactamente lo que nosotros entendemos hoy por experimentalismo o novela experimental. A pesar de que el espíritu de aventura y el deseo de cambio, exploración, descubrimiento y renovación caracterizan tanto la experiencia anterior como la que representan algunos escritores de hoy, ha habido una reelaboración del concepto de experimentalismo, a través de estudios elaborados con el fin de ampliar el ámbito del experimentalismo en su relación con la nueva novela. De ello resultó una variedad de tendencias diversas como la antinovela, la novela vanguardista, la novela objetiva o la novela experimental³.

Resumiendo, se puede definir el experimentalismo como un método en la escritura que tiende a *desfamiliarizar* al lector con el texto literario, abriendo este a otros fenómenos literarios. Dicho de otro modo, el experimentalismo es una ruptura con las normas genéricas y una superación del modelo narrativo clásico, partiendo de una nueva concepción de la escritura y de la relación entre el sujeto que escribe y los cambios históricos y sociales. Es lo que los formalistas rusos (1915-1930) procuraron cristalizar en su discurso sobre el arte en general. Para los formalistas rusos «la finalidad principal del arte consiste en superar la

* Texto traducido del árabe por Fatiha Benlabbah

¹ David Lodge: *The art of fiction*, tr. ár. de Maher Al Batutu. El Cairo: Consejo Superior de la Cultura, 2002, 122. Es sabido que Emile Zola, autor de *L'assommoir*, *Germinal*, *La terre...*, desempeñó un papel importante en el desarrollo del arte novelesco tras Balzac, Stendhal y Flaubert. Además, ocupó un puesto particular gracias a sus ensayos dramáticos y literarios, reunidos en cinco volúmenes críticos en 1882. Entre ellos destaca *La novela experimental*, en el que desarrolló su teoría general sobre el sentido de la novela, inspirándose en las ciencias biológicas y en la filosofía para aclarar el sentido de la técnica narrativa, la creación de los personajes y la dinámica del relato.

² Henri Mitterand: *Le discours du roman*. Paris: PUF, 1980, 166.

³ Shukri Asis Al Madi: *Anmat Ar riwaya al arabiyya al yadida*, Alam al ma'rifa, n.º 355, Kuwait, 2008, 14.

rutina, lo habitual, mediante la presentación de cosas habituales de una forma inhabitual⁴. Es así como la novela experimental se define como una novela que se aleja de un modo evidente de los modos conocidos y habituales de descripción de la realidad, sea a través de la estructura narrativa, sea a través del estilo o por los dos medios a la vez, con el fin de agudizar nuestra percepción de la realidad o cambiarla»⁵. De ahí que los escritores se hayan puesto a buscar nuevos modos de expresión y nuevas formas narrativas.

2. ASPECTOS TEXTUALES

¿Cuáles son los elementos o medios estéticos en los cuales se ha basado el escritor marroquí para escribir un texto narrativo susceptible de calificarse de experimental? Para responder a esta pregunta, primero nos basaremos en textos narrativos que presentan, aunque sea mínimamente, aspectos de lo que hemos definido como experimentalismo literario. Son textos producidos entre 1976 y 2007; segundo, fijaremos los aspectos conceptuales y metodológicos capaces de facilitarnos el análisis del corpus elegido.

a) El estilo visionario

Este tipo de escritura consiste en utilizar un estilo determinado dentro de un sistema narrativo particular, según la visión artística y estética requerida. Así, encontramos en algunas novelas el Registro del imaginario compuesto de:

— Motivos sonoros a los que recurre el escritor para una mayor precisión descriptiva de tal o cual realidad, de tal o cual acontecimiento, con el fin de que la mente del receptor (lector) se impregne mejor de lo descrito. De ahí el énfasis en la descripción del ruido de una impresora o del trueno, del jaleo de un grupo de gente, del sonido de los pasos de los caminantes o el de las hojas secas, etc.

— Imágenes visuales: que reflejan una nueva técnica descriptiva, a través de lo que C. Abastado llama «le miroitement des couleurs», o sea, la luminosidad de los colores, como las pinturas de las casas, los cuadros de pintura y los conocimientos relativos a la pintura y las artes. El recurso a la imagen visual permite una apertura hacia las demás artes, puesto que se transmite o se traduce el contenido de un cuadro pictórico por medio del lenguaje. El escritor se convierte así en un narrador que pinta con palabras⁶. Este tipo de escritura caracteriza algunas novelas de Al Miloudi Chaghmoum, como *Al mar'atu wa as-sabi* (*La mujer y el niño*) (2006) en que dice:

Era flaco, de talla pequeña, redondo como el hombre desaparecido, su cara, sus ojos y su boca eran como circulitos cerrados cubiertos de ceniza como humo espeso. No tenía la misma tez rosa que el otro ni era tan sonriente, aunque era tan pálido como él.

El anciano desaparecido se sentaba siempre en la mesa solo, delante de él, sobre la mesa, había un vaso vacío a medias o a medias lleno y una botella grande medio vacía o me-

⁴ David Lodge, *op.cit.*, 62.

⁵ *Op. cit.*, 122.

⁶ Claude Abastado: *Germinal, Zola, Profil d'une œuvre*. Paris: Hatier, 1970, 48.

Ahmed Hafid

dio llena... en sus ojos se percibía una profunda tristeza, pero se sonreía a sí mismo o sonreía a la botella⁷.

Se ve esto también en la novela de Mohamed Berrada *Ad daw' al harib* (*La luz fugitiva*; 1993). Dice Al Aishuni dirigiéndose a Ghailana mientras caminan sobre las arenas de la playa:

Todo lo que miro ahora lo interiorizo de diferentes maneras, y vacilo sobre cómo darle vida autónoma en el cuadro que voy a pintar. Tú estás a mi lado, andas con los pies desnudos sobre la arena. Yo te miro en lo lejos, emergiendo como hada del seno de las olas o como pájaro del tamaño de una nube que vuela hacia el cielo... Veo colores, el rosa y el malva, el azul claro y el turquesa, el rojo claro y rojo coral, y luces dispersas en formas geométricas liberadas del rigor de las líneas⁸.

b) El tejido lingüístico

Utilización del lenguaje clásico

Los escritores se aprovechan de toda la riqueza de la lengua árabe y del estilo clásico con el objetivo de crear un lenguaje que se nutre del variado legado cultural árabe, en poesía, prosa e historia. Recurren a vocablos y giros lingüísticos antiguos de lo que resulta una particular interpenetración de tiempos y épocas diferentes. En *El loco del poder* (1990), novela de Salem Himmich, encontramos una ilustración de esta tendencia:

Al amanecer, Sit Al Mulk había terminado de preparar su plan bien trabado para desbarazarse de su hermano. El punto de lanza de su plan era Sayf Ad Dawla Al Husein Ibn Duas, el jefe de la tribu Ketama, la cual había padecido desgracias y pérdidas en tiempos de Al Hakim Bi Amr Allah. A la noche, se dirigió a la casa de Ibn Duas, disfrazada y sin ninguna compañía. Cuando apareció en su puerta y se quitó el velo, el jefe de la tribu se prosternó ante ella y se quedó besando el suelo a sus pies hasta cuando, cogiéndolo ella por el hombro, le ordenó levantarse. Se levantó y dijo con el corazón volando de alegría y asombro:

—¡Cuán grato es lo que me trae a mí el buen viento! Juro que pasaré un tiempo con el recuerdo de esta buena visita, tranquilo, sereno y confiado, sin sentirme perseguido por las espadas del Hakim y sus venenos. Ya pasó la pesadilla. ¡Ahora respiro profundamente un aire que llevo tiempo sin respirar! Un aire todo bondad y paz, tú eres su origen y su gloria.⁹

En esta muestra encontramos varios vocablos y recursos estilísticos sacados del antiguo registro lingüístico y estilístico árabe, tales como la repetición, la rima interna o la hipérbole. A todo lo cual hay que añadir la técnica narrativa que hace que el lector se sienta como inmerso en una de las narraciones de *Las Mil y una noches*. El autor actualiza el espíritu de este estilo narrativo clásico para tejer un lenguaje de carácter antiguo que eleva el gusto del receptor no solo a los grados del preciosismo expresivo para crear un efecto literario, sino para transportarle con él en las cimas de la memoria fecunda y del imaginario que

⁷ Al Miludi Shaghmun: *Al mar' tu wa as sabiy*. Rabat: Matba'atu Al Karama, 2006, 187.

⁸ Mohamed Berrada: *Ad daw' al harib*. Casablanca: Le Fennec, 1993, 56.

⁹ Salem Himmich: *Maynun al hukm*, Londres: Dar Riyad ar ris, 1990, 241.

permite la aprehensión de imágenes sorprendentes. Las novelas de Salem Himmich se caracterizan todas por esta singularidad expresiva.

Poeticidad del lenguaje

Para enriquecer más su lenguaje, el escrito también recurre a expresiones poéticas sugestivas, al lenguaje propagandístico y a imágenes bellas, adecuadas para expresar determinadas visiones e ideas. Las obras de Ahmed El Madini son un ejemplo elocuente. En su novela *Zaman bayna al wiladati wal hulum (Tiempo entre el nacimiento y el sueño)* (1976), ha experimentado distintos registros lingüísticos, lo cual engendra complejidad, destrucción de los límites entre prosa y poesía y la relegación de los personajes y de la trama narrativa a una orden secundario.

En su novela *Al Yanasa (El entierro)* (1987) experimenta una modalidad expresiva compuesta que entronca con la escritura poética, superándola a veces:

Y dije, siba, siba, y el majsen y cada día el majzén, desde la salida del sol a su puesta, además el sol no sale con siba, y el majsen, y boughaba que nos impide recoger la leña, y el jefe de los guardias, y los perros de los guardias, y los gusanos de los guardias y los piojos de los guardias, hemos estado pecando largo tiempo, se desgastó la piel, se mancilló el honor, y la gente pecó sobre la arcilla y en la higuera, y todos los hombres organizaron sentadas en Ketama, fumando hashish y soñando en la oscuridad con el advenimiento de la claridad. El eco del llanto de las mujeres rifeñas redundó en las cimas de las montañas del Atlas, y el apretar del Rif entre los dientes del majzén y de siba, y el majsen, sen, sen, sssss.¹⁰

El texto de Mohamed As Shargui, *Al 'asha' as sufli (La cena de abajo)* (1987) es el que ilustra con mayor fuerza esta tendencia. La novela es casi en su integridad un largo poema, denso y lleno de imágenes y metáforas:

Acógeme en tu seno.
Gilgamesh está por fin dormido,
Su planta lo cubre.
Entre tus piernas benditas voló el gigantesco pájaro sumerio
El pájaro negro.
Pájaro de la muerte.
En la puerta de abajo
(la puerta arcada de Ishtar)
Se cayó la torre babilónica y quedó sumergida en el diluvio
El llanto de las madres enterradas
En lo alto de los desiertos abisales
Atravesaban el instante, desnudas
Los cabellos enredados.¹¹

Este fragmento, que parece de prosa, contiene varias características de la poesía como la unidad y la armonía rítmica, y la creación de significados marginales que violan las

¹⁰ Ahmed Al Madini: *Al yanasa*. Casablanca: Dar Qortoba, 1987, 14.

¹¹ Mohamed As shargui: *Al 'ashaa as sufli*. Casablanca: Dar Tubqal, 1987, 59.

asociaciones terminológicas habituales. La asociación entre prosa y poesía de esta forma es una operación que consolida la esencia de lo poético, como dice Boris Eichenbaum¹².

3. REGISTRO DOCUMENTAL

Consiste en incluir en el texto narrativo documentales en relación con el tema de la novela para dar la ilusión de que los acontecimientos relatados son verídicos. El registro documental sirve también para esclarecer aspectos del texto narrativo que pudieran parecer incomprensibles.

Este registro comprende dos tipos de documentos:

— Documentos extratextuales: Said Allouch experimentó muy temprano esta técnica en su novela *Imilchil* (1980) en la que el capítulo titulado «Mahyusat Imilchil» comprende recortes de periódicos en árabe y hebreo, fragmentos en caligrafía *nasji o tulut*, además de versículos del Corán en caligrafía árabe, un himno nacional en versión francesa atribuido a Eugène Pottier, un poeta francés del siglo XIX. Esta técnica permite la diversificación del espacio material de la escritura a través de la diversidad de escrituras, la inclusión de portadas de libros, fotos eróticas de moriscas argelinas, telegramas y fotos de ciudades conocidas como Nueva York y fotografías del mundo musulmán antiguo. La utilización de documentos extratextuales sirve para crear una estructura narrativa nueva. El lector se encuentra así entre dos tipos de escritura, dos espacios, dos mundos: un mundo antiguo y otro moderno. Otros novelistas han utilizado con mayor profesionalismo, profundidad y precisión esta técnica. Es el caso de Ahmed Al Madini en su novela *Al 'ayab al 'uyab (Lo extraño extrañísimo)* (1999), en que también utiliza recortes periodísticos.

— Documentos intratextuales: Mohamed Anqar experimentó esta técnica en dos novelas, *Al masri (El egipcio)* (2003) y *Bario Malaqa (Barrio Málaga)* (2007), reuniendo el material documental en función de la naturaleza misma del tema. Los detalles ínfimos y precisos sobre la topografía de las calles, avenidas y barrios, la importancia dada a los pormenores y detalles de los espacios y los edificios, los colores de la tierra y del cielo, de las inclinaciones de los montes, de los límites del horizonte y el físico de los personajes, todo esto traduce la atención que el novelista presta al fragmento para construir un todo. El ansia de realismo en la descripción de lo religioso, patrimonial o histórico lleva al novelista a describir los espacios de Tetuán con mucho sentido de la observación y de la objetividad y con palabras cuyo ritmo y sonoridad resuenan en el espíritu del lector. Mohamed Anqar se erige así al rango de los grandes escritores franceses del siglo XIX como Gustave Flaubert en su obra maestra *Madame Bovary*:

La tierra de Mostafa se extendía por las pequeñas colinas, desde el mausoleo de Sidi Talha por el este hasta el valle del monte Darsa por el lado norte, y a Sidi Bahlul por el lado oriental, pasando por al'aqaba as shata a la ruta samsa en el sur, cubriendo así la mayor parte

¹² AA.VV.: *Teoría del estructuralismo*. Textos de estructuralistas rusos. Tr. ár. de Ibrahim al Jatib. Ash sharika al magrebiya de los editores unidos, mu'assassat alabhat al arabiya. Rabat / Beirut, 1982, 59.

del barrio. Puesto que As Sanhayi se enorgullecía de sus conocimientos sobre la historia del barrio y sus secretos, dio rienda suelta a su inspiración, contando las verdades que sabía.¹³

Con la misma precisión y el mismo estilo describe el novelista el Barrio Málaga de la bella ciudad de Tetuán y acierta en la presentación de los espacios, los cafés, las escuelas, las tiendas y los mercados, las panaderías y los jardines, las calles, las fábricas, una sala de cine, una farmacia y una imprenta, tales como son, con realismo. Dice el autor: «Qué bueno es escribir sobre un lugar que conoces, adonde acudes o del cual oyes continuamente hablar y que luego ves descrito con letras y palabras sobre papel impreso»¹⁴.

El escritor no presenta los acontecimientos y las situaciones con palabras y con fórmulas lingüísticas, sino que los describe con formas, líneas y colores, o por lo menos, a esto aspira en una de las etapas de su labor creativa.

4. LO FANTÁSTICO

Forma parte de las técnicas narrativas experimentadas por escritores marroquíes como Mohamed Al Harradi en su novela *Ahlam baqara (Los sueños de una vaca)* (1988). Esta novela narra acontecimientos sobrenaturales, además invita a una lectura que no puede ser ni poética ni alegórica¹⁵, ya que la finalidad no es lo fantástico o irreal en sí, sino la exploración de la realidad con una conciencia más profunda y más aguda¹⁶.

El guión tiene que ser familiar y sencillo. Si el médico ha realizado el mejor de sus deseos para mí, sin duda lo hizo en un lugar secreto, en alguna finca o algún laboratorio. Pero operaciones de esta índole, parecen estos días sospechosas, por eso lo descarto. ¿Pero cómo ocurrió eso? Me desperté, tenía los ojos cerrados y el cerebro ciego como nublado. No sabía quién era. El cerebro auxiliar técnico no puede vivir, menos aún permanecer sino en los frascos del laboratorio o en un animal superior al ser humano, entonces, ¿quién soy? Comprendí gracias a mi naturaleza humana, que vivo en el cuerpo de otro animal, un cuerpo animal asqueroso, que detesto, el cuerpo de una vaca¹⁷.

La vaca habla como un ser racional, más aún, el narrador habla tras haber dejado su cerebro humano en el cuerpo de una vaca en una operación quirúrgica que le permitió seguir viviendo.

Según Todorov, «cuando hablan animales, no dudemos de que el texto tiene otro sentido, un sentido alegórico»¹⁸.

¹³ Mohamed Anqar: *Barrio Málaga*. Tetuán, 2007, 30.

¹⁴ *Op. cit.*, 35.

¹⁵ Tzvetan Todorov: *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Éditions du Seuil, Points, 1970, 37.

¹⁶ Pierre Chartier: *Introducción a la teoría de la novela*. Tr. ár. de Abdelkbir Sherqawi. Casablanca: Dar Tubqal, 2001, 202.

¹⁷ Mohamed El harradi: *Ahlam baqara*. Mohammedia: Dar Al Jattabi, 1988, 7.

¹⁸ Todorov: *op.cit.*, 36.

El lector se halla ante dos mundos opuestos: un mundo real y otro fantástico; se ve ante una «singularización» por la que se presentan detalles no acostumbrados y valores extraordinarios que rompen con el sistema de vida habitual.

5. METAFICCIÓN

La metaficción es algo así como la autoconciencia en el ámbito literario. El texto se aprovecha de la teoría narrativa en general y de la teoría de la novela en particular. La metaficción desvela y revela el juego narrativo como en la novela *Lu'batu an nisyan* (*El juego del olvido*) (1987) de Mohamed Berrada. El lector de esta novela tiene la impresión de tener entre las manos un proyecto de novela, un *esbozo*, como dijo Émile Zola, y no un trabajo narrativo completo, coherente y definitivo, por lo menos en opinión de su autor:

La dificultad en la novela es escribir sobre un tiempo pasado dentro de un proceso inacabado, lo cual hace frágil el hablar de algo recién ocurrido... Me di cuenta al final de que si me dejara llevar por sus reflexiones y ansias, hubiéramos narrado lo anterior de otras formas sin la certeza de que no volveríamos a cambiarlo. Puesto que he sido designado como narrador de los narradores con una responsabilidad ante del lector. Me aferré a mis derechos reivindicando que se pusiera fin a las ansias y a las interrogaciones, amenazando con presentar mi dimisión, sí, dimitir antes de que me echaran... Para el autor no había más remedio que aceptar que me encargara de la narración de este capítulo especial sobre «Zaman Ajar» (Otro tiempo), tomando en consideración lo que él dijo y consignó sobre las características especiales del tiempo, confirmando en el principio, «Al istihlal» relatado en el manuscrito por Al Hadi. Decidí concebir el capítulo principal a través de la descripción de la celebración del matrimonio de Aziz y Saida, porque el matrimonio —por lo menos hasta ahora— sigue siendo un espejo revelador de relaciones, comportamientos y lapsus linguae. Soy responsable, ante ti lector, de la narración de este capítulo para que el autor esté tranquilo.¹⁹

En este ejemplo se realiza la pluralidad de voces narrativas, el juego con los conceptos de tiempo y espacio, el fragmentarismo, el montaje y la interpenetración de funciones. Se trata de cuestiones importantes que la teoría de la novela plantea y discute y que encontramos planteadas en el seno de la narración.

6. HISTORIA Y MITO

Otra de las características de la novela marroquí consiste en la adaptación de lo histórico y lo mitológico en el espacio literario.

Un ejemplo de la actualización de lo histórico en la elaboración del texto narrativo es la novela *El loco del poder* de Salem Himmich, en la que, si bien el autor parte de eventos históricos precisos (Al hakim bi Amr Allah, Ibn Jaldun) con el pretexto de aprovechar el legado y las fuentes antiguas, procura introducir este material en moldes nuevos —no en lenguaje o estilo nuevos— con el objetivo de elaborar una novela nueva capaz de competir

¹⁹ Mohammed Berrada: *Lu'bat an nisyan*. Rabat: Dar Al Aman, 1987, 135.

con grandes obras de la literatura mundial. Este tipo de escritura existe en el ámbito literario tanto árabe como occidental. Recordemos *Salambo* (1862) de Gustave Flaubert.

Otros escritores marroquíes intentan hoy proceder de la misma manera, tales como Ahmed Toufiq, que explora zonas ocultas de la historia y también del alma humana.

En cuanto a la utilización del mito en el ámbito novelesco, podemos citar a Miloudi Shaghmun. Si Abdelkbir Khatibi, partiendo de la expresión de *Las Mil y una noches* «cuéntame un cuento, si no, te mato», habla de la narración como seducción absoluta²⁰, Shaghmun adopta el mismo principio en su novela *Ain al faras (El ojo del caballo)* (1988), si bien de otro modo:

—El príncipe quiere comprender por qué has dejado de acudir a su tertulia para contarle tus bonitos cuentos. A él no le importa que tengan pie o cabeza²¹.

La novela relata la historia de Ibn Hamid, hijo de la ‘Auya, que pertenece a una comunidad de descarriados y Tahar Al Ma’za, marido de Fattuma. El autor se inspiró en un cuento breve que dice:

Al verse rodeado de un grupo de niños, Ash’ab al Tamma’ (el codicioso), molesto, no encontró más remedio para desembarazarse de ellos que mentirles pretendiendo que un hombre en un lugar conocido estaba repartiendo dulces muy ricos. El ardid funcionó tan bien que Ash’ab se lo creyó y siguió a los niños corriendo²².

La materia narrativa de esta novela forma parte de la tradición oral y saca su fuerza del imaginario popular, se adecúa a las condiciones de la narración fantástica y mítica que se apodera del lector por su poder sugestivo.

CONCLUSIÓN

Los esfuerzos desplegados para desarrollar el concepto de experimentalismo en el sentido en que lo hemos explicado, no pueden atribuirse a un solo escritor, ya se trate de la novela marroquí, árabe u occidental. En lo esencial, podemos encontrar esas mismas tendencias en varias novelas árabes, con variaciones, desde luego.

Observamos, por otra parte, que la problemática del experimentalismo no ha sido precedida de una labor teórica o filosófica que permitiera asentar las bases del fenómeno como fue el caso en Occidente ya a partir del siglo XIX.

²⁰ Abdelkbir El Jatibi: *Fi al kitaba wa at tayriba*. Tr. de Mohamed Bedara. Beirut: Dar Al Awda, 1980, 115.

²¹ Al Miludi Shaghmun: *Ain al faras*, Rabat: Dar Al Aman, 1988, 7.

²² Mohamed Amansur: *Istratiyyat at tayrib fi ar riwaya al maghribiya al mu’asira*. Casablanca: Al Madaris, 2006, 193.

Lo cierto es que la novela se ha convertido en una novela de la mirada, como hubo en Francia *La escuela de la mirada*, por el interés dado al mundo por parte de los escritores, para construir un mundo más directo, como dice Pierre Chartier²³.

El experimentalismo en la novela marroquí refleja el conocimiento por parte de los escritores de teorías literarias producidas en Occidente así como del esfuerzo desplegado por creadores y teóricos occidentales para el desarrollo del género novelesco. Los novelistas marroquíes son conscientes de la responsabilidad que les incumbe en cuanto que creadores, y no teóricos, de innovar y de seguir la vía del experimentalismo en la novela y no otra vía.

En este sentido dice Tzvetan Todorov que los nuevos géneros literarios «ponen al sujeto en el corazón de su devenir (el de los géneros), me refiero particularmente a la novela y a la autobiografía. Son géneros que ya no tienden a descubrir las leyes permanentes del comportamiento humano ni a desvelar el carácter ideal de las acciones humanas, sino que describen a la gente, hombres y mujeres, cada uno en su individualidad y a través de sus preocupaciones particulares»²⁴. Para conseguirlo, abren la novela hacia otras formas literarias y otros modos de expresión. Más aún, incorporan las teorías y críticas que la ponen en cuestión²⁵.

²³ Pierre Chartier: *op.cit.*, 207.

²⁴ Todorov: *L'esprit des lumières*. Tr. ár. de Hafid Qui'a. Casablanca: Dar Tubqal, 2007, 14.

²⁵ Pierre Chartier, *op.cit.*, 14. Esta idea, que Chartier ha desarrollado en sus libros *Introducción a las teorías de la novela*, es en realidad de Denis Diderot (1713-1784).

Exorcizando silencios. Reflexiones sobre la escritura femenina marroquí

Fatiha BENLABBAH

Instituto de Estudios Hispano-Lusos. Universidad Mohammed V - Agdal - Rabat

RESUMEN: Entre 1954 y hoy, las escritoras marroquíes cada vez más numerosas, más confiadas en el poder de la escritura, si no directamente para el cambio de mentalidades y de las percepciones negativas de lo femenino, por lo menos para el desahogo personal y la afirmación de sí mismas, han sabido transformar la lengua en un instrumento de trabajo sobre lo real y sobre lo imaginario, rompiendo tabúes y silencios. Es a través del relato y de la novela y, en muy menor medida, de la escritura dramática como ellas han ido ocupando el espacio literario que tenían que ocupar para que se escucharan las voces femeninas.

PALABRAS CLAVE: Escritura femenina marroquí, autorrepresentación de la mujer, autobiografía.

ABSTRACT: From 1954 until now, the number of female Moroccan writers is going up and they are more confident in the power of writing, if not directly in order to change the mentality and negative perceptions of all things feminine, then at least in order to allow for personal liberation and the affirmation of themselves. And they know how to transform their language into an instrument of work on what is real and what is imaginary and break taboos and silence. It is by way of the short story and the novel, and to a smaller extent, of dramatic writing, that they have been able to occupy the literary space which they needed to occupy in order for their female voices to be heard.

KEYWORDS: Female Moroccan writing, self-representation of women, autobiography.

La literatura es un medio de comunicación con la sociedad. Es una actividad que no puede disociarse de la vida. Tiene siempre una función, aunque no sepa que la tiene y aunque no quiera tenerla. A partir del momento en que alguien escribe y publica está realizando una función social porque escribe también para los otros. Cuando el escritor escribe con la clara intención de dar testimonio de una realidad personal o colectiva, dicha función social se vuelve indiscutible.

Entre 1954 y hoy, las escritoras marroquíes, cada vez más numerosas, más confiadas en el poder de la escritura —si no directamente para el cambio de mentalidades y de las percepciones negativas de lo femenino, por lo menos para el desahogo personal y la afirmación de sí mismas—, han sabido transformar la lengua en un instrumento de trabajo sobre lo real y sobre lo imaginario, rompiendo tabúes y silencios. Es a través del relato y de la novela y, en medida mucho menor, de la escritura dramática como ellas han ido ocupando el espacio literario que tenían que ocupar para que se escucharan las voces femeninas.

El género dramático en Marruecos no ha tenido hasta hoy muchos cultivadores. Hasta el momento la producción dramática femenina en lengua francesa por ejemplo, se reduce a cuatro obras solamente: *Nour ou l'appel de Dieu*¹, de Amina Lhassani; *Les cases basses*², de Leila Houari y *L'autre visage y la Nuit dé-masque*³, de Nabila Guennouni.

La relación de la mujer marroquí con el teatro data de los años cuarenta. En efecto, llegó al mundo del espectáculo teatral en el año 1949, representando piezas radiofónicas. En los primeros momentos de la Independencia, o sea, a partir de 1956, la mujer marroquí, aprovechándose momentáneamente del ambiente de libertad reinante, subió también al escenario y denunció la condición de la mujer tradicional. Pero pronto la mentalidad machista y el prejuicio acerca de la mujer que se expone a las miradas en las tablas la obligaron a bajar de los escenarios. *Mi harnounia*, el famoso personaje femenino de la comedia popular casablancuesa, encarnado por un hombre, es el mejor ejemplo de esta situación. Es de destacar, sin embargo, que las pocas obras literarias del género producidas hasta hoy plantean de una forma u otra el tema de la mujer, sus preocupaciones, su visión de sí misma y del otro. Ilustraré rápidamente mi idea con un texto de Nabila Guennouni, una joven nacida en 1967, que no carece de audacia como dramaturga. *L'autre visage*, su primera obra, es un drama en dos actos con dos personajes, un vagabundo y una prostituta, en un parque una noche de no se sabe qué época del año. Lo definiría como Isabel María Díaz Díaz ha definido la obra de Itziar Pascual *Mascando ortigas*, como *un viaje hacia la identidad* femenina. Destacaré la pertinente reflexión sobre la esencia del teatro contenida en esta obra: el ser y el parecer, el teatro y la vida, el teatro y la libertad: la vida es un teatro en que cada uno juega un papel que no es el suyo. *Hay papeles que nos permiten expresarnos libremente*, dice la autora.

Pero no es a través de la producción dramática o poética como conseguiremos definir el papel de la mujer escritora en la sociedad marroquí. Las novelistas son cuantitativamente más importantes. Se nota en la producción narrativa femenina, tanto en la escrita en árabe como en la escrita en francés, un predominio del relato sobre la novela. La literatura en lengua árabe ha sido marcada, desde finales de los años sesenta, por una presencia femenina notable en el campo de la ficción literaria y narrativa. Así se pudo asistir, con Khenata Bennouna y Zaynab Fahmi, al surgimiento de una palabra femenina rebelde, apasionada, tanto por el discurso denunciador como por el deseo de narrar y desvelar momentos personales. Khenata Bennouna, conocida por sus escritos feministas y progresistas, luchó por la libertad de expresión y los derechos del hombre desde los años sesenta. Ella y Zaynab Fahmi alias *Rafikat attabi'a*, y Leila Abu Zeid (a partir de los setenta), marcaron por sus obras el mundo literario todavía muy embrionario en Marruecos. Otras voces les han sucedido y ahora existe un grupo de jóvenes escritoras que prometen mucho, entre ellas citaré a Malika Mostadraf y Wafa Malih, autora esta última de *I'tirafatu rayulin waqih* (*Declaraciones de un hombre insolente*) y de *'Indama Yabki ar riyal* (*Cuando lloran los hombres*).

¹ Porte, 1994.

² Lettres du Monde Arabe, 1993.

³ Marsam, 2000 y 2003.

La narrativa en lengua francesa, en cambio, la representa un número importante de voces femeninas, mujeres investigadoras, periodistas, ensayistas, sociólogas, psicólogas, como Fatema Mernissi, Amina Benmansour, Ghita El Khayat y otras más a las que debemos obras de innegable valor literario. El primer texto en francés data de 1958: la novela *Au cœur du harem* de Elissa Chimenti, judía marroquí que en 1959 y 1964 publicó dos volúmenes de cuentos y relatos titulados *Leyendas marroquíes* y *Sortilegio y otros cuentos se-fardíes*.

La literatura femenina marroquí empieza a desarrollarse a partir de principios de los ochenta para alcanzar un punto culminante en los años noventa y en lo que va del este siglo.

Entre los factores que favorecieron este desarrollo hay que citar la efervescencia asociativa y la actividad editora que ha realizado un salto cualitativo. Casas editoriales, pequeñas o grandes, han sido creadas o ampliadas. Por primera vez la mujer se implica activamente en el mundo de la edición. Se calcula que en Marruecos se publican unos mil libros al año en las dos lenguas. El 30% de esta producción está en francés y casi la mitad de los libros publicados se publican a cuenta de sus autores. El contexto general se caracteriza por un soplo de libertad muy favorable. En los años noventa hemos asistido al desarrollo de una dinámica literaria importante, el número de obras publicadas durante esta década es considerable, aunque resulte desigual el nivel entre unas y otras⁴: no se trata de ninguna corriente coherente. Los tiempos de dinámicas colectivas, de grupos o generaciones, han pasado ya incluso en España o Francia. Las obras producidas no pueden organizarse en función de una tendencia ideológica coherente. Lo mismo puede decirse de la producción literaria publicada desde el 2000 y de la que podemos decir que instaura una nueva dinámica. Sin embargo, la presencia en ellas de temas reiterativos, casi obsesivos, como son la infancia, la relación tradición/modernidad, la relación hombre/mujer, la relación mujer/mujer, la libertad, la visión del cuerpo, la concepción de la escritura o de la literatura, la dimensión autobiográfica, revela cierta unidad y permite definir esta literatura como una literatura testimonial, en la medida en que da testimonio de una realidad personal y colectiva.

Precisamente, el carácter testimonial de la literatura femenina marroquí que nosotros, lectores, percibimos fácilmente y que la crítica ha destacado, revela que nuestras escritoras escriben con la clara conciencia de desvelar cosas, denunciar hipocresías, injusticias y opresiones y, por ende, de contribuir, aunque sea indirectamente, al cambio de la sociedad a la que pertenecen. De alguna forma, estas escritoras han acompañado, a través de sus obras, el cambio de la sociedad marroquí en general y de la condición de la mujer en particular, cambio debido en gran parte a la acción de la sociedad civil y de los actores feministas. Además, muchas de las mujeres que se dedican a la literatura participan en asociaciones femeninas y en grupos de investigación sobre la mujer. Muchas de estas escritoras muy atentas y aferradas al género novelesco testimonial, son abogadas, de formación y profesión, terapeutas, sociólogas, antropólogas, periodistas, pedagogas y ensayistas. Fatema

⁴ Nadia Chafik publica *Entre chien et loup, Filles du vent, Le secret des jinns*; Dounia Charaf, *L'esclave d'Amruz, Fatoum, la prostituée et le saint*; Raje Benchemsi, *fracture du désir*; Fatema Mernissi publica su primera obra de ficción (relatos), *rêves de femmes*, Ghita El Khayat sus primeros relatos, *Les sept jardins*; Damia Oumassine, *L'arganier des femmes égarées*.

Mernissi no vacila en poner su saber sociológico al servicio de su misión como escritora, Ghita El Khayat, psiquiatra, utiliza el psicoanálisis como medio para diseccionar los comportamientos sociales. En *Le somptueux Maroc des femmes*⁵ esta escritora explora el universo femenino a través del inconsciente colectivo; Fadela Sebti, autota de *Moi Mireille, lorsque j'étais Yasmina*⁶, es abogada, al tanto de los problemas de las mujeres, se presenta como una correa de transmisión de lo que las mujeres no dicen; Yasmine Chami Kettani autora de *Cérémonie*⁷, utiliza su saber antropológico para escribir; Siham Benchekroun autora de *Oser vivre*⁸ y de *Les jours d'ici*⁹ habla desde su experiencia de médico y periodista, atenta a las quejas de las mujeres; Damia Oumassine, socióloga, deja transparentar su saber profesional en su obra *L'arganier des femmes égarées*¹⁰.

La ocupación del espacio literario por las mujeres implicó un trastorno del orden patriarcal cuyo fundamento principal era el silencio de las mujeres. Escribir equivale a una apropiación de la lengua. Una reapropiación de la propia historia. Una reapropiación del propio cuerpo. Los escritos de mujeres hablan de la condición de la mujer. Una lectura rápida de la producción novelística femenina marroquí, tanto en lengua árabe como en lengua francesa, permite constatar que casi en todos los casos, las escritoras escriben movidas por una necesidad profunda de desvelar los distintos tipos de opresión que las mujeres padecen y para reivindicar sus derechos en cuanto que mujeres, esencialmente el derecho de ser *feminidad*¹¹. En general, en la literatura femenina marroquí que merece ser explorada y analizada con mayor profundidad, los dispositivos ficcionales tienden a construir espacios en los que se despliega un pensamiento, una poética no solo del ser mujer, sino del ser feminidad activa. En la mayoría de los casos, esta feminidad se presenta a través de un sujeto inconformista, rebelde, transgresor de tabúes, que se niega a dejarse atrapar en las mallas del discurso del otro, creando su propio discurso mediante la escritura. Todo parte de la constatación de que las normas que rigen nuestra existencia nos oprimen y nos enajenan como mu-

⁵ Marsam, 2002.

⁶ Lefennec, 1995.

⁷ Actes Sud, 1999.

⁸ Empreinte, 2004 (1a edición, 1999).

⁹ Empreintes, 2003.

¹⁰ Ediciones Le Fenec, 1998.

¹¹ Por ejemplo, *Fracture du désir*, de Bouthaina Toumi, Actes Sud, 1998: son variaciones sobre el cuerpo y sobre el deseo. La autora reivindica el derecho a hablar del cuerpo y de los placeres femeninos sin tabúes. *Oser vivre*, de Siham Benchekroun, contiene una defensa de la mujer y de la audacia de vivir sin miedos ni censura; *Le corps dérobé*, de H. Boussejra, es una reflexión crítica sobre la relación hombre/mujer y una denuncia del estado de esquizofrenia que padecen las mujeres: libres fuera, sumisas dentro; *Fatoum, la prostituée et le saint*, l'Harmattan, 1998, es un enfoque original de la cuestión femenina: a través del vaivén entre lo real y lo imaginario, la autora trata de la condición de la mujer en la sociedad tradicional; *Yasad wa madina (Cuerpo y ciudad)*, de Zhor Gourram (1996), es una escritura sobre el cuerpo y del cuerpo; para la autora la ciudad y el cuerpo se encuentran en la desagregación; *Yuruh ar ruh wal yajasad (Heridas del cuerpo y del alma)* (1999) es una terapia por medio de la escritura; la autora trata el tema de la violación, de la pedofilia y de la impunidad de los agresores; *Une femme tout simplement de Baha trabelsi* (1995) es una novela autobiográfica que trata de una mujer moderna que se niega a admitir la hegemonía masculina en la sociedad en la que vive; *Ni fleurs ni couronnes* (2000) y *Le concert des cloches* (2005), de Souad Bahéchar, tratan sucesivamente de las dificultades que afronta una joven mujer en una aldea, el destino trágico de una mujer cuya única culpa es la de ser diferente, y de la vida atormentada de una chiquilla.

jer. La incidencia en la sociedad en la que se vive, pasa necesariamente por la ruptura de los silencios, por la toma de la palabra. La autoafirmación, la afirmación de la propia identidad genérica encuentra así en la escritura un espacio idóneo para expresarse. «Escribo pues existo», titula la joven novelista y ensayista Wafa Malih un ensayo suyo publicado en 2006. En él habla del *Adab al makchouf*, o sea, de la literatura que desvela, del poder de la palabra, de la opresión ejercida sobre la mujer creadora en sociedades machistas como la nuestra. Responde a los que califican la nueva literatura femenina marroquí de escandalosa porque rompe tabúes, hablando abiertamente del deseo y del cuerpo. Considera que la mujer escribe sobre su cuerpo porque cree que la literatura no consiste solo en entrar por las puertas abiertas, sino que su función principal es abrir las puertas cerradas, romper los muros del silencio. Hablar del hombre, sea el padre, el amante o el esposo, es una manera de denunciar la realidad masculina en una sociedad como la nuestra. A través de la escritura, la palabra femenina se vuelve palabra pública, rompe el cerco de lo íntimo. Es subversiva y liberadora.

La toma de la palabra implica una revolución del orden simbólico, la cual se lleva a cabo a través de cada texto, de cada historia, por medio de la puesta en escena de ciertas particularidades. Entonces, tanto los estudios femeninos como espacio de indagación multidisciplinar de la diferencia sexual, como los textos literarios escritos por mujeres, contribuyen en el cambio del orden simbólico, conducen a una reformulación, a veces, a una desconstrucción del viejo orden femenino que implica que la mujer esté recluida en el espacio privado, que no pueda acceder a la palabra, que no pueda ser sujeto, que no pueda hablar del mundo que la rodea y del hombre, de su propia vida, de sus esperanzas y frustraciones y de su cuerpo. Quienes toman la palabra, a través de la escritura literaria o del ensayo sociológico, antropológico, psicoanalítico, se apropian de la lengua, se constituyen en representantes de sus propios discursos y así, intentan forjarse una nueva identidad, para no seguir siendo representadas en los discursos del otro. La toma de la palabra implica en el nivel del relato literario la emergencia de una primera persona: un yo femenino que habla de sí y de otras mujeres, las cuales acceden también a la palabra en la medida en que las autoras les ceden la narración a través del diálogo y del monólogo interior, como en *L'arganier des femmes égarées* de Damia Oumassin. A través de esta emergencia del yo pasamos de la mujer como objeto de representación a la mujer que se autorrepresenta. Para ello las mujeres necesitan de un ejercicio de distancia crítica. Se da el caso de que el ejercicio de distancia crítica más constante es la autobiografía. La dimensión autobiográfica en la literatura femenina marroquí sugiere la envergadura estética de un pensamiento crítico por el que se procede a una relectura del pasado y del imaginario y una lectura crítica del presente.

L'écriture du corps dans la littérature féminine marocaine. Cas de Souad Bahéchar dans *Ni Fleurs ni couronnes*

Sanae GHOUATI
Université Ibn Tofail - Kénitra

RESUME: L'écriture féminine marocaine est née au lendemain de l'indépendance, à partir des années soixante. Par réaction contre le colonialisme ou par souci identitaire, les femmes qui ont eu la chance de faire des études et de s'émanciper, se sont exprimées d'abord dans la langue arabe, et ce pendant plus de deux décennies.

MOTS CLE: Écriture du corps, littérature féminine marocaine, poétique du cadavre, espaces réparateurs.

ABSTRACT: Moroccan women's writing was born right after independence, after the seventies. Because of this reaction against colonialism and due to identity concerns, women who were lucky enough to carry out study programs and live independently initially expressed themselves in the Arabic language which continued for more than two decades.

KEYWORDS: Inscription of the female body, Moroccan Women's Literature, Poetics of the Cadaver, Restorative Spaces.

PRELIMINAIRES HISTORIQUES

L'écriture féminine marocaine est née au lendemain de l'indépendance, à partir des années soixante. Par réaction contre le colonialisme ou par souci identitaire, les femmes qui ont eu la chance de faire des études et de s'émanciper, se sont exprimées d'abord dans la langue arabe, et ce pendant plus de deux décennies. Leurs publications dans les journaux quotidiens étaient encore timides, elles avaient surtout un penchant pour la poésie lyrique ou nationaliste et pour les genres brefs ; en particulier la nouvelle ou l'essai sur la condition de la femme, la nécessité de son alphabétisation et de sa participation à la vie active. Ce parti pris pour le lyrisme et pour les sujets qui touchent le quotidien de la femme, a participé à la marginalisation de cette nouvelle littérature. C'est probablement la raison pour laquelle elle a été reçue avec un manque d'intérêt, si ce n'est une indifférence totale de la part de la critique de l'époque qui, elle-même, était encore tâtonnante.

Des noms de femmes lettrés comme *Malika Al Fassi*, *Zaynab Fahmi* (l'adoratrice de la nature « Achiqat At Tabia »), *Khната Bennouna* ou *Laila Abou Zaïd* un peu plus tard, étaient assez connus au Maroc, mais leur écriture s'inscrivait dans la continuité de la littérature masculine et du modèle de l'écriture du Machreq. Cette double contrainte a fait que

cette littérature, par rapport à sa consœur algérienne, ne s'est pas démarquée et n'a pu s'imposer auprès de celle de l'homme. Il faut attendre les années quatre-vingt pour qu'une certaine écriture de contestation naisse et commence à revendiquer son autonomie. C'est lors de cette décennie que la littérature marocaine francophone fera son entrée sur la scène littéraire. Le premier roman est né en 1982 avec *Aïcha la rebelle* de Halima Ben Haddou¹. Malgré la grande publicité faite au roman à sa sortie, il ne marquera pas, esthétiquement parlant, cette jeune littérature. A l'instar de Halima Ben Haddou, d'autres femmes prendront la plume pour se raconter dans des récits ouvertement autobiographiques ou des autobiographies fictionnelles, comme c'est le cas avec *Badia Haj Nacer*², *Leila Houari*³, *Farida Elhany*⁴ Mourad, *Amina Chebbab*⁵ puis *Noufissa Sbaï* qui publie *L'Enfant endormi*⁶ publié au Maroc, en 1987. D'autres s'exprimeront de manière lyrique comme *Saida Menebhi*, *Rachida Madani*, *Fatima Chahid*, *El Melih Selma*.⁷ Cependant, issue de la communauté juive marocaine, *Elisa Chimenti* d'origine italienne, arrivée avec son père à l'âge d'un an au Maroc, mérite sa place parmi les écrivaines du Maroc étant donné qu'elle a passé toute sa vie à Tanger et a fondé avec sa mère, en 1914, la première école italienne. Elle a été aussi l'unique européenne à recevoir la considération du mouvement national de Tanger, elle était l'unique européenne à enseigner dans la médersa du grand érudit marocain Abdellah Guennoun célèbre auteur de « Annoubough al-maghribi » et qui l'appelait « ma sœur ». Elle connaissait beaucoup de langues et enseignait aussi bien le français que l'arabe classique, l'allemand, etc. Parmi ses publications : *Eves marocaines* (1935), *Légendes et récits*, *Au coeur du harem* (1958 roman) et *Légendes marocaines* (1959). Elle a également laissé de nombreux manuscrits de textes inédits comme *Récits des cours et des terrasses*, *Jacob Sarfati*, *L'Appel magique de l'Islam*, *Petits Blancs marocains*, *Les Génies*, *Miettes* etc.

Dans les années quatre-vingt-dix, la littérature féminine connaît un accroissement remarquable du nombre de plumes féminines comme *Farida Diouri*, *Nouzha Fassi fihri*, *Fatiha Boucetta*, *Anissa Belfkih*, *Ghita El Khayat*, *Fatima Mernissi*, *Dounia Charaf*, *Fadela Sebti*, *Baha Trabelsi*, *Siham Benchekroun*, *Bouthaina Azami Tawil* et autres. Les écrits de cette période ont le mérite de dévoiler les rêves et les fantasmes de la femme qui utilise le « je » qu'elle a si souvent évité pour ne pas être confondue avec ses personnages, certaines ont continué l'écriture cathartique tout à fait légitime après le silence de plusieurs siècles dans lequel la femme marocaine était confinée. Bien que de qualité inégale, cette écriture émergente a eu nonobstant le mérite de délier les langues et de libérer la plume avant de

¹ Halima Ben Haddou : *Aïcha la rebelle*. Editions Jeune Afrique, 1982.

² Badia Haj Nacer : *Le Voile mis à nu*. Paris : Arcantière 1985.

³ Leila Houari : *Zeida de nulle part*. Paris : L'Harmattan, 1985. *Quand tu verras la mer*, Recueil de récits. Paris : l'Harmattan, coll. *Ecritures arabes*, 1988.

⁴ Farida Elhany Mourad : *La fille aux pieds nus*. Casablanca: Imprimerie Eddar el Beida, 1985. *Ma femme, ce démon angélique*. Casablanca: Imprimerie Eddar El Beida, 1987. *Faites parler ce cadavre*. Casablanca: Imprimerie Eddar El Beida, 1991.

⁵ Fatima Chebbab : *L'Eau de mon puits*. Besançon : L'Amitié par le Livre, 1987.

⁶ Noufissa Sbaï : *L'Enfant endormi*. Rabat : Edino, 1987.

⁷ Saida Menebhi : *Lettres et écrits de prison*. Paris : CLR, 1978. Rachida Madani : *Femme, je suis*. Vitry : Inéditions barbares, 1981. Fatima Chahid : *Imago*. S.I. : Ed. Imprimatic, 1983. Selma el Melih : *A l'ombre du papyrus*. Paris : La Pensée universelle, 1988.

permettre à la femme de se libérer de la tutelle littéraire de l'homme, de dire son moi publiquement, d'exprimer son être de manière directe et ouverte, de jeter le discrédit sur des croyances parfois archaïques qui pèsent sur elle et de lever le voile sur les grands tabous des sociétés arabo-musulmanes.

L'Écriture féminine du vingt-et-unième siècle, connaîtra un saut qualitatif grâce au nouveau contexte politique. Nous sommes sous le règne du jeune roi *Mohamed VI* qui introduit des réformes importantes au niveau social (Le nouveau code de la famille ou la Nouvelle Moudouwana) et au niveau politique il libère tous les anciens détenus politiques et ordonne la fermeture de tous les bagnes politiques (Tazmamart et autres). Ces deux réformes libèrent à la fois l'expression générale, chez l'homme et la femme et le nouveau code de la Famille libère la femme des lois ancestrales et séculaires qui faisaient d'elle un être inférieur et inapte à toute responsabilité. Avec cette avancée dans le domaine législatif, la femme-écrivain commence à se détacher de l'écriture réaliste liée à la cause féminine, d'autant plus que ces questions sont devenues le cheval de bataille des associations féministes et celles des droits de l'homme, pour se consacrer à d'autres questions d'ordre créatif et esthétique. C'est ainsi qu'un nombre important de textes surprennent par la fraîcheur de leur regard sur la société, leur vision du monde insolite, leur dénonciation d'une morale pesante pour les femmes, leur questionnement des genres, bref leur dépassement des frontières, des territoires et des idéologies. Au départ, cette littérature se préoccupe d'abord de l'image de la femme soumise, divorcée, stérile, claustrée, sorcière, prostituée, etc. Mais au 21^e siècle, l'écriture féminine marocaine devient avant tout prise de parole pour dire notamment ce qui est le plus censuré, le plus opprimé socialement, le corps qui sera exalté en tant qu'élément de trouble, de désordre et de transgression. En s'appropriant la plume, la femme s'approprie non seulement la langue qui permet de dire, de dénoncer toutes les injustices subies, mais aussi son corps qui fut, pendant des siècles, confisqué par l'homme, si ce n'est par la société entière, vu que c'était sa source magique et intarissable où il puisait toute la matière de sa création, un sujet inlassablement renouvelé. Expropriée de son corps, la femme était également dépossédée de son identité et du droit de laisser ce corps s'exprimer. En se réappropriant petit à petit ce corps, la femme peut désormais dire son intériorité et s'assumer comme être entier et indivisible en laissant ce corps s'approprier également les espaces extérieurs qui n'étaient occupés que par l'homme.

LES ECRIVAINES MAROCAINES FACE AU CORPS

Avec l'écriture féminine, le corps va cesser d'être une extériorité creuse et insignifiante. Si le corps de la femme a été fort magnifié et parfois-même idolâtré et divinisé par la littérature dans l'imaginaire arabe, il a également été très souvent maudit et même damné. Toutes religions confondues font du corps de la femme un péché, et la femme celle par qui le péché arrive. Son corps est donc tenu en suspicion puisque c'est par elle qu'est venu le péché mais c'est, paradoxalement, en lui que germent les attraits qui nous attachent au monde. Ce corps, qui est à l'origine des souffrances de l'homme est à éviter, à cacher, à couvrir, à punir constamment parce que c'est lui qui pervertit l'homme et le déprave. Si le comportement du corps masculin est libre, celui du corps féminin au contraire est régi de-

puis l'enfance par des règles strictes. Il est géré au même titre que la croyance, la foi ou les grands principes de la religion. Le corps de la femme n'est pas une mince affaire. Toute la société s'occupe de le discipliner selon des rites qui peuvent varier d'une société à l'autre. La perception du corps par la littérature reste aussi très souvent tributaire des symbolismes qui les inspirent. Dans la littérature universelle, le corps de la femme n'est jamais vu dans sa totalité indissociable. Il est souvent morcelé, fractionnée, blasonné en fonction des fantasmes de l'homme. L'écriture du corps est métonymique, on préfère aborder le corps par fragments. Ainsi la femme est réduite à des yeux, des cheveux, des mains, la peau, la bouche, etc. Elle est figée dans des descriptions identiques qui répondent aux canons de la beauté de chaque époque ou de chaque communauté. Jusqu'à aujourd'hui, le corps de la femme est souvent restreint à une extériorité infime et dérisoire. La littérature marocaine n'échappe pas à cette règle. Son rapport au corps n'est pas tout à fait assumé. Pour beaucoup de raisons, liées à la complexité de notre société, la femme n'ose pas encore dire ses désirs, ses relations charnelles et le regard qu'elle porte sur son propre corps ou sur le corps de l'autre. Si, pour Pascal, le « Moi » est haïssable, pour les sociétés arabo-musulmanes le corps continue d'être haïssable. Même quand les femmes sont très émancipées et entièrement « occidentalisées », elles n'osent pas s'exprimer ouvertement sur leur rapport au corps. Quelque soit leur niveau, elles ne peuvent même pas disposer de leur corps comme elles le souhaitent. C'est ce que nous allons découvrir avec Chouhayra, ce personnage de *Souad Bahéchar* dans *Ni fleurs ni couronnes* qui sera punie dans sa chair pour avoir transgressé, sans même en être consciente, les règles de sa société.

Quand par exemple en 1994, *Ghita El Khayat*, dans son roman *la Liaison*⁸, raconte sur un ton très osé les ébats érotiques d'une femme et les détails de sa relation charnelle, adultère et répréhensible aux yeux de la religion et des us de la société, elle a eu recours au pseudonyme *Tywa Lyne* pour cacher sa vraie identité et se prévenir des sentences d'une société arabo-musulmane encore très conservatrice et en même temps pour éviter aux siens une gêne certaine. Elle brouille les pistes et crée la confusion à cause de cette relation illícite qu'elle raconte dans ses détails intimes. Quelques années plus tard, quand elle a senti que sa notoriété pouvait la protéger, et surtout après la mort de sa fille unique, elle a fini par assumer son roman et justifier cet artifice :

« J'ai été marquée par l'Amant de Marguerite Duras. Je voulais en faire un pastiche et j'ai fini par écrire franchement sur le corps de la femme. Je l'ai écrit comme un psychiatre, introduisant toute forme de perversion. A l'époque j'avais une fille sur le point de se marier. Pour la ménager, je l'ai signé Tywalyne, « mes prunelles » en amazigh. »⁹.

La Liaison peut-être considéré comme l'un des premiers romans qui brisent le tabou de la sexualité féminine par le récit déjà d'une relation libre motivé par la recherche du plaisir charnel et protégée par le mensonge, par l'utilisation d'une langue crue qui décrit l'acte charnel dans toute sa plénitude, comme c'est le cas dans le passage suivant, où la narratrice nous décrit quelques unes de ses prouesses intimes avec son amant :

⁸ Lyne Tywa : *La Liaison*. Paris : L'Harmattan, 1994.

⁹ Driss Ksikes : « La pudeur tue l'écrivain ». Interview avec Rita El Khayat in *Tel Quel* 231, 2009

Il me chevaucha avec un acharnement systémique et la rage du corps n'avait d'égale que cette quête du regard mourant et cette douceur des lèvres, de la langue et de sa salive qui me devint la liqueur la plus agréable de toutes les boissons¹⁰.

Ce roman donne corps à la langue en la chargeant du désir de la narratrice, de son intimité, ses plaisirs et son enchantement après chaque rencontre. Le corps est là, mais il ne résonne que par les mots qui grisent la narratrice. Il est verbalisé et la jouissance n'arrive qu'à travers le dire ; il y a comme une impression que la narratrice jouit beaucoup plus de sa narration, des mots qui décrivent l'acte, que de l'acte lui-même.

L'Amande de Nedjma¹¹, dépasse de loin tout ce qui a été produit sur le corps et la sexualité féminine au Maroc. Le roman raconte l'histoire de Badra, jeune marocaine qui, mariée à un jeune âge, décide après cinq ans de mariage de fuir son village et d'aller à Tanger. Là, elle découvre les plaisirs de la chair. L'auteure de ce livre, dont l'identité réelle demeure inconnue, a choisi pour voile le pseudonyme de Nedjma, nom lourdement symbolique ; c'est l'emblème de l'amour de la littérature, par référence à Kateb Yacine, et c'est également une référence à l'amour de la liberté incarnée par le personnage-même de Kateb, cette femme fatale de la poésie algérienne, Nedjma. Dans toutes ses interviews, elle se réclame de l'héritage de Cheikh Nefzaoui, érotologue du 16^{ème} siècle, et explique qu'elle est entrée dans le monde de la littérature pour parler des corps vivants et appétissants, plutôt que mutilés et carbonisés par référence aux femmes qui se font exploser. Le masque qu'elle porte dans les interviews qu'elle donne, est une manière, dit-elle de se protéger des « démons » islamiques. Mais ce masque, n'est-il pas un autre indice de cette difficulté que les écrivaines marocaines ont à assumer leurs corps si l'on en croit une autre écrivaine, Bouthaina Azami-Tawil¹² dans la citation suivante : « Ici, le chemin pour se réapproprier son corps est long. Il y a toujours un voile que les femmes n'arrivent pas elles-mêmes à soulever ». L'écriture du dévoilement, très sollicitée par certains mouvements féministes, gère difficilement tout l'héritage historique et religieux de notre société à propos du corps de la femme. Les écrivaines citées disent et ne disent pas, dévoilent et re-voilent, montrent tout en cachant. Le corps chez elles exprime le conflit autant qu'il le masque. Très rares sont, en effet, les romans marocains en général, qui mettent en scène le corps comme corporalité. La majorité des écrivains exploitent cette catégorie pour dénoncer la violence sexuelle. On peut dire que pour beaucoup de femmes, écrivaines ou non, le rapport au corps reste assez timide ; il réside surtout dans la dénonciation des mortifications, l'enfermement, les viols et violences subies par le corps féminin, comme c'est le cas chez Noufissa Sbai¹³ dans l'enfant endormi, à travers les trois figures féminines du roman dans leur quête d'émancipation, ou chez Houria Boussejra dans le Corps dérobé et Femmes inachevées¹⁴ où c'est la femme elle-même qui participe à l'aliénation du corps féminin en perpétuant certaines traditions archaïques et en veillant à faire respecter une discipline rigide aux filles et

¹⁰ Rita El Khayat : *La Liaison*. Casablanca : Editions Aïni Bennaï, rééd. 2006, 42.

¹¹ Nedjma : *L'Amande*. Paris : Plon, 2004.

¹² Bouthaina Azami-Tawil : *La mémoire des temps*. Paris : L'Harmattan (1998).

¹³ Noufissa Sabai : *L'Enfant endormi*. Rabat : Edino, 1987.

¹⁴ Houria Boussejra : *Femmes inachevées*. Rabat : Marsam, 2000. *Corps dérobé*. Casablanca : Afrique Orient, 1999.

aux belles-filles, comme ce que Taika fait subir au corps de Chouhayra dans *Ni Fleurs ni couronnes*. Les héroïnes sont suppliciées dans leur corps blessé et parfois même souillé, une relation de haine s'établit entre la femme et ce corps source de toute sa souffrance, comme l'illustre bien le personnage d'Aïcha dans *Femmes inachevées* : « Etrangère à moi-même, j'habitais un corps, j'avais une parole qui ne ressemblait à rien »¹⁵. Le corps chez l'écrivaine arabophone Zhour Gourram dans *Corps et ville*¹⁶, est quant à lui associé à l'espace urbain, à la ville, il la reflète et la prolonge : « l'une est le prolongement de l'autre ; leur corporalité s'interpénètre »¹⁷, l'espace des grandes villes est « tatoué par le corps de la femme » nous dit la narratrice, « je sens la ville s'introduire dans mon corps, et les rues s'infiltrer en moi, mon corps est devenu une route que traverse la ville... La ville raconte ses souvenirs sur mon corps »¹⁸. Cette relation étroite entre le corps et la ville se prolonge jusqu'à la fin et constitue la charpente même du roman ; c'est grâce à cette confrontation quotidienne que le corps se constitue, s'enracine dans l'espace, et se laisse tatoué par la différents espaces qu'il traverse. C'est ainsi qu'il se forge une personnalité et une autonomie dans le monde des hommes. Rajaa Benchemsi¹⁹, dans *Fracture du désir*, présente le corps de la femme non pas comme objet de désir mais comme sujet désirant épicurien, qui ne se préoccupe nullement des interdits et des tabous. Le passage suivant décrit une relation charnelle imaginée par la narratrice avec une femme : « Je regarde tantôt son visage, tantôt le mien pour détecter ma part de mort et ma part d'érotisme en elle. Je me mets à quatre pattes et hume la chaleur de son corps qui m'emplit d'une gloire sournoise et intrépide. Je cois enfin pénétrer le mystère, je crois enfin l'atteindre. L'introspection est totale : je suis elle et elle est moi. Je parcours son corps de mes lèvres chaudes et ses flammes de feu brûlent mon âme égarée ». Le désir d'érotiser le corps est visible dès la couverture du roman qui présente un corps féminin nu et continue durant tout le roman qui tente par l'écriture de matérialiser l'ivresse et le vertige des sens. La dimension sensuelle du corps devient une alternative dans la construction de l'identité du sujet féminin.

Le corps, dans la majorité des écrits, reste muet et on ne fait que discourir sur lui. Il est décrit dans sa torture, ses souffrances, ses désirs, mais il reste souvent silencieux. La littérature a le pouvoir de lui donner la parole par des voies détournées car elle est le lieu où les limites, les contraintes et les silences ne sont pas de mise, où la liberté de l'écrivain a enfin le pouvoir de dire un corps totalement réconcilié avec lui, avec l'autre et avec le monde. L'œuvre littéraire, quand elle est puissante, transforme le corps en texte grâce à la fiction et à la fonction imaginative. Elle donne existence au corps au-delà même de son évocation. Mais, peut-on parler du corps autrement que par des mots ? Comment rendre un corps perceptible par les mots, sachant qu'il est imaginaire ? Nous répondrons à ces questions en parcourant le roman de Souad Bahéchar *Ni fleurs ni couronnes* où la question du corps est traitée loin des topoï classiques de la littérature maghrébines en général (le corps au Hammam, le corps soumis, le corps enfermé, séquestré, désirée, etc.).

¹⁵ Houria Boussejra : *Femmes inachevées*, 46.

¹⁶ Zhour Gourram : *Jassadoun wa madiinatoun*. Institution Al Ghani, 1996.

¹⁷ Abdellah Mdarhri Alaoui : *Aspects du roman marocain* (1950-2003). Rabat : Editions Zaouia, 2006, 16-107

¹⁸ Zhour Gourram : *op. cit.*, 24-5.

¹⁹ Rajaa Benchemsi : *Fracture du désir*. Paris : Actes Sud, 1999.

NI FLEUR NI COURONNES OU LE ROMAN DU CORPS

Ni fleurs ni couronnes de Souad Bahéchar²⁰, fait partie des textes rares de la littérature marocaine aussi bien féminine que masculine de cette dernière décennie, qui tournent essentiellement autour de cette notion. C'est même, pour nous — au risque de paraître subjective — l'un des textes les plus remarquables de la littérature marocaine francophone que nous avons lu, relu et médité par pur plaisir. Si on veut schématiser à la manière des sémioticiens, nous dirons que le roman se construit à partir d'un double manque : manque de la mère qui sera remplacée par la nature (la mer et la forêt en particulier) et manque du corps qui sera remplacé par la quête de la maison qui protège comme une carapace. Le livre a une composition littéraire intéressante et originale; son récit évolue à partir de deux catégories intelligemment exploitées : l'espace et le corps, ou plus précisément, le déplacement d'un corps dans l'espace. Il pose, à travers l'histoire de Chouhayra, des questions essentielles et profondément philosophiques sur l'objet du manque, c'est-à-dire le corps endommagé, de type : comment l'individu peut-il construire son Moi avec un corps qu'il n'assume plus ou un corps stigmatisé dans son être le plus intime ? Que faut-il faire pour aimer son corps et l'accepter, car l'amour du corps est essentiel à notre vie ? Le nom que porte une personne, peut-il changer son destin, ou n'est-il qu'un élément d'identification sociale au sein d'une communauté donnée ?

Le corps est donné dès le départ comme la clef principale de lecture de ce texte. C'est l'histoire d'un corps mutilé et de son salut par l'esprit et le goût de l'art. Le texte peut se lire comme un ouvrage infini d'analyses potentielles. Dès le début, le lecteur hésite devant toutes les pistes de lectures offertes à lui et qui sont toutes aussi intéressantes les unes que les autres. Mais, la catégorie du corps est celle qui attire l'attention le plus ; ce sera celle sur laquelle nous concentrerons cette étude.

Le roman s'ouvre curieusement sur un récit macabre ; la fin d'un corps, celui de Mme Chouhayri, puis les déboires de la jeune Chouhayra, atrocement défigurée par les gens de sa tribu, qui ont marqué pour toujours son corps par un rite monstrueux. Depuis, elle est murée dans son propre corps à cause de cette cicatrice indélébile que la communauté lui a infligée. Cette cicatrice réparaît à des moments importants de la vie de la jeune femme et l'empêche de vivre. Le roman se termine heureusement sur le salut de ce corps grâce à l'esprit et aux hommes qui l'ont aidée à se construire.

Le corps dans *Ni fleurs ni couronnes*, n'intervient pas simplement comme un artifice, ou un manque à partir duquel se construit le programme narratif du texte, le corps intervient dans la genèse même du Moi, et ce moi est structuré en fonction du rapport que Chouhayra, le personnage principal du roman, a avec son corps durant les différentes périodes de sa vie. Le récit est parcouru de bout en bout par cette sensation de manque avant que l'amour n'apaise cette souffrance. Ceci dit, ce n'est pas le corps seul qui obsède la narratrice, mais ce qu'il y a de charnel en ce corps.

²⁰ Souad Bahéchar : *Ni Fleurs ni couronnes*. Casablanca : Editions Le Fennec, 2000.

POETIQUE DU CADAVRE :

Le roman s'ouvre sur une description poétique du cadavre de Mme Chouhayri qui a été embaumé par la nature. Mme Chouhayri, qui vivait à l'écart de la tribu sur la colline voisine, est fortement présente par son absence même. Cette importance accordée à la description de son cadavre nous dérouté car le lecteur peut croire que le récit à venir sera celui de Mme Chouhayri et son histoire avec les Mramda, sa résistance à leurs rites et à leurs coutumes millénaires. Cette absence aiguise le désir du lecteur de connaître l'histoire de ce corps qui a continué à contrecarrer les plans des Mramda au delà du temps et de son délai matériel. Bien que découvert plusieurs jours après sa mort, le corps de cette femme a été desséché et protégé par la nature, celle-là même qu'elle a tant protégée et admirée :

Lorsqu'elle mourut, seule dans sa maison de pierres au sommet de la colline, le vent lui rendit un singulier hommage : il changea sa dépouille en fruit sec et odorant. L'embaumement achevé, le chergui ressortit par les fenêtres, dévala la pente et se perdit dans l'Atlantique.²¹

Le cadavre de Mme Chouhayri a été « desséché par le vent » et ne recèle curieusement, pour ne pas tomber dans le miraculeux, « aucune trace de pourriture », « un livre gisant sur ses genoux » et en « position assise », « les paupières avaient pris la consistance du bois résistaient à toute tentative de leur appliquer le rite de fermeture ». Autant Mme Chouhayri était retirée de la société et vivait isolée des gens de la tribu, autant son cadavre occupe une place essentielle, au point de devenir un personnage fantastique suscitant l'intérêt du lecteur et son imagination.

C'est un corps qui se livre à celui qui sait lire la symbolique du détail. La dépouille retrace l'itinéraire de sa vie, dit son refus de se soumettre aux différents rites et persévère jusqu'au bout. Le livre sur ses genoux indique qu'elle était lettrée, avec une personnalité très forte, c'est ce que nous apprennent aussi ses paupières ouvertes qui continuent à fixer les Mramda en les défiant de réussir à les fermer. Le cadavre poursuit le combat post-mortem pour la liberté, pour le droit de choisir ses postures et ses mouvements. Il se refuse de se plier à la cérémonie ancestrale que des villageois veulent lui appliquer pour l'enterrer :

Les villageois ne purent forcer le corps à l'horizontale. Les fossoyeurs durent se résoudre à approfondir la tombe avant d'y ensevelir le cadavre assis.²²

Cette scène du cadavre sublimé peut être lue comme une métaphore de l'effacement et de l'édification du moment face au temps et à son pouvoir corrosif, la volonté de perpétuer l'existence que seul un peintre, un écrivain ou un photographe peut immortaliser. Le cadavre de Mme Chouhayri est un corps en ruine qui visualise une vie passée, mais cette allusion à la posture assise et aux yeux ouverts de la défunte suggère en plus une envolée vers un avenir imprévisible. Cette sublimation de la ruine ou de la mort nous rappelle les œuvres des peintres du XVIIIème siècle, comme Hubert Robert, Servandonie et les autres grands

²¹ *Op. cit.*, 1.

²² *Op. cit.*, 6.

maîtres de ce genre qu'on appelle la peinture des ruines, genre où l'interprétation du passé, des données fondamentales de l'existence et l'espoir d'un avenir meilleur s'amalgament pour s'ouvrir sur une vision artistique du monde. Ce qui lui résiste nous impose respect, car à travers lui nous transcendons notre propre anéantissement. Ce rapport au temps sera corroboré, dans *Ni fleurs ni couronnes*, par la présence d'un artiste de l'éphémère, l'un des hommes qui vont aider Chouhayra à se reconstruire, c'est Najib. C'est là une autre piste à développer dans ce roman, le rapport de l'homme à l'éphémère, au fugace, à la décomposition/recomposition des lieux et des êtres.

La naissance de Chouhayra confirme cette vision du monde et sera donc une renaissance ou une réincarnation de la défunte dans l'enfant attendu mais rejeté peu de temps après. Elle sera l'héritière du nom mais aussi du tempérament. C'est une renaissance symbolique.

DE CHOUHAYRI A CHOUHAYRA OU LE PROLONGEMENT DANS LE CORPS DE L'AUTRE

L'histoire se déroule dans un petit village des Mramda qui, après la mort de Mme Chouhayri, s'accaparent la terre que l'étrangère leur a pourtant achetée à prix élevé par le passé. Pour légaliser leur vol collectif, le « Mokkaddem » leur a suggéré une idée d'enfer, celle de ne faire profiter de ces terres que les familles qui ont un héritier mâle. Ainsi, la chose est officialisée sur le plan administratif par la participation des représentants de l'autorité à cette curée. L'idée de n'associer que ceux qui ont des héritiers mâles légitimait en plus le partage, par l'autorité de la chari'a.

Pour se consoler de la déception de n'avoir pas eu le garçon tant espéré et afficher et par la même occasion son attachement à la défunte, Lemriss prénomme sa troisième fille Chouhayra pour officialiser et légitimer sa participation au vol collectif :

C'est le septième jour de sa naissance, je décide devant vous de lui donner le prénom de Chouhayra. Ce sera bien que posthume, notre hommage collectif à notre bienfaitrice [...] On s'était passé de bras en bras le bébé vagissant en lui récitant des paroles de bénédictions et c'est inconsciemment que chacun le chargea de sa part de la faute collective²³.

L'année de la naissance de Chouhayra sera une année de tous les maux et de toutes les catastrophes : sécheresse, famine, misère. Comme si la nature se révoltait et se vengeait de cette tribu pour le peu de considération montrée vis-à-vis de la défunte. Terrorisée par un sentiment de culpabilité, de crainte et de répulsion, la mère de la petite Chouhayra, Fatiha, va vite retirer le sein à cette fille née sous la mauvaise étoile, et la déposer dans une étable où elle ne sera nourrie que du lait d'une brebis. Devenue une sorte de victime expiatoire, pour les parents et les villageois superstitieux, la petite grandit hors société, dans la nature, comme une fleur d'ortie, n'ayant pour seule compagnie que les bêtes et des arbres de la colline qui surplombe la mer. L'espace ouvert et naturel devient un lieu de réconfort et de sécurité. La forêt remplace ses parents, elle lui a permis de s'inventer un langage vierge

²³ *Op. cit.*, 21-2.

qu'aucun humain n'a jamais parlé. La mer la nourrit et lui procure toute l'affection et le bonheur que la mère lui a refusé. Au-delà de l'homologie du signifiant ou de l'homophonie des mots, nous glissons vers une homologie au niveau du signifié ; la mer a remplacé la mère. Elle est devenue l'endroit le plus affectueux, celui dans lequel elle se réfugie pour chercher la protection ou pour se purifier de tous les maux que la société lui inflige.

LE CORPS PREMIER MOYEN D'APPRENTISSAGE

Elevée à l'état de nature « Ni vraiment humaine, ni tout-à fait animale » (p. 27), Chouhayra fera donc son apprentissage de la vie grâce à son corps qui vit en parfaite osmose avec la nature : « Chouhayra était devenue un élément de la nature »²⁴

Elle imite les sons de la nature et les voix humaines. Elle a appris le langage du corps bien avant le langage humain. Elle mimait les comportements des animaux dans différentes situations : un corps aux aguets ou un corps dans la situation de la peur ou dans une situation tendre. Elle était devenue la nature même ! C'est grâce à l'instituteur du village, Si Zoubeir, que Chouhayra va être initiée au langage humain. Il fera de l'acte de civiliser cette petite sa mission ultime avant la retraite. Il lui apprendra, en inventant une méthode spécifique à son cas, à articuler comme les humains, elle que tout le monde croyait sourde et muette :

Il lui donnait des leçons animées, usant du mime, puisant dans la gesticulation et le bruitage un sens pour les mots qu'il ne pouvait lui expliquer par d'autres mots. Ses contorsions faisaient rire Chouhayra aux éclats. Elle même prenait une part active dans le programme du théâtre permanent qu'ils se jouaient l'un à l'autre.²⁵

En retrouvant l'usage de la parole, Chouhayra découvrira le plaisir que peut procurer cette faculté, celle qui la fait passer de l'état animal à l'état humain. Ce plaisir que ne peut comprendre que quelqu'un qui en était privé. Étonnamment intelligente, Chouhayra apprendra dans un temps record l'écriture et la lecture. Son cerveau est tellement pur et vierge de toutes les choses qui peuvent l'encombrer inutilement que la découverte du langage sera un vrai bonheur. L'apprentissage de la langue et de la littérature est la première phase de la reconstruction d'une identité. Mais le traumatisme du rejet de l'enfant par sa famille et sa tribu, ne tardera pas à être suivi d'un autre traumatisme encore plus douloureux et plus ébranlant au moment même où elle entame son entrée dans le monde des humains. Son maître-protecteur n'étant plus là, et livrée à elle-même à un âge où son corps commence à devenir intéressant, elle s'abandonne à un jeu amusant avec son seul ami, Hachem, le jeune berger. Ce jeu consiste à la découverte des corps par pur instinct animal. Chouhayra découvre alors les plaisirs de son corps comme Adam et Eve dans la pièce de théâtre de Boris Vian²⁶ *A chacun son serpent*, qui, sur un ton plus léger, sont amenés, simplement par oisiveté et curiosité, à découvrir l'usage des différentes parties du corps dont Dieu les a dotés.

²⁴ *Op. cit.*, 29.

²⁵ *Op. cit.*, 34.

²⁶ Boris Vian : *A chacun son serpent*. in *Petits spectacles*. Paris, 10/18, 1977.

Cette épreuve ludique va se transformer en drame quand l'un des villageois les découvre complètement nus, l'un dans les bras de l'autre. Horrifiés devant le spectacle, les femmes du village décident de punir la fille en lui faisant subir l'épreuve du feu. En la brûlant entre les cuisses, les villageois et surtout les femmes, voulaient freiner la conduite dissolue et jouisseuse de ce corps indiscipliné, crucifier cette chair coupable et ruiner ce corps en effaçant en lui ce qui fait sa différence, le rendre tout simplement indésirable et disgracieux :

Actrice et spectatrice, Chouhayra est à la fois ce corps livré à l'infamie mais aussi cette conscience qui perçoit les êtres et les choses, dedans et tout autour, et qui peut remonter dans les cœurs jusqu'à la source des larmes. Ce feu entame sa chair. La mère du berger vise les traces laissées sur la peau par le sang séché de l'hymen déchiré. Entre ses cuisses écartée Chouhayra voit son sexe s'ouvrir comme une bouche qui crie. [...] Les femmes se redressent après avoir accompli leur devoir. Taka encore assise sur elle, lui martèle aux oreilles : « Tu n'ouvriras plus tes cuisses à nos hommes. Que ta chair s'en souvienne (p. 45-6).

Paradoxalement, le corps de Hachem sera exorcisé, purifié et blanchi par le lait des mères du village avant de subir l'ultime purification par les sept vagues. Le corps de l'homme est idolâtré dans la tradition musulmane. Il est libre et ses zones morbides sont très réduites. La tentation ne vient pas de lui mais du corps de l'autre. Tous ces rites n'auront servi à rien puisque le jeune berger va proposer à son ami de fuir cette tribu qui a transformé leur bonheur balbutiant en une douleur insurmontable. En mutilant la jeune fille, on a pratiqué un rite sauvage, proche de l'excision, qui consiste à supprimer le désir de la femme considéré comme malsain et amoral. Cette punition va la priver de son corps. Déjà exclue de la maison natale, elle doit en plus apprendre à vivre hors de ce corps atrocement défiguré, dégoûtant, diminué, marqué à jamais. Comment se reconstruire et rétablir son identité avec un corps obstacle, véritable lieu d'enseignement de la douleur, source de tout son désordre existentiel ? Comment récupérer son corps ?

LES HOMMES ET LES ESPACES REPARATEURS

Après cet incident Chouhayra décide de fuir la tribu des Mramda avec Hachem. Le roman comporte huit chapitres et chaque chapitre commence par l'arrivée dans un espace et se termine par son départ vers un autre. Exclue de la maison familiale en bas âge, elle évolue à l'extérieur et construit des liens charnels avec la nature illustrée dans le texte par la forêt, la colline, la pinède et la mer, Ces espaces, habituellement hostiles et inquiétants constituent pour Chouhayra des lieux de réconfort et de sécurité, sa première école, ses premiers interlocuteurs. Le parcours de la jeune femme se fait à l'envers, sa vie commence dans l'espace du dehors et se termine dans l'espace fermé.

Chaque chapitre est également ponctué par l'apparition d'un nouveau personnage dans sa vie, qui lui apporte quelque chose. Cette quête de l'identité corporelle se fera par étape. Chacun des hommes, que le hasard mettra sur son chemin, participe, à sa manière, à la reconstruction de son identité de femme. A mesure que le texte progresse, l'espace se construit et le personnage aussi. Le premier lieu qu'elle traversera dans son périple est la villa de Doulabi où elle fait la connaissance de Ansar, une espèce de Pygmalion qui va faire

d'elle sa « Galatée » et qui va s'atteler à la tâche pour travailler le corps de la jeune femme : « Bahria était sa plus belle réussite, il tint à lui rappeler que son seul rôle était de représenter la grâce et la beauté dans la maison Doulabi »²⁷. Il l'habille et la pare richement « d'argent, de corail, d'amazonite et de turquoises... »²⁸ jusqu'à la perfection : « Ansar la contemplait avec le plaisir du peintre devant un tableau réussi ».²⁹ Le vêtement et les parures répondaient à un désir de réinventer le corps dont la tribu l'avait privée. Le vêtement, dans cet espace, remplace chez elle cette absence de l'être. Pour mettre en valeur le caractère naturel du personnage, l'auteur multiplie et accentue la description du vêtement. Dans cette étape de sa vie, Chouhayra affirme sa féminité mais à travers un système vulnérable, celui de la mode. Il ne lui faudra pas beaucoup de temps pour se lasser de cette vie factice et prendre conscience que le vêtement est le support d'une illusion artificielle, une parodie du corps de celle qu'elle n'est pas, un déguisement pour sexualiser l'apparence et affirmer une fausse identité.

Le premier homme dans cette quête de l'identité a été son maître Zoubeir, le maître du village des Mramda. Il lui a fait découvrir les mystères de l'écriture et de la parole, les fonctions humaines des parties de son corps et il lui a surtout donné le goût de la littérature et des mots. Grâce à lui, elle va se réfugier dans le monde de la fiction et de la littérature. Le livre deviendra sa maison et son identité. A la fin du livre, après son acceptation de son corps et sa réconciliation avec son être et son passé, elle rêve de Si Zoubeyr, celui qui a illuminé son esprit : « Elle s'endormit, le sourire aux lèvres et rêva de la colline radieuse et de Si Zoubeyr, maître du mot et dispensateur de lumières »³⁰.

Même Hachem, le petit berger qui fut la cause de ses souffrances physiques, lui a apporté quelque chose. C'est le premier à lui avoir fait découvrir, de la manière la plus spontanée et la plus innocente, les plaisirs de la chair, c'est lui qui l'a accompagnée et protégée quand elle a quitté la tribu. Ansar lui a appris le sens du beau et du raffinement.

Avec Najib, le photographe, le corps est projeté hors de lui-même, il se donne à voir par l'intermédiaire de la photo artistique qui sublime ce corps qu'elle a tant haï. Cet homme qu'elle va aimer lui apprend à se regarder, à s'accepter à travers les photos qu'il prend d'elle dans différentes postures. Il y a chez Chou une énigme qu'il n'arrive pas à fixer : « martienne ou femme d'un ailleurs indéterminé »³¹. Il est attiré par cet être secret dans son être le plus profond mais d'une intelligence palpable : « Najib, captivé par son extraordinaire disposition à se fondre dans le paysage, à personnifier à la fois l'arbre et le vent, vivait un moment de concentration extrême »³².

La photographie ne se voit pas au sens propre, elle refoule le visible pour lui substituer un ordre imaginaire. Tout se passe donc comme si on sait tout d'une image mais le mystère de la personne réelle demeure entier. Ce mystère va vite se dissiper quand Chou,

²⁷ *Ni Fleurs ni Couronnes*, 79.

²⁸ *Op. cit.*, 75.

²⁹ *Op. cit.*, 75.

³⁰ *Op. cit.*, 222.

³¹ *Op. cit.*, 150.

³² *Op. cit.*, 145.

encouragée par une séduction muette, décide enfin de montrer son corps nu au photographe. La découverte du sexe brulé de Chouhayra suscite chez lui une fascination trouble fixant son regard à la manière d'un artiste face à un objet érotico-macabre. Ce spectacle est à la fois vertigineux et monstrueux :

Je crois que je n'aurai aucun mal à te caser dans un magazine animalier.³³

[...] Elle ne savait que penser, ni que dire tant ce qu'elle voyait sur les photos était différent de son reflet dans une glace.³⁴

Avec Najib, elle a appris à aimer, l'amour à la fois charnel et spirituel. Du coup, l'esprit remplace le corps et Chou ne sera pour Najib qu'un esprit puisque son corps répugne. Il lui propose des solutions de réparation chirurgicales qu'elle refuse, car pour elle, la cicatrice est beaucoup plus dramatique, elle touche son être le plus profond :

— [...] tu peux même t'en débarrasser. La chirurgie esthétique c'est fait pour ça.

—Crois-tu qu'en gommant les cicatrices, j'oublierai ce qu'on m'a fait ?³⁵

Après une longue séparation avec la propriétaire de ce corps défiguré, Najib revient vers Chouhayra, captivé par quelque chose de mystérieux en cette femme : « martienne ou femme d'un ailleurs indéterminé »³⁶ qui l'attire par sa différence. Ce corps défiguré, devient une source de beauté inépuisable; il lui permet de figurer l'infigurable. Cette cicatrice répulsive pour l'artiste Najib, deviendra avec le temps une œuvre d'art dont toute la beauté est dans la laideur même. L'amour crée le corps sublime, comme le regard crée l'objet d'art, parce qu'au delà du charnel, il y a toute l'essence spirituelle.

Luigi, l'italien du Ruminicci, le patron du restaurant où elle a travaillé, est un autre homme qui lui a assuré son travail et une sécurité matérielle. Il a reconnu ses performances communicatives et professionnelles et il a surtout été le père qu'elle aurait aimé voir en son vrai géniteur. Tout au long de son périple, elle cherchait à s'approprier un espace fermé où elle se sentirait en sécurité. Grâce à lui, elle a eu une maison à elle, la maison d'Andréa qui deviendra sa coquille, sa carapace, sa force : « La Chrysalide vivait son hibernation. Elle se préparait à sortir de son cocon pour découvrir s'il lui avait poussé les ailes... »³⁷. Elle ne la quittera pour son appartement personnel que quand elle deviendra forte en s'acceptant et en acceptant son corps. C'est chez Luigi aussi qu'elle sera introduite dans la vie sociale.

C'est par cette sociabilité qu'elle accèdera petit à petit à l'équilibre psychologique et existentiel, à la culture, au raffinement et aux goûts artistiques.

³³ *Op. cit.*, 95.

³⁴ *Op. cit.*, 96.

³⁵ *Op. cit.*, 105.

³⁶ *Op. cit.*, 150.

³⁷ *Op. cit.*, 133.

DES NOMS A LA RECHERCHE DU CORPS

Le destin de Chouhayra a été façonné le jour où son père lui a choisi son prénom dont ont dérivé un tas d'autres. Ces prénoms sont chargés de sens et chacun d'eux correspond à une étape de sa vie et à un espace parcouru. La quête du Moi passe également par l'acceptation du nom propre. Chouhayra est déjà héritière d'un nom stigmatisant par toute l'histoire qu'il évoque chez les Mramda. Sa mère n'arrive pas à le dire, elle l'appelle tantôt « Chouha », objet de dérision comme l'explique la note de l'éditeur, tantôt « Hayra », c'est-à-dire agitée et inquiète ou « Sayra », en devenir. Après l'acte barbare qu'elle subit et sa fuite, elle se fait appeler « Bahria » par référence à la purification ou parce qu'elle se sent proche des êtres marins. Elle passait beaucoup de temps dans l'eau de mer quand elle vivait à l'état sauvage. L'eau de mer est ce qui la purifiée de l'acte barbare des femmes de sa tribu. Puis, chez Luigi, elle s'occupait de son élevage de crustacées. Les métaphores marines sont très nombreuses et rapprochent Chouhayra de plusieurs créatures marines. « Chou » est le prénom qui a accompagné sa période amoureuse et son séjour dans la maison d'Andréa et la relation affectueuse de Luigi. Après son voyage au désert et son passage par son village, elle décide de se réconcilier avec le nom que son père lui a donné « Chouhayra ». Chaque prénom correspond à un espace et à un état de construction du personnage. Les différents prénoms attribués par la société, les parents ou elle-même révèlent une inconstance identitaire et une volonté de se débarrasser de ce corps impur et fortement marqué.

La dernière étape de la revendication identitaire était l'épreuve de dénudation de son corps et son acceptation par Najib. Cet acte a redonné à ce corps déféminisé toute sa dignité. Grâce à son intelligence, son esprit affranchi et sa parole libérée, Chouhayra a pu reconstruire son corps que les Mramda lui avaient ravi.

CONCLUSION

Le corps est l'un des motifs les plus présents dans *Ni fleurs ni couronnes*. Avec le personnage de Chouhayra, il acquiert une présence charnelle. Il cherche une signification durant sa déambulation dans l'espace. Le corps joue un rôle dramatique dans le récit; il charpente l'action du roman et rythme efficacement son évolution. Il évolue et se construit dans l'espace qui est pour lui une aiguille qui recolle le tissu déchiqueté. Contrairement à tous les romans féminins cités, où l'homme est souvent responsable des souffrances et de la soumission du corps de la femme, dans *Ni Fleurs, ni couronnes*, le corps de la femme est torturé par la femme et c'est grâce à différents hommes que le personnage principal se reconstruit.

BIBLIOGRAPHIE

AZAMI-TAWIL, Bouthaina (1998) : *La mémoire des temps*. Paris : L'Harmattan.

L'écriture du corps dans la littérature féminine marocaine.
Cas de Souad Bahéchar dans Ni Fleurs ni couronnes

- BAHECHAR, Souad (2000) : *Ni Fleurs ni couronnes*. Casablanca : Editions Le Fennec.
- BERTHELOT, Francis (1997) : *Le corps du héros. Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*. Paris : Nathan.
- BOUSEJRA, Houria (1999) : *Corps dérobé*. Casablanca : Afrique Orient.
- BOUSSEJRA, Houria (2000) : *Femmes inachevées*, Rabat : Marsam.
- BRAUNSTEIN Florence et Jean-François PEPIN (1999) : *La place du corps dans la culture occidentale*. Paris : PUF.
- CHEBBAB, Fatima (1987) : *L'Eau de mon puits*, Besançon : L'Amitié par le Livre.
- Collectif Sous la direction de Claude Reichler (1983) : *Le Corps et ses fictions*. Paris : Minuit.
- Collectif (1992) : *Analyses & Réflexions sur le corps*. Vol. 1-2. Paris : Edition Marketing 1992 - Ellipses.
- Collectif sous la direction d'Abdellah Mdahri Alaoui, Samira Douider et Abdelfettah Lahjomri (2001) : *Ecritures féminines au Maroc*. Imprimerie Saih.
- ELHANY MOURAD, Farida (1985) : *La fille aux pieds nus*: Casablanca, Imprimerie Eddar el Beida.
- ELHANY MOURAD, Farida (1987) : *Ma femme, ce démon angélique*. Casablanca: Imprimerie Eddar El Beida.
- ELHANY MOURAD, Farida (1991) : *Faites parler ce cadavre*. Casablanca: Imprimerie Eddar El Beida.
- EL KHAYAT, Rita (2006) : *La Liaison*. Casablanca : Editions Aïni Bennaï.

Consideraciones críticas en la poesía hassaní

AbdelAziz BEN TALEB MUSA¹

RESUMEN: El género llamado «Leghna» o poesía hassaní forma parte de las variadas literaturas populares, y ha llegado a situarse en primera fila en la cultura saharauí. Incluso algunos llegan a pensar que representa su sustento y núcleo único debido a que está anclada en la memoria y cultura orales. Su naturaleza rítmica no sólo la ha preservado de la pérdida y del desvanecimiento, sino que ha ayudado a que perdurase y constituyese un motivo de atracción y de celebración.

PALABRAS CLAVE: Poesía hassaní, improvisación poética, literatura oral.

ABSTRACT: The so-called «Leghna» genre, or Hassani poetry, forms part of the varied popular literatures, and has arrived to position itself on the front line of Saharian culture. Indeed, some have even come to think that it represents their foundation and unique nucleus since it is anchored in oral memory and culture. Its rhythmic nature not only has preserved it from being lost or becoming faint, but it has helped it to survive and become part of its attraction as well as of its celebration.

KEYWORDS: Hassani poetry, poetic improvisation, oral literature.

INTRODUCCIÓN

*Leghna*² o poesía hassaní forma parte de las variadas literaturas populares, y ha llegado a situarse en primera fila en la cultura saharauí. Incluso algunos llegan a pensar que representa su sustento y núcleo único debido a que está anclada en la memoria y cultura orales. Su naturaleza rítmica no solo la ha preservado de la pérdida y del desvanecimiento, sino que ha ayudado a que perdurase y constituyese un motivo de atracción y de celebración. En este sentido, Aljahid dijo que los árabes han escrito excelentes textos; de los cuales solo la undécima parte son poéticos, mientras la mayoría ha sido en prosa. Sin embargo, ha sido esa undécima parte la que ha gozado de mayor preservación y memorización³. No obstante, habría que resaltar aquí que, además de *Leghna*, la cultura saharauí se sustenta, además, en el refranero popular, los cuentos e historias populares.

¹ Traducido del árabe por Amal Del-Lero.

² Poesía hassaní.

³ *Albayán wa ttabyín*. Reedición y explicación de Mohamed Abdessalam Harún. Ed. Comité de escritura, traducción y edición. 2ª ed. El Cairo, 1380 de la Hégira / 1961, 1/287.

Y puesto que *Leghna* está intrínsecamente ligado al hassaní dialectal⁴, ha conocido una propagación tan amplia entre los distintos estratos sociales, que su creación y difusión forma parte de sus reuniones y manifestaciones sociales. Es más, memorizar, citar o poetizar se ha convertido en un rasgo distintivo para distinguirse a nivel social⁵.

La difusión de *Leghna* ha estado acompañada desde sus principios por la aparición y desarrollo del ejercicio crítico marcado a menudo por la espontaneidad. Ejercicio este que nunca ha integrado ninguna línea crítica propiamente dicha. Más bien, ha surgido como una reacción de furia ante las distintas aberraciones que algunos poetas cometían en *Leghna*. De ahí que el propósito de esta crítica haya sido y sea mostrar, enderezar y resaltar los puntos frágiles y anomalías de *Leghna* a fin de que se desarrolle la actividad creativa.

Trataremos en este estudio de determinar principalmente las diferentes consideraciones críticas en algunos textos de *Leghna*; de ahí que la hayamos titulado «Consideraciones críticas en la poesía hassaní».

1. EL MARCO DEL DESARROLLO DEL EJERCICIO CRÍTICO

La difusión que ha conocido *Leghna* en la vida del pueblo saharauí es tal, que es el eje de sus reuniones, de sus tertulias alrededor de la mesa de té. Es más, la poesía saharauí, forma parte integrante de su vida de modo está presente en sus veladas, bodas y en todas sus celebraciones. Estas son ocasiones en las que el *mghanni* o los *mghanniyyin* —poetas— ostentan su maestría y muestran su capacidad para la improvisación poética componiendo los *guifan*⁶ según los distintos *achuar*⁷ empezados por los *iggauen*⁸ y/o los *nachadun*⁹. Es decir, que los poetas improvisan y crean poemas en función de la rima y los modos rítmicos de un poema conocido que empiezan a cantar los *iggauen*. Y no hablemos de *legtaa*¹⁰ y su

⁴ Se trata del habla/registro corriente del pueblo saharauí. (Nota de la traductora).

⁵ Lo que se conoce por *sullam bidani* (*bidan*: término que en su origen designaba a los árabes blancos en Chinkit para distinguirlos de los africanos de color). Luego ha ido cambiando de sentido y ahora designa en el habla hassaní a la persona que siente, aprecia y crea *Leghna*.

⁶ Plural de *gaf*: Se refiere a la versificación en la poesía hassaní. Se compone como mínimo de un cuarteto. (Nota de la traductora). Siguiendo el modelo de la poesía árabe, los versos se disponen en dos hemistiquios:

a _____ b _____ (I),
c _____ d _____ (II).

En la poesía hassaní, la rima y los acentos se combinan entre las dos primeras partes del verso, es decir: a-c; y ocurre lo mismo entre las dos segundas partes, o sea: b-d. Es lo que se conoce por *tafluit*: verso. Los dos primeros versos (I) se denominan *mekyem* mientras que los segundos (II) se conocen por *lmgaeda*, en referencia a los movimientos del camello al intentar levantarse (los primeros) y al estar sentado (los segundos).

⁷ Plural de *chur*: se trata de un estribillo que cantan y repiten los cantautores para instaurar un modo y rima determinados, lo cual da lugar al juego de la libre creación del público presente.

⁸ Plural de *ikyū*: profesionales del canto; cantautores que tocan algunos instrumentos y cantan.

⁹ Plural de *nachad*: destaca por tener una bonita y lírica voz. No es poeta.

¹⁰ Es la competición entre dos poetas mediante un vaivén de conversaciones-creaciones poéticas improvisadas.

papel profundo para animar la creación poética. Todo ocurre en un ambiente intenso de competitividad en el que se alardea y se resaltan los peculiares talentos, entusiasmo y perspicacia respecto a la composición poética.

Sin embargo, habría que señalar que la amplia difusión de la poesía hassaní no significa de ningún modo que se trate de poesía que no se atenga a reglas fijas, ya que esta dispone de normas propias referentes a la métrica, a la rima, así como a los modos musicales y a los formatos estructurales poéticos¹¹. Se trata, en efecto de convenciones y rasgos muy estrictos que el *mghanni*-poeta debe respetar.

En caso de que este último se salga de ello, entonces es fuertemente criticado por parte de los especializados en la poesía y música mensural, así como por los *iggauen* en las celebraciones públicas. En este sentido, si sucede que el *mghanni* crea poemas *guifan* que no respetan el ritmo musical *achuar* elegido, por ello le chillan —para que todo el mundo oiga— diciendo que eso no está medido. A esas críticas se juntan las del público, quien, por su parte, cuando aprecia lo que oye, entonces manifiesta su entusiasmo y contento diciendo *heh*. Si le parece que lo citado es bastante mediano dice *zen* (¡vale!). Sin embargo, se rechaza definitivamente la poesía de índole pedestre negándose rotundamente a repetir el estribillo y se grita *hada ma yemchi*, que no vale.

Asimismo, el progreso de la creación poética ha estado acompañado, en paralelo, por la difusión del ejercicio crítico, animado siempre por el gusto de la poesía y por la espontaneidad. De hecho, todos los presentes son críticos potenciales anónimos que se dan a conocer a la hora de manifestar su desagrado en cuanto a un *gaf*-poema determinado calificándolo de *busuir*, mediocre; sobre todo, si este poema está muy elaborado rítmicamente sin dar importancia al sentido. No obstante, si se nota que el *gaf* presenta las cualidades de la complementariedad (entre fondo y forma) y del valor artístico, entonces se califica de *maasus alih*, o sea, que se ha puesto gran esmero en componerlo estética y formalmente.

En lo que concierne a los sentidos, tienen que ser captados vívidamente por medio de la profundidad y tienen que alejarse de ser explícitos. De hecho, se critican fuertemente los sentidos bien esclarecidos, directos y superfluos, alegando que están muy claros, *msarraah*. Por otra parte, se aprecian los significados profundos y conceptuales, *mardum*, que exigen esfuerzo por parte del oyente para descifrarlos. Eso sí, la poesía compleja y complicada, ya fuera de modo intencionado o no, se tacha de oscura y negra: *Leghna lekhal*.

2. CONSIDERACIONES CRÍTICAS EN LA LITERATURA HASSANÍ

Nos referimos aquí, principalmente, al proceso del ejercicio crítico tal y como lo han desarrollado los poetas hassaníes *mghaniyyin*, proceso que vamos a presentar, tratar y ana-

¹¹ Se denomina *abtuta*, plural de *bat*. Se refiere al cómputo de las consonantes y asonantes entre los versos arriba citados (a-c, b-d), y no se contabilizan las letras con sonido francés «e». Los (a), (b)... se denominan *tifluaten*, que en definitiva corresponde a los versos; se trata del plural de *tafluit*. Este no puede exceder las diez letras contabilizadas *albatt alkabir*.

lizar a fin de acercar el lector de la relación dialéctica que se establece, en la lírica hassaní, entre la crítica de la creación y la creación crítica. Se trata, en efecto, de un ejercicio que han ido elaborando los *mghaniyyin* conjuntamente con el objetivo de desarrollar la poesía.

Asimismo, haremos una compilación de los juicios críticos a partir del contenido de los poemas hassaníes y concluiremos determinando, globalmente, los principales asuntos que se tratan. Y por consiguiente, se delimitarán los términos y rasgos definitorios de la verdadera creación poética que no está afectada por ningún error ni falta.

En este marco, Abbadu ueld Lejrech adelanta las líneas esenciales de *Leghna*:

Laghna kifāt laklām	wa lqarīha tajmām
‘laklām blā maqām	dūn almaqṣūd i’ūd
ulāhu kal aklām	yablagh fih al-maqṣūd ¹²

Este *mghanni* insiste en la necesidad de disponer del talento poético y de la claridad del propósito y del sentido como ejes para lograr la creatividad. Además, compara la poesía al discurso, partiendo de que los dos tienen que determinarse por un contenido y objetivos definidos. Estos elementos son dos rasgos esenciales que sólo logran transmitir los *maghniyun* o los auténticos poetas.

En este sentido dice Mhammdan ueld sidi Brahim Essebbaí:

Ši emna al-nnas igūl al-gīfān	mā fihum ma’na watla’ māna
nalla māfihu, ma’na zāna	‘an lagadāhum wāhna
dūn al-ma’na bad’u yazyan	lā na’raf laghna yastaghna
dūn al-ma’na ‘an maqṣad zayn	yartāgh flaghna rawgh amfīn
walla ma’na yartāgh amayn	itam al-maqṣad wa al-ma’na
wiḡu faghna hūma lat’nayn	d’āk hwa hālat laghna
wāghna māra maqṣad rāhu	māhu laghna f-al-bālaghna
ši mā fih al-ma’na māhu	laghna, laghna fih al-ma’na ¹³

Como *mghanni* que es, Mhammdan hace hincapié en el binomio del fondo y de la forma como ejes de la actividad crítica. Efectivamente, se trata aquí de un dilema que ha hecho correr mucha tinta y que ha supuesto uno de los principales temas de la crítica literaria árabe.

No obstante, Mhammdan se inclina más bien hacia la importancia del contenido partiendo de la consideración de que el lenguaje hassaní se libra de la dialéctica del uso de

¹² Compara *Leghna* al discurso, y el talento al pensamiento. Y dice que no vale la pena hablar o poetizar si no es en función de un objetivo determinado que es el de hacer buena poesía transmitiendo un mensaje. Continúa su alegación diciendo que aunque el discurso tenga mensajes determinados subyacentes, no siempre se logra transmitirlos.

¹³ Indaga en esta teoría añadiendo que hay gente que dispone de algunas producciones poéticas pero carentes de sentido pensando que eso es creatividad. Por nuestra parte, opinamos que no puede haber producción alguna si no tiene un sentido propio. Este sentido ha de ser bien elaborado desde el punto de vista del los significados y de los significantes, de modo que si algunos poetizan sin cultivar ese sentido cuidándolo en fondo y forma, eso no se considera una buena creación poética.

unos vocablos u otros¹⁴, e insiste por otro lado, en que el valor del poema está intrínsecamente ligado a la calidad artística y expresiva de su sentido. Dicho de otro modo, la creación se mide por la claridad del objetivo y por la capacidad expresiva del mismo.

A todo lo antedicho, Ahmed ben Ttah ben Hummain señala al *ritmo* como rasgo de particular importancia en la poesía hassaní.

Huwa laghna d'alli yangāl
laghna šimannu fih al-fāl
wā'la ma'nāh blafzu dāl
yagdar yanghāl wulā yatwāl
wālli šātanni 'at al-yawm
bīh alli māta had al-yawm

gulānu māhu alla d'a al-hāl
waznu ma'lūm u mutanni
w-aqbal al-maqṣad mu'tanni
wa f-laghna mā yazyān anni
d'a a-ddahr a-ttāli wa-mmahhanni
ighanni, mā'ād amghanni¹⁵

En este sentido, este *mghanni*-poeta se opone a la condescendencia que se puede dar en la poesía-*Leghna*. Porque, en su opinión, para llegar a la auténtica creación hay que disponer de varios criterios, a saber: atenerse a los ritmos, escoger minuciosamente los términos para expresar el sentido y alejarse de los alargamientos y de los cortes. Además de ello, hay que disponer de la claridad y de la capacidad para transmitir los *mensajes/sentidos*. Y acaba señalando, que la denominación de *mghanni* solamente se otorga al auténtico creador y al buen poeta.

Por otra parte, el poeta cita el valor de la dimensión social de la poesía, refiriéndose en este caso principalmente al *ghazal* (poesía amorosa). Poesía en la que no se debe ser explícito ni obsceno, de modo que pueda ser leída ante el público sin herir su sensibilidad ni ofenderle, ya que, si se da el caso, ello puede llegar a dividirlo: *hada yferrek lajmaa*.

Indudablemente la dialéctica del fondo y de la forma se perfila como un tema crucial a través del cual se valora la calidad estilística de la expresión lírica de los poetas.

Respecto a ello, Abbad ueld Lejrech avanza que:

Wa al-maqṣūd annajtīr
a'la lafzu man ghayr
wa ajayr aṣṣa ta'bīr
laghna šimannu zayn
šayn, u šimannu bayn
wa-fmad'hab lamghaniyīn
fih almannu matlūb

ma'nāh i ŷi magdūd
wāhad manhum maryūd
tardāh a-nnās at'ūd
zayn u šimannu šayn
hād'a ka'rat laklām
ya'tabrūh ahkām
bi-lwuṣūb al šī hām

¹⁴ Se trata de una cuestión que antes no se planteaba y que en la actualidad acarrea cierta discusión; y es que ahora el lenguaje incorpora en los textos de *Leghna* términos del árabe clásico y otros extranjeros del español y el francés.

¹⁵ Los versos se dirigen a los poetas principiantes. (Nota de la traductora).

Explicación del autor. El poeta dice que la creación en la poesía hassaní es difícil y no es algo dado a todos. Y para que el poeta principiante logre una buena creación, tiene que respetar varios elementos: no tiene que alargar ni emplear sentidos complejos, tiene que respetar el ritmo y tiene que transmitir un mensaje vista la dimensión social de *Leghna*. Y añade que aunque algunos consigan juntar todos estos rasgos, ello no significa que se vayan a considerar como *mghanniyyin*. Mhammdan ueld sidi Brahim: *Tahdib al-afkar fi adab ašši'r al-hassaní al-mojtar*. Nuakchot: Ed. Al-Matba'a al-jadida, 1993, vol 2, 199-200.

w-al-ŷāyẓ w-al-mandūb

w-al-makrūh wu lahrām¹⁶

Este *mghanni* insiste primero en la importancia de cuidar tanto el fondo como la forma y no privilegiar uno sobre otro. Luego dice que hay que mantener presente la importancia del destinatario a la hora de crear¹⁷.

De ahí que varíe el valor artístico y estilístico del *Leghna* en función del respeto de dichos principios, los cuales vienen aquí clasificados entre lo obligatorio y lo vedado.

Abdellah ueld mhammed ueld Mhamdu sigue profundizando en lo que respecta a la crítica y plantea otra cuestión que corresponde a la métrica y al sentido, definiéndola como uno de los cánones del buen hacer poético.

A-zzay af-laghna māhu zayn
uħad itawwal wy-igaššar bayn
dāk al-ħad ira š ligīn
yamghanni naħtīr atwatti
aqīmi-l-wazna bil-qīsti

wa 'wāru man 'aybu lamfīn
Atfalwīh amna-l-wazzāna
'an laghna ŷa'lu 'an'āna
bad'ak fal-wazn ulam'āna
wa lā tujsiri-l-mīzāna¹⁸

Junto a esta cuestión —que el *mghanni* considera primordial en la acción creativa—, se advierte de cometer algunos errores en *Leghna*¹⁹, en particular: *zay*. Este apunta al cambio que sucede en la rima a causa de si se pronuncia de manera aguda o grave.

Otra falta inaceptable es el denominado *laauar*, que lingüísticamente significa ‘tuerco’ y aquí designa el cambio total de la rima en los versos del mismo poema. Se trata de un error que se da en muchos casos debido al acercamiento sonoro de algunas letras parecidas en cuanto a la pronunciación²⁰.

3. SÍNTESIS

A partir de lo citado anteriormente, podemos concluir lo siguiente:

A) El *mghanni* ha podido concretar en sus textos los juicios críticos que traducen su finísimo sentido de la crítica.

¹⁶ El propósito es lograr un sentido cuyo significante exprese el sentimiento subyacente —o sea, significado— sin privilegiar uno sobre otro. Es, además, lograr que la expresión poética agrade al público, quien juzga como buena la poesía que lo es y juzga como inerte la mala poesía. Y es que, existen principios críticos que se consideran como juicios en el dogma de *Leghna*, los cuales varían entre: lo obligatorio, lo necesario, lo aceptable, lo denegado, lo odiado y lo vedado. *Op. cit.*, vol. 1, 228.

¹⁷ No hay que olvidar que se trata de una tradición oral en la que la poesía que se va improvisando y creando ante el oyente. (Nota de la traductora).

¹⁸ El error de *zay* es como un rasguño que daña *Leghna*, mientras *laauar* es un pecado. Según él, *Leghna* tiene que ser medido ni muy largo ni muy corto; también ha de atenerse al ritmo y debe transmitir un mensaje. Mohammed Nima: *Al-adab al-hassanī wa al-kalam al-mohaddab bi-l-ma'ani*. Rabat: Ed. Al-ma'arif al-jadida, vol. 1, 1998, 101.

¹⁹ Hay varios, no se da el caso para citarlos todos.

²⁰ Al-jatib Attabrizi: *Alwafi fi al'arud w-al-qawafi*, cotejo del Doctor Fajr-Eddīn Qabaw. Damasco: Ed. Dar El Fikr, vol. 4, 1986, 171.

B) La presencia de algunos juicios críticos *ad valorem* en los poemas es importante para evitar herir la sensibilidad del oyente y evitar también cualquier audacia o descaro. Es un elemento obligatorio dada la dimensión social de *Leghna* en la sociedad saharauí.

C) Los dos principales rasgos para ser un buen creador, son el disponer del talento y de la perspicacia poéticos.

D) La claridad del objetivo, la nobleza de la finalidad y la precisión del significado buscado hacen que el mensaje sea claro y también ayudan a mejorar la creación.

E) Se considera que la dialéctica del fondo y de la forma refleja una de las cuestiones más interesantes; principalmente la que se refiere a la elección minuciosa de los términos, los cuales expresan el significado sin artificio ni exceso. En definitiva, el mantenimiento del total equilibrio entre el significante y el significado.

F) Una de las cuestiones esenciales aquí es el binomio del ritmo y el sentido, ya que la buena poesía se valora en función de la precisión de su ritmo y de la calidad de su contenido. Podemos, incluso, considerar que la base de la creatividad y la vía del buen hacer en *Leghna* es el establecimiento del ritmo ligado a la buena calidad del sentido, idea esta que se refiere en el siguiente *gaf*:

Had skat 'an bad' al-mawzūn	māhu šayn ghayr alli šayn
had aygūlu māhu mawzūn	wālla mawzūn ulāhu zayn ²¹

G) Es importante que el creador mantenga siempre presente la importancia del destinatario ya que este se perfila como un elemento muy activo en la acción creadora, y en muchos casos, un *lector ejemplar*. En este marco, que el creador tenga muy en cuenta al lector potencial forma parte integrante del buen hacer creativo. E igualmente forma parte de ello que el *mghanni* se distancie de sí mismo y se desdoble en creador-crítico, quien tiene el poder de criticar, juzgar y valorar la poesía.

H) Debido a que *Leghna* se considera como poesía popular que se divulga oralmente entre la gente del Sáhara, corre, en tanto que texto, el riesgo de perderse, o de alterarse sea con cortes o con extensiones. Por consiguiente, se insiste fuertemente en recitarlo, sentirlo, memorizarlo e impregnarse de sus mensajes. En efecto, se trata de una acción que se valora tanto como el hecho de crear *Leghna*. De ello depende la conservación de la memoria colectiva y el legado cultural del pueblo saharauí.

Āna laghna mat'allag bīh	alli mannū malki malki
wālli māhu malki nahkīh	w-al-hikāya kal-mulki ²²

I) Se palpa por tanto, que la cuestión del contenido en la poesía hassaní resalta como uno de los principios más importantes en *leghna*. Efectivamente, se trata del arte de elevar el lenguaje corriente al lenguaje poético y de crear a partir de un registro común nobles sen-

²¹ El no poder poetizar no es pecado, el pecado es no respetar el ritmo, o peor todavía, respetarlo pero fallando en el contenido.

²² Me aferro mucho a la poesía hassaní, de manera que es mío tanto lo que creo como lo que cuento. Y es que, en definitiva, el cuento es creación.

tidos y mensajes de corte conceptual. Asimismo, y por norma poética, se debe evitar el uso de significados y significantes que sean fácilmente perceptibles por el lector oyente, porque si no, como poesía que es, *Leghna* perdería su gracia y encanto convirtiéndose en un lenguaje corriente.

En estas líneas, Mohamed ben Eljid Elghalloui refiere que en *Leghna*, en este caso, en esta *attalaa*, normalmente no se aclara el mensaje e incluso se oculta, sobre todo tratándose del propósito amoroso, y ello es así aunque, posiblemente, la destinataria concernida se entere.

Ďi-t'fal'a mā fiha maw'ūd	yghayr al-maqṣūd al-maqṣūd
ya-nnās al-maqṣūd al-maw'ūd	fa-t'fal'a dārag fa-t'fal'a
ghayr al-maqṣūd a'lih at'ūd	mulāt t'fal'a mat'fal'a ²³

A menudo, el *mghanni* no acaba sus versos, ocultando algunos sentidos y/o procediendo por alusiones, y así suscita la curiosidad y perspicacia del oyente invitándole a que disfrute, interprete y construya dicho sentido; sobre todo si este va ligado a la memoria poética árabe.

Mā nasma' sabba	Fālli yazhāli
Inna-l-muhibba	'ani-l-'uzzāli

J) En la conciencia y lenguaje hassaní *melghen* se refiere al poeta y al auténtico creador que se distingue por su maestría poética. Por consiguiente, no se le puede llamar así al pequeño poeta, y mucho menos al poeta principiante.

En referencia a ello, hemos notado muchas veces en las citas mencionadas anteriormente el resentimiento profundo y manifiesto de los *mghannyin* por la facilidad con la que se otorga este calificativo a algunos que no lo merecen.

Had amghanni laghna yahkīh	Dāk amghanni jabru yaštad
w-allā māhu amghanni kāfih	Man laghna šī gālūlu had ²⁴

También se denomina al poeta como (*badaa*)-creador²⁵, y se refiere al buen creador. Por otro lado, algunas veces se califica al poeta de *wazzan*, derivado de *wazn*, o sea, ritmo. Sin embargo, calificar al *mghanni* de *wazzan* supondría que se trata de un poeta que se esmera en cuidar solamente el ritmo. Pero, como sabemos, el ritmo como único elemento de

²³ Se trata de una estrofa de la poesía hassaní y dispone mínimamente de seis «tifluatin» (versos):

------(1) -----(2)
------(3) -----(4)
------(5) -----(6)

Los tres primeros versos tienen la misma rima, que se conoce por *homr attalaa*. El cuarto verso rompe la rima, por eso se denomina *algasra*, y rima con el sexto. El quinto recupera la anterior rima del terceto, pues supone el comienzo del siguiente sexteto. (Nota de la traductora).

²⁴ La idea de estos versos es que el *mghanni*-creador será famoso y se conocerá gracias a su maestría citando y creando *Leghna*. No obstante, quien no dispone de ese talento, bastante tiene con memorizar lo que oye. (Imam Charaf-Eddine Abi 'Abdi llah Mohammed Al-Bosayrī: *Bordat al-madih al-mobaraka*. Beirut: Eds. Dar al-alamiya li attiba'a, 1993, 13).

²⁵ En árabe, la traducción del término *creador* es *mubdie*, mientras que *bedaa* es el superlativo. (Nota de la traductora).

creación, no es autosuficiente si no se acompaña del sentido. De igual modo, este último necesita a su vez ser expresado de forma poética y respetando el paso rítmico. Dicho de otra forma, es la relación de complementariedad la que se opera aquí entre ritmo y sentido.

CONCLUSIÓN

El objetivo de mi análisis es instaurar una línea de estudio de la crítica en los textos de la poesía hassaní, ya que, por su naturaleza oral, todavía no se le da la importancia ni el valor que se merece. De ahí que sea primordial no solamente llamar la atención sobre ello, sino determinar esas expresiones críticas y definir sus normas. Es lo que supondrá un gran paso adelante para establecer la plataforma de una crítica completa.

En este marco, es de subrayar que la divulgación y difusión de *Leghna* en la sociedad saharauí ha estado acompañada conjuntamente por el desarrollo de las expresiones críticas y normativas. Efectivamente, y en tanto que poesía que es, *Leghna* dispone de normas, formas y modos artísticos a los que debe atenerse el *mghanni*. Los críticos, por su parte, no solo valoran el compromiso de los *mghanniyyin* respecto a esas normas, sino que consideran como falta el hecho de que no se respeten.

Hemos expuesto detenidamente la labor de los *mghanneyyin* en tanto que poetas y críticos y aclaramos la particularidad de la aportación de cada cual. En realidad, todas estas aportaciones giran en torno a cuestiones críticas cruciales e importantes, a saber: el poeta y la creación, el talento, el propósito, la palabra poética y el ritmo junto al sentido... Se trata de un conjunto de consideraciones que intentan presentar el modelo ideal de lo que debería distinguir a la verdadera creación poética.

En resumen, el papel del *mghanni* es crucial porque no solamente contribuye al desarrollo de la creación poética, sino que ayuda a su mejora mediante la crítica y la evaluación. El *mghanni* establece, por consiguiente, la unión entre la crítica de la creación y la creación crítica.

Nedali : une œuvre au goût du terroir

Abdellah BAIDA
Université Mohammed V, Rabat

RESUME: Auteur de quatre romans bien ancrés dans la culture marocaine, Mohammed Nedali accueille dans ses récits un univers à la fois diversifié et spécifique qui enchante le lecteur par sa richesse, sa poéticité, ses personnages et ses paysages. Par des intrigues bien ficelées, un montage de situations savamment agencées et des soubresauts inattendus, par les éclats de la langue de Molière qui laisse transparaître des étincelles émanant d'autres langues, Nedali aboutit *in fine* à édifier sa propre langue et son propre univers.

MOTS CLE: Mohammed Nedali, littérature marocaine contemporaine, écrivain marocain de langue française.

ABSTRACT: In his stories, the author of four novels which are firmly anchored in the Moroccan culture, Mohammed Nedali, embraces a universe that is at once diversified yet also specific, and which delights the reader because of its richness, its poetry, its characters and its landscapes. By way of well carved out episodes of intrigue, a staging of situations which are expertly ordered and unexpected distress, and with a sparkling of the language of Molière that allows for a transparent twinkling of other languages, Nedali is able to build his own language and his own universe.

KEYWORDS: Mohammed Nedali, Contemporary Moroccan Literature, Moroccan Writer of French Expression.

Auteur de quatre romans bien ancrés dans la culture marocaine, Mohamed Nedali accueille dans ses récits un univers à la fois diversifié et spécifique qui enchante le lecteur par sa richesse, sa poéticité, ses personnages et ses paysages. Par des intrigues bien ficelées, un montage de situations savamment agencées et des soubresauts inattendus, par les éclats de la langue de Molière qui laisse transparaître des étincelles émanant d'autres langues, Nedali aboutit *in fine* à édifier sa propre langue et son propre univers.

Mohamed Nedali est issu du village de Tahennaoute, dans les environs de Marrakech, où il est né en 1962 d'une famille paysanne très modeste. Il a fait ses études secondaires à Marrakech, puis il a travaillé comme professeur au collège avant de passer par le cycle spécial et profite de son passage par la France pour décrocher une licence de lettres à l'Université de Nancy. Actuellement, et depuis son retour de France, il est professeur de français dans un lycée à Tahennaoute et continue à faire prospérer son œuvre littéraire.

Tous les romans de Mohamed Nedali ont été favorablement accueillis aussi bien par la critique littéraire que par le lecteur *lambda*.

Abdellah Baida

Son premier roman, *Morceaux de choix, les amours d'un apprenti boucher*, publié aux éditions le Fennec (Maroc) en 2003 et réédité aux éditions de l'Aube (France) en 2006, fut une révélation : un récit riche en rebondissements, relevé par l'humour et la sensualité. Ce roman est par ailleurs consacré en 2005 par le Prix Grand Atlas dont le jury a été présidé par Jean-Marie Gustave Le Clézio.

Nedali publie en 2004 son deuxième roman *Grâce à Jean de La Fontaine !* croquis haut en couleurs d'un milieu qui croule sous les archaïsmes et les préjugés, une satire acerbe mais dotée d'un remontant que Nedali manipule à merveille : l'humour.

L'auteur offre par la suite à ses lecteurs *Le bonheur des moineaux*, un récit qui invite aux cimes de l'Atlas pour partager le quotidien de villageois bouleversés par la visite de la première dame des Etats-Unis.

Son récent roman, *La maison de Cicine* (2010), trouve son ancrage dans la même montagne qui sera frappée par des inondations qui obligent le protagoniste à descendre à Marrakech. C'est dans la médina de cette ville que nous découvrons une série de problématiques qu'affronte le héros et qui sont celles du Maroc d'aujourd'hui.

C'est donc là une œuvre qui trace un cheminement heureux et qui a été bien accueillie par le public. En témoignent l'importante diffusion des textes de Nedali et les prix littéraires qu'il a récoltés. *Morceaux de choix* a été traduit en espagnol et en arabe, il a obtenu à l'unanimité le Prix International du Roman de la Diversité La Mar de Letras et il a été adapté au cinéma. Par ailleurs, les romans de Nedali ont cette particularité d'être publiés d'abord au Maroc avant de se voir réédités en France. Généralement c'est plutôt dans le sens inverse que se font les rééditions.

L'univers ou les univers de ces romans est attractif, suggestif de réalités diverses et profondes ; une image d'un Maroc authentique. Considérons, pour un bref moment, le premier roman de Mohamed Nedali, *Morceaux de choix (Les amours d'un apprenti boucher)*, un titre polysémique, ouvert à diverses interprétations. Il rimerait dans un cadre scolaire avec « Textes choisis »... une sorte d'anthologie, pour référer à des pièces maîtresses d'une œuvre. *Morceaux de choix*, c'est aussi les meilleurs moments d'une vie comme il est possible d'y lire une métaphore culinaire. Dans un registre plus érotique, l'illustration de la couverture aidant, on penserait à toutes ces beautés qui provoquent et enflamment le désir des hommes. D'autres interprétations sont envisageables.

C'est un roman d'initiation, écrit avec beaucoup d'humour, où le lecteur suit à travers les ruelles de Marrakech les traces de Thami, jeune apprenti boucher. Plusieurs thématiques sont abordées, parfois seulement suggérées : éducation, voisinage, autorités sous toutes les formes, hypocrisie sociale... ; maints aspects de la société marocaine traditionnelle sont décrits, caricaturés et dénoncés... c'est aussi un roman d'amour, l'amour tel qu'il est vécu dans un milieu marocain traditionnel c'est-à-dire l'amour sous haute surveillance et la passion contrariée... mais Thami, personnage espiègle et malicieux, apprend à contourner les obstacles et à déguster les morceaux de choix !

D'autres morceaux de bravoure nous seront présentés à travers son second roman : *Grâce à Jean de La Fontaine !* Le point d'exclamation est là dans le titre pour attirer

l'attention sur l'arbitraire d'une existence, l'absurdité même qui fait d'une vie un concours de circonstances, une vie où l'individu est ballotté entre des forces qui le dépassent. On est dans l'univers scolaire qui est censé sortir le pays de son marasme mais, hélas, l'école ne fait que reproduire l'image de la société. Nedali brosse le tableau de cet univers sans concession, avec beaucoup d'humour, des personnages bien vivants, une narration époustouflante qui entraîne le lecteur dans les méandres d'un récit savamment construit, une langue riche, dynamique, brillante par ses contacts avec la langue du cru, celle du terroir. Nedali n'hésite pas à appeler en renfort les langues amazigh et arabe pour parfaire son tableau. *Grâce à Jean de La Fontaine !* est truffé de situations cocasses et burlesques.

En quatrième de couverture, nous lisons une brève description des personnages qui peuplent cet espace (Tinghir) : « Outre le narrateur, nous y ferons la connaissance de Aziz qui appartient au clan des N'chaïtyyas (noceurs), opposé à celui des Sloughis (gens du cru), opposé à celui des Frérots-toutes-tendances. Les protagonistes de cette fresque devront s'affronter sous les beaux yeux de Malika Tazi, qui par deux fois, changera le cours du destin du narrateur, mais surtout ceux de Louhou, tellement énigmatiques ! ». On sent dès cette brève présentation toute la mosaïque qui compose le roman comme reflet de la bigarrure du réel.

Le troisième roman de Nedali, *Le bonheur des moineaux*, relate un autre univers et d'autres circonstances : il y est question de ces hasardeuses rencontres inopinées, bizarres, anormales, contre-nature... qui font croiser le destin d'un pauvre villageois marocain avec des représentants des pays les plus développés, les plus riches. D'une part un guide improvisé et de l'autre un touriste un peu particulier ! De ces rencontres incongrues jaillit l'univers de ce roman mais les deux représentants de ces extrémités sont tirés chacun d'une profondeur. Voici les premiers mots qui nous font découvrir le guide :

Omar était affalé en pacha sur un vieux tapis de laine écrue, étendu au fond de la cour, une main dans la poche de sa vaste gandoura, l'autre taquinant distraitemment une brindille sur le tapis. Il rêvassait (p. 7).

Cette quiétude sera troublée par des hélicoptères qui débarquent dans ce bled ; Omar est recherché parce que la première dame des Etats-Unis s'intéresse à lui ! Cette rencontre des contrastes accorde au récit son dynamisme, son mouvement effréné, son déchainement qui conduiront notre humble personnage à envier le bonheur des moineaux, ces êtres frêles et fragiles que le Makhzen ne peut pas atteindre !

Le seuil de ce roman rappelle aussi celui de *Morceau de choix* qui était beaucoup plus marqué par la présence des mots du terroir et qui sont une autre manière d'assurer à cette écriture son ancrage.

Dès que nous ouvrons ce récit et au-delà des citations qui nous accueillent, dans le corps du texte écrit dans la langue de Molière surgissent des termes que doit certainement ignorer Molière. Ainsi il y a deux occurrences importantes qui figurent à la première page. Toutes les deux situées dans le premier paragraphe et répétées plus loin. Voici cet incipit qui peut nous donner une idée de l'atmosphère générale :

Je m'appelle Thami. Mon savoir-faire et mon doigté à la boucherie m'ont valu le prestigieux titre de M'Allem, le maître. En optant pour ce métier peu considéré sur cette terre d'Allah, je rompis, sans m'en rendre compte, avec mes origines savantes — une lignée érudite et éclairée — où l'on compte deux imams, un juge et un adel¹.

Dans ce bref paragraphe introductif, nous relevons déjà au moins deux cas d'interférences. Le cadre s'y prêtait : le personnage s'appelle Thami (et non pas Pierre ou Jacques), sa prédilection est la boucherie et non la bureaucratie, il est sur cette « terre d'Allah » et non sur le sol chrétien... mais il est toutefois question de rupture avec les origines.

Les termes que nous classons incontestablement dans la case des intrus par rapport à la langue française sont *M'Allem* et *adel*. Dans la catégorie des cas particuliers, il est possible de mettre *Allah* et *imams*. Ces derniers, quoique étrangers à la langue française, relèvent d'un jargon religieux et Nedali les a employés sans les entourer des précautions qu'il prend avec les deux autres termes. *Allah* et *imam* sont des *termes de culture* et ils n'ont pas d'équivalent dans la langue française, ils s'imposent donc sur cette « terre d'Allah » où se déroulent les événements du roman.

Quelles sont alors les précautions par lesquelles Mohamed Nedali entoure les deux autres mots (*M'Allem* et *adel*) et qui nous poussent à leur donner une place particulière dans ce contact des langues ?

— *Primo*, au niveau de la graphie, ces termes se démarquent du reste du texte par l'italique. Aspect qu'ils partagent avec la citation qui est un autre discours ou le discours de l'Autre.

— *Secundo*, il y a chez Nedali un souci d'expliquer ces termes, de dissiper leur « étrangeté » et d'inviter le lecteur non arabophone à les assimiler et à saisir leur sens.

Sur ce plan, au moins deux méthodes sont ici déployées. Ces techniques sont partagées par d'autres écrivains chez qui nous retrouvons ce contact des langues. Pour la première occurrence *M'Allem*, Nedali l'a fait immédiatement suivre d'un probable équivalent « le maître » ; il va de soi que cette explication demeure approximative. C'est ce qui justifie le recours au terme arabe qui renvoie à tout un mode de vie socioprofessionnel. L'explication du mot intrus est donc greffée au sein même du texte d'origine.

Ceci n'est pas le cas du deuxième terme ; *adel* est traduit en note de bas de page où on peut lire cette formulation trop schématique : « *adel* = notaire ». Il est un peu dommage d'utiliser ici un signe mathématique, schématique expression de l'isométrie qui ne laisse pas la marge pour ressortir, ou du moins suggérer, toutes les nuances que suppose le passage d'une langue à une autre.

Que peut-on en déduire ?

¹ Mohamed Nedali : *Morceaux de choix. Les amours d'un apprenti boucher*. Casablanca : Ed. Le Fennec, 2003, p. 7.

Il s'agirait pour l'écrivain marocain de langue française d'une position peu confortable ; il désire d'une part transmettre à son lecteur toute une ambiance, toute une atmosphère du terroir, y compris un lexique qu'il trouve incontournable mais en même temps il désire que son lecteur non arabophone comprenne. D'autre part, il est difficile d'encombrer le roman et suspendre à chaque fois l'intrigue pour entrer dans des considérations lexicales susceptibles d'alourdir ses péripéties.

Ainsi, *adel* et *M'alem* ont subi un traitement différent des deux autres termes *Allah* et *imams*. Ces derniers mots sont souvent reconnus comme appartenant à la civilisation arabo-musulmane pour désigner des composantes de l'Islam ; ils sont pratiquement intraduisibles. Ils véhiculent toutefois une double charge : culturelle mais aussi linguistique. Nedali ne les a d'ailleurs pas traités comme des termes étrangers à la langue française ; nous affirmons cela en nous fondant sur trois arguments :

- 1) Ces deux mots ne se démarquent pas du reste du texte par une graphie particulière.
- 2) Ils n'ont pas été traduits ou expliqués
- 3) Le mot *imams* a subi les règles de la grammaire française : *deux imams* porte la marque française du pluriel *s* et non la marque arabe du couple (*imaman*).

Ceci est à l'opposé de *M'alem* et *adel* qui sont traités en vrais intrus par rapport à la langue française. Nous les retrouvons dans le texte en deux langues différentes. Le lecteur pourrait alors s'interroger sur ce qui justifie l'emploi de deux langues. On pourrait penser que du moment que l'auteur traduit, cela signifie qu'il existe un équivalent au mot arabe et il aurait fallu / pu l'employer.

Revenons à la première phrase et changeons le mot *M'alem* : « Mon savoir-faire et mon doigté à la boucherie m'ont valu le prestigieux titre de maître » ; le mot *maître* sonne ici, à notre avis, comme signifiant « expert », « professionnel », « pro... »... alors que *M'alem* renvoie à toute une tradition, presque un rituel, un grade qui nécessite un parcours, c'est aussi une reconnaissance arrachée à son entourage... Il est même possible d'extrapoler et dire que *M'alem* est quelqu'un qui est « marqué » de *allama* (la marque), quelqu'un qui porte les stigmates de sa condition. Dans la tradition marocaine, un *M'alem* porte les marques de son parcours dans son corps et son cœur comme une sorte de tatouage.

C'est aussi le dévoilement d'un univers machiste, un dur milieu où il faut s'imposer. Nedali le décrira tout au long de son roman. A titre d'exemple et en rapport avec notre occurrence, l'auteur rappelle les difficultés vécues par le personnage avant d'acquérir le titre de *M'alem* :

Ma situation n'était pourtant pas du tout enviable. Les anciens apprentis, déjà très aguerris et souvent plus âgés que moi, n'hésitaient pas à me décourager, me traitant de blanc bec, de Ouled Mimtou, fils à maman, ou encore de Legzizir, diminutif très ironique de l'guez zar, le boucher. Au moindre faux pas, ils me tournaient en ridicule. Certains disaient et répétaient tout le temps que je n'avais pas le profil d'un boucher — ce qui était d'ailleurs un peu vrai. D'autres disaient que j'aurais mieux fait d'aller laver à grandes eaux les boyaux à la triperie. Il y avait surtout un boiteux surnommé Louatouat, un méchant persifleur qui ne se las-

sait pas de répéter à mon maître que je ferais un excellent enseignant d'écriture dans une *medersa* de demoiselles... (p. 20).

Le terme *adel* expliqué expéditivement par « notaire » en note de bas de page renvoie à un métier qui, contrairement au notariat, est profondément ancré dans la religion... Dire notaire c'est extraire ce dernier de la lignée des imams et des juges qui se définissent d'abord par leur bonne maîtrise du savoir religieux. Il est important de souligner cette composante car Mohamed Nedali vise à créer le contraste entre son personnage et ses ancêtres, ce qui fait par ailleurs écho à l'exergue du premier chapitre du roman empruntée à Jules Vallès qui écrit : « Je suis sans doute un mauvais fils » (*L'Enfant*).

Le deuxième roman de Nedali, *Grâce à Jean de La Fontaine !* est également parsemé de mots et d'expressions de différentes langues. Les interférences avec l'arabe et l'amazigh paraissent dominer ; ceci s'explique par le fait que les événements se déroulent en grande partie à Tinghir, village amazigh. Le contact des langues est aussi présent dans ce second roman pour accentuer ou même créer l'humour dans différentes situations. Mais nous trouvons parfois d'autres langues qui se glissent dans le tissu narratif. L'écrivain est tout à fait conscient de l'importance de cet aspect de son œuvre. Lors d'un entretien que nous avons réalisé avec lui, il s'arrête sur un exemple précis et l'analyse avec nous en déclarant :

Dans *Morceaux de Choix*, il y a une scène qui se déroule sur la place Jamaa Lefna, et plus exactement sur les bancs d'un vendeur de harira (voilà un autre exemple de mot qui ne peut être traduit qu'approximativement). Un couple de touristes espagnols se présente devant Ba Abbass. Celui-ci leur sort aussitôt une formule de bienvenue qu'il avait apprise par cœur et dans un français pour le moins écorché ; l'un des deux touristes, n'ayant rien compris, lui répondit :

—Perdon, senior ! no entendimos lo qué dices !

Le contexte m'a imposé de reproduire la réplique telle qu'elle a été dite par le touriste espagnol, mon intention étant justement de montrer que personne dans le cercle de Ba Abbass n'y a rien saisi. Maintenant, si le lecteur comprend l'espagnol, il se place automatiquement du côté de l'auteur ; dans le cas contraire, il se situe du côté du narrateur-personnage et des autres témoins de la scène. On l'aura sans doute deviné, c'est toute la problématique de la focalisation qui est soulevé par cet exemple.

Le dernier roman de Nedali, *La maison de Cicine*, a moins exploité ce contact des langues. Son point fort se situe plus au niveau de la création des personnages. En effet, ce récit campe un univers passionnant et attrayant. Il s'ouvre non pas sur la maison de Cicine, comme pourrait le suggérer le titre de l'œuvre, mais sur Dar Louriki dans la Médina de Marrakech où l'auteur installe ses personnages en rappelant à chaque fois les péripéties qui les ont obligés à crêcher dans cette demeure. Ainsi défilent les histoires de L'fkih et sa femme Rabha, Tamri, Touria Touila et son mari Hamid L'gueffa, Leïla L'bidaouia, Hassan L'biaça et d'autres qui occupent cette maison de deux étages. Après cette mise en place, Nedali remonte vers la vallée de l'Ourika pour rappeler ce qui advint ce mercredi dix-sept août, de l'an de grâce mil neuf cent quatre-vingt-quinze. Ce fut le jour des inondations meurtrières qui contraignirent le petit Cicine (entendre le diminutif de H'cine) et son grand frère Idar à quitter leur *douar* après avoir tout perdu, aussi bien parents que maison. Un départ qui prend la coloration de la scène d'Adam et Eve chassés du paradis.

Idar est la figure de l'artiste dans le récit, c'est un sculpteur sur bois qui travaille de manière spontanée en contact avec la nature d'où il glane ses matériaux comme l'auteur prend ses ingrédients de la réalité ; les deux aboutissent à des résultats d'une beauté remarquable.

Avant de quitter la vallée de l'Ourika et juste avant le drame, des fresques expressives ont été servies au lecteur :

Dans l'eau, la confusion était immense : les hommes se mêlaient aux femmes, les jeunes aux vieux ; les baigneurs se bouscullaient, s'éclaboussaient, feignaient des glissades, tombaient les uns sur les autres, se relevaient, riaient aux éclats, se tapaient dans les mains... Une atmosphère très détendue, d'autant plus détendue que cette après-midi-là, on avait l'impression que toutes les belles estivantes du pays s'y trouvaient comme si, par un tacite accord, elles s'étaient donné le mot la veille. Il y en avait de tous les goûts : des brunes, des blanches, des blondes, des minces, des grasses... Une débauche de poitrines, de jambes et de croupes, un festin de chairs fraîches et irrésistibles qui éveillent le désir même des mâles les plus froids (71).

Chassés de ce paradis, Idar et Cicine échouent à Dar Louriki contraints à partager le quotidien de leurs voisins. Deux composantes dynamisent l'action dans le récit à partir de ce moment : d'une part l'amour qui lie Idar et Leila, une des colocataires, et d'autre part la présence d'un Cheikh intégriste, influent et filou, qui tente d'embrigader toute la demeure.

En peu de mots, Nedali nous décrit le pouvoir religieux qui connaît une montée fulgurante comme en témoigne cette petite phrase qui en dit long : « Le statut de l'homme passa vite de celui d'un prêcheur en quête de public à celui d'un puissant protecteur, un saint des temps modernes, un demi-dieu » (154). Montée dans le rang social, dans la considération des autres mais aussi occupation de l'espace dans une sorte de prolifération : « L'homme, déjà adulé et vénéré par tous, fut dorénavant élevé au rang de sauveur, voire de saint. Sa réputation de généreux bienfaiteur dépassa bientôt les murs de Dar Louriki pour s'étendre à tout le quartier, puis bien au-delà » (171). On dirait que « la maison de Cicine » perdait du terrain.

Cicine, enfant innocent et solitaire car ne parlant pas l'arabe, continue de rêver de reconstruire la maison jusqu'à la dernière page en ponctuant le roman de son leitmotiv : « *Tu sais, dada, à nous deux, nous pouvons bien la reconstruire !* ». Les déboires les plus graves qu'affrontent les deux frères ne sont finalement pas ceux provoqués par la nature mais ceux causés par leurs voisins. L'épigraphe de John Steinbeck extraite d'*A l'est d'Eden* placée au seuil du roman prend alors tout son sens : « Les êtres humains peuvent bien lutter contre les forces de la nature mais ils sont souvent impuissants devant celles de leurs semblables ». Nedali nie avoir une vision pessimiste des choses et de la vie, il préfère se considérer plutôt comme réaliste.

Le roman, dans un style simple, précis, expressif et suggestif, donne à voir de multiples facettes des rapports humains qui subissent les contrariétés de la pauvreté et des psychologies perverses. L'humour et la caricature auxquels nous a habitués Mohamed Nedali sont au rendez-vous et toujours aussi caustiques ; les intégristes sont leur cible favorite dans ce dernier roman, après avoir dardé de ses flèches l'éducation nationale dans le milieu rural

Abdellah Baida

et le Makhzen. L'univers de l'auteur est cohérent et le récit tient en haleine le lecteur jusqu'au dernier paragraphe.

Dans les écrits de Nedali l'arrière-pays et la langue du terroir constituent des composantes principales qui accordent au texte toute son authenticité et sa vivacité. L'auteur parvient par ses descriptions et le choix de ses personnages à édifier un univers cohérent où toutes les composantes se complètent pour donner une vision juste et vraisemblable du terroir.

A travers le choix de cette orientation, le texte revendiquerait, explicitement ou implicitement, son appartenance à une civilisation et à une culture qui adoptent une entité linguistique autre que celle qui domine dans l'œuvre. Toutefois les mots du pays s'imposent et Nedali n'hésite pas à en faire un usage qui sert son projet global.

C'est également l'expression d'une esthétique du divers et du diversifié qui rend la palette des couleurs du récit aussi large que possible et par la même occasion très chatoyante.

Enfin, l'écrivain étant un « étranger professionnel », il tente d'effacer les frontières entre les langues comme l'expression d'un désir d'éliminer les frontières entre les peuples.

Creadores marroquíes en lengua española: de los fundadores a los forjadores

Abdellatif LIMAMI

Universidad Mohamed V, Agdal - Rabat

RESUMEN: A la hora de clasificar la literatura marroquí en lengua española nos encontramos con dos generaciones, sin que esta clasificación esté sujeta forzosamente a factores relativos a la fecha de publicación. En efecto, la obra de algunos de ellos ha sido publicada mucho antes, en las revistas del norte, y otras, en cambio, durante las últimas décadas. Este trabajo se propone dar una visión de conjunto de este tipo de literatura.

PALABRAS CLAVE: Literatura marroquí en lengua española, Generación de los fundadores, Generación de los forjadores.

ABSTRACT: When we classify Moroccan literature written in Spanish, we find ourselves with two generations. Even so, this classification is not completely dependent on the factors related to the date of publication. Indeed, the work by some of them has been published much earlier, in magazines up north, while others have not been published until the last few decades. This article proposes to give a joint vision of this type of literature.

KEYWORDS: Moroccan literature written in Spanish, Generation of Founders, Generation of Shapers.

Culturalmente hablando, una de las máximas ventajas de la sociedad marroquí es su diversidad y su apertura a las demás culturas y civilizaciones. A esta diversidad le corresponden varios factores que tienen más de una significación; Entre ellos, el factor histórico (la colonización francesa y la española) y el factor geográfico (Marruecos como punto de enlace entre África y Europa o, por lo menos, entre el norte del Magreb y Europa)... Estos factores, entre otros, hicieron de Marruecos un país abierto a las demás lenguas y culturas, sobre todo la francesa y la española.

Y si el francés tuvo, en cuanto a extensión, un gran eco a nivel nacional, apoyado en ello por algunos factores como son la enseñanza y utilización de la lengua francesa en casi todos los organismos e instituciones marroquíes o la edición de varios periódicos en lengua francesa, la lengua española, sin embargo, no conoció la misma extensión, limitándose a las zonas sur y, sobre todo, norte del país, donde surgieron importantes publicaciones y figuras que constituyen para el hispanista de hoy una verdadera referencia.

Habría, sin embargo, que puntualizar de entrada que la influencia de la lengua y cultura españolas, sin que se limite a la zona norte, dio a esta región, por los factores ya seña-

lados, más posibilidades de extensión. El factor geográfico, aquí, se tiene que tomar en su justo valor, ya que, además de permitir a los oriundos del norte seguir directamente los programas de la televisión española (antes de la existencia de las antenas parabólicas), permitía sobre todo el contacto directo entre España y Marruecos, ya fuese a nivel humano o a nivel cultural... Las ciudades norteañas de Tánger, Tetuán, Chauen, Larache, entre otras, se han convertido en verdaderos espacios de encuentro de los intelectuales de las dos riberas.

Esta extensión de la lengua española es hoy cada vez más clara y patente. Y esto se debe, sin lugar a dudas, por una parte, a la postura privilegiada que ocupa España en el mundo, como país democrático y desarrollado en más de un campo, y, por otra parte, a la apertura de los decisores políticos marroquíes al mundo español. Cabe señalar también que si el español está en boga en Marruecos, es por disponer también de una fuerte y sólida infraestructura que se articula en torno a dos ejes: el fomento, por una parte, de la enseñanza de la lengua por parte del Ministerio de Educación marroquí y el apoyo, por otra parte, de las autoridades competentes del Ministerio español de relaciones exteriores de todo tipo de actividades relacionadas con la lengua: cinco centros del Instituto Cervantes, varios colegios españoles, implicación de las consejerías culturales o de Educación en las actividades nacionales relacionadas con el hispanismo.

Volviendo a nuestro primer enfoque, diremos, sin embargo, que el interés por la cultura española no ha sido competencia solamente de norteaños o de hispanistas. La universidad marroquí y la prensa nacional se han interesado también por este mundo cultural, sea a través de la traducción o a través, sobre todo, del patrimonio civilizacional, histórico o cultural que los dos países tienen en común. A título de ejemplo, señalamos los siguientes factores, subrayados con razón por el hispanista Mohamed Chakor en colaboración con Sergio Macías en su obra *Literatura marroquí en lengua castellana*, publicada en 1996: las raíces históricas en Al-Ándalus, el tema morisco dentro de lo árabe, las huellas civilizadoras y arquitectónicas en Al-Ándalus, la existencia en los dialectos marroquíes de unos 1500 vocablos castellanos, la influencia que dejó el protectorado español, las palabras árabes que quedaron incorporadas al idioma español y que son reconocidas por el Diccionario de la Real Academia Española...¹

Debido a *todos* estos factores, y por la naturaleza del pueblo marroquí, abierto a todos los idiomas, se escriben creaciones literarias en varios idiomas como el francés y, por supuesto, el español. Sin embargo, si los nombres relacionados con este tipo de escritura, sobre todo la escrita en francés, son muy conocidos incluso a nivel internacional, (Tahar Ben Jelloun, Chraïbi...), los relacionados con el español no lo son totalmente o tienen más eco en el norte del país o entre algunos especialistas marroquíes del tema.

Pero a partir de la última década del siglo pasado, estas voces empezaron a ser más conocidas a nivel nacional y su obra empezó a ser recogida y tratada por los medios de comunicación nacionales. El mérito lo tienen aquí, por una parte, los hispanistas marroquíes, en su constante labor de divulgación de este patrimonio, sea a través de sus artículos de

¹ Mohamed Chakor & Sergio Macías: *Literatura marroquí en lengua castellana*. Madrid: Ediciones Magalia, col. Reencuentro, 1996, 7.

prensa, sea a través de sus participaciones tanto nacionales como internacionales a eventos culturales (congresos, mesas redondas...), y, por otra, los Institutos Cervantes, que abrieron sus puertas y salas de conferencias a estos creadores. Esta ascensión se debe también al creciente interés de ciertos centros universitarios españoles por este tipo de escritura, en especial el Aula del Estrecho, que está en su tercera edición crítica sobre las obras de estos escritores, y a la televisión marroquí, que dio muestra de apertura consagrando últimamente uno de sus programas (*Akouas*) a la producción de estos creadores, dándoles la palabra...

En cuanto a la investigación y crítica literarias, habrá que aludir aquí a una serie de eventos culturales o publicaciones que, aunque no estaban al alcance de todos por ser escritas en español, contribuyeron a la divulgación de dicha escritura. De estas publicaciones, señalamos las siguientes: *Encuentros literarios. Marruecos. España. América Latina*, de Mohamed Chakor; *Literatura marroquí en lengua española*, un trabajo en colaboración entre Mohamed Chakor y Sergio Macías; *Escritura marroquí de expresión española «El grupo de los 90»*, de Mohamed Bouissef Rekkab; la publicación, por la Facultad de Letras Dhar el Mahraz de Fez y el Instituto Cervantes de la misma ciudad, de las actas de dos congresos dedicados al tema (*La escritura marroquí en lengua española*)²; en fin, la publicación de una serie de artículos-presentación sobre la obra de estos escritores, publicados en periódicos, revistas u obras tanto en Marruecos como en España, además de trabajos monográficos o tesis doctorales realizados por jóvenes investigadores tanto marroquíes como extranjeros.

A la hora de clasificar esta producción, nos encontramos con dos generaciones, pero sin que esta clasificación esté sujeta forzosamente a factores relativos a la fecha de publicación. En efecto, la obra de algunos de ellos ha sido publicada mucho antes, en las revistas del norte, en el periódico *Marruecos*, que se dio a conocer en 1975 con la Marcha verde o en la página semanal del periódico *L'Opinion* (bajo el título de *La opinión semanal*)... Y otras, en las últimas décadas³.

La primera generación la podemos denominar de «Fundadores»; generación aquí en su acepción más amplia, que no tiene nada que ver con el mismo término utilizado para determinar a un grupo de creadores que unen criterios estéticos o temáticos como las conocidas generaciones españolas del 27 o del 98. Incluye a Abdullatif Al Jatib con *La proscrita*, Mohamed Tamsamani con *La guagua o Zuleja o la historia del cabo*, Abdelkader Al Ouariachi con *Una lección bien aprendida*, Mohamed Chakor con *La llave y otros relatos* o *La llave y otros latidos*.

² *Escritura marroquí en lengua Española*. Coord. Abdelmouneim Bounou. Fez: Universidad Sidi Mohamed Ben Abdellah. Publicaciones de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas Dhar el Mahraz, 1998.

Escritura marroquí en lengua Española II. Creación y comparación (1975-2000). Coord. Aziz Tazi. Fez: Universidad Sidi Mohamed Ben Abdellah. Publicaciones de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas Dhar el Mahraz.

³ A título de ejemplo, señalamos los siguientes periódicos marroquíes: *La Opinión semanal*, del periódico marroquí *L'Opinion*, y los periódicos en castellano *Marruecos* y *La Mañana*.

A esta generación siguió otra que corresponde a los años noventa pero cuya vigencia sigue hasta nuestros días y que podríamos denominar generación de «Forjadores», con el sentido de haberle dado al género mayor receptividad: Mohamed Bouissef Rekkab con *El vidente, Desmesura, Inquebrantables, Los bien nacidos, Intramuros*; Mohamed Sibari con *El Caballo, Regulares de Larache, Judería de Tetuán, Relatos de las Hespérides, La Rosa de Xauen, Sidi Baba, Cuentos de Larache, Relatos del Hammam, Pinchitos y divorcios, El babuchazo*; Ahmed Daoudi con *El diablo de Yudis*; Mohamed Lahchiri con *Pedacitos entrañables y Cuentos ceutíes*; Said Jedidi con *Grito primal, Autodeterminación de invernadero, Precintado*; Mohamed Akalay con *Entre dos mundos...*

El espacio consagrado a este trabajo no nos permite abordar a todos estos creadores. Nuestro afán por dar una visión de conjunto de este tipo de literatura nos conducirá a abordar a creadores que pertenecen a dos generaciones distintas (Mohamed Chakor, Abdul-latif Jatib y Mohammed Tamsamani a la de los fundadores y Said Jedidi, Mohamed Sibari y Abderrahman El Fathi a la de los forjadores) y a dos géneros distintos (el del relato corto, cuento o novela para los creadores en prosa (los cinco primeros) y el de la poesía para el último).

DE LOCO SABIO EN LA GENERACIÓN DE LOS FUNDADORES.

Las peroratas de Sidi Alal Chupira de Mohamed Chakor empieza con una nota muy sugerente sobre la locura, sacada de la obra de Unamuno: «La locura, la verdadera locura, nos está haciendo mucha falta, a ver si nos cura de esta peste del sentido común que nos tiene a cada uno ahogado el propio». En el mismo sentido, el filósofo y pensador francés Pascal define así la relación tan natural que relaciona todo ser humano con la locura en la vida cotidiana: «Les hommes sont si nécessairement fous, que ce serait être fou par un autre tour de folie, de n'être pas fou»⁴. Y en efecto, todos vivimos con nuestras locuras: locos de amor, locos de rabia, locos de contentos estamos cada vez que nos sentimos dominados por un sentimiento que nuestro carácter impulsivo empuja al máximo. Pero si las leyes convencionales que rigen nuestra sociedad suelen tolerar este tipo de locura, existen otras que suscitan en nosotros cierta repulsión, miedo, desprecio, indiferencia o un rechazo del otro. Pero, en un caso como en otro, el loco es ese ser al margen de la sociedad; y la locura es a la vez una rebeldía, una generosidad, una obsesión y un misterio.

Manuel Ruiz Ruiz, en *La imagen de la locura (Actitudes de la población hacia la enfermedad mental)*, define al loco como esta «voz sin sonido», «este suceso sin espacio ni tiempos definidos»; una suma de «“figuras” o “símbolos” que quedan por interpretar». En cuanto a su lenguaje, queda percibido como «un trozo de la vida en la vida misma»; un lenguaje que nos revela «la irracionalidad de lo irracional»⁵.

⁴ Blaise Pascal: *Pensées* in *Œuvres complètes*. Édition établie et annotée par Jacques Chevalier. Paris Bibliothèque de la Pléiade, 1954, 1134.

⁵ Manuel Ruiz Ruiz: *La imagen de la locura (actitudes de la población hacia la enfermedad mental)*, Centro de Estudios Psiquiátricos y Psicológicos (CEPYP), Manuel Girona, 71, 2, 1979, 267-268.

A estas alturas, se deduce de manera muy lógica que la locura no es fruto de la nada y que tiene sus raíces en otra locura más oculta con la cual convivimos diariamente y que aceptamos con cierta complicidad y de manera tácita: la locura de nuestros tiempos modernos (el individualismo, la negación del otro, la opresión, la incomunicación, las angustias permanentes...).

«Para definir la salud mental —subraya Jorge L. Tizón en su obra *La locura (Compañera repudiada)*— hay que tener siempre en cuenta el grado de “insano” de la sociedad»⁶. Al final, nos encontramos con la figura del loco, que no hace más que expresar en voz alta lo que callamos o pensamos en un silencio mortal.

Al inicio de esta reflexión crítica, procuraremos tratar este tema del loco/sabio partiendo de unos relatos muy representativos de la literatura marroquí en lengua española y que corresponden a lo que hemos denominado generación de los fundadores: *Las peroratas de Sidi Alal Chupira* y *La mujer que se escapó de la muerte*, de Mohamed Chakor; *La proscriba*, de Abdul-latif Jatib, y *Zuleija o la historia del loco del cabo*, de Mohammed Tamsamani⁷.

En *Las peroratas de Sidi Alal Chupira* notamos desde el principio que el nombre completo del personaje es muy significativo y revelador. Está compuesto por tres partículas: *Sidi* (título honorífico), *Alal* (nombre propio) y *Chupira* (un remoquete). El aspecto algo especial y específico del personaje queda así puesto de relieve a partir de la identidad que el personaje lleva en el relato y cuyas características son las siguientes: la ausencia de un apellido, que hace de él un vagabundo y un ser desprovisto de una identidad familiar —y, por consiguiente, social—; la utilización del nombre propio pegado siempre al título *Sidi* que se da en las sociedades árabes a personas que descienden de la familia del profeta, a miembros de familias cuyo linaje es distinguido y muy selecto, a gente adinerada o a personas que inspiran mucho respeto (por su sabiduría, por su edad...) (*vid.* pp. 44-46); la utilización de términos como «loco», «santo disfrazado», *Meydub*, «charlatán inofensivo» o del remoquete *chupira*, que implican casi todos la identidad de un ser que sale de lo normal, con características algo ambiguas que oscilan entre la santidad y la «locura». El aspecto exterior del personaje pone todavía más de relieve esta naturaleza pintoresca, exuberante y fuera de lo común: un caftán verde «símbolo de santidad» —dice el narrador—, «un chamir albura enrollado alrededor de un gorro rojo», «una babucha amarilla», «un estuche plateado de rapé» en las manos. Además, el personaje «se pintaba los ojos con cohol» y «se teñía la barba con la asfa». Este aspecto coloreado (el blanco, el rojo, el amarillo, el negro...) y los casi cuarenta años de edad que tiene el personaje le dan —según el narrador— el aspecto de un profeta y hacen de él un ser muy atractivo y muy llamativo: «Todo lo dicho —señala el narrador refiriéndose a este aspecto exterior del personaje— le daba un aire distinguido y respetable». La impresión final que deja para unos como para otros es la de «un loco de

⁶ Jorge Tizón: *La locura (compañera repudiada)* Barcelona, 1978, 79.

⁷ Mohamed Chakor & Jacinto López Gorgé: *Antología de relatos marroquíes* (prólogo de Antonio Gala); Ibermagrib; Ediciones Antonio Ubago, 1ª ed.; 1985; Granada; España (1260.) y *La llave y otros relatos*; Ed. Cálamo; 1ª ed.; marzo de 1992; Madrid. (Las referencias corresponden a estas mismas ediciones).

atar», de «un santo disfrazado» o de «un extraño personaje quien debido a sus incongruencias atrajo la atención de todos».

En el origen de estas incongruencias, se habla en el relato de las brujerías de una adúltera y de una historia de un amor no correspondido. Pero también —y sobre todo— de la tragedia de Palestina donde —según Sidi Alal Chupira— «prostityen nuestros sacrosantos valores». Era —dirá el narrador— una época de crisis que dio lugar a una «infinitud de agoreros, casandras y meyedubes vaticinando los más aciagos eventos». Así, pasamos del «mozo apuesto, inteligente, trabajador y piadoso» que era antes a un personaje «carnavalesco» y «misterioso» que desarrolla un discurso muy particular en el presente de la narración.

En otro relato del mismo autor, *La mujer que se escapó de la muerte*, reaparece este tipo de personajes encarnado por Hayat (o vida), una mujer cuya existencia parte de una suma de espacios y tiempos inimaginables que hacen de ella un personaje mítico:

«Hayat —dice el narrador— vivió muchísimos años, durante un período inimaginable, libre de la servidumbre del tiempo y del espacio. En ese fantástico oasis sideral, donde reina una eterna primavera, no se conocen vejez ni muerte, ni miseria ni opulencia, ni infelicidad ni desamor».

El espacio mítico en cuestión es «Biolandia», un lugar que rompe con la linealidad temporal (considerada como espejismo) y que está situado en «los confines del cielo y de la tierra, no muy lejos de la encrucijada de la luz y de las tinieblas».

De los pocos aspectos que sobresalen de su retrato, Hayat aparece como una «mujer inteligente, culta y guapa» con una «voz dulce», un «tono persuasivo», y un «estilo poético y sentencioso». El personaje aparece vestido con una «túnica verde» y «un velo de gasa blanco» que le cubre el rostro. Esta descripción trae al recuerdo el aspecto profético y la santidad de Sidi Alal Chupira.

Boicoteada por los medios de comunicación por el discurso poco ortodoxo que protagoniza y por ser una «peligrosa agitadora profesional», será considerada como «medio-bruja o semidiosa». Pero, su infinita sabiduría, su habilidad y su clarividencia la colocan —como lo afirma el narrador— «por encima de las mentes más privilegiadas de nuestra especie».

A la misma categoría de personajes pertenece Rahma en el relato de Abdul-latif Jatif titulado *La proscrita*. El nombre del personaje —afirma el narrador— «suena como el sofocado grito desesperado que implora clemencia al Sumo Hacedor», y su belleza juvenil contrasta en el presente de la narración con su vejez, su estado inválido y su condición de ser que vive de la caridad de los «viandantes y romeros». El propio título del relato hace hincapié en su marginalidad y exclusión de la sociedad. Su mayor pecado no era más que su extrema belleza, que le costó el odio de los hombres y la envidia de las mujeres que le atribuían un maléfico influjo: «Así —dirá el narrador— fue forjándose el odio en torno suyo, odio que paulatinamente ha ido cediendo para convertirse en una indiferencia completa».

El loco del Cabo es otro loco/marginado que aparece en el relato de Mohammed Temsamani titulado *Zuleija o la historia del loco del cabo*. Se trata de un misterioso perso-

naje que vive con el trauma de una boda organizada que terminó de manera trágica. «Una noche, la degollé» afirma el personaje refiriéndose a su novia. Desde entonces, y sin que las razones sean explicitadas en el relato, creció el odio en su corazón para con las mujeres y tomaron más relieve sus pesadillas: «Desde entonces todas las mujeres me repugnaban y procuraba huir de ellas. Me parecía horrible compartir mi lecho, mi aliento y mi sudor con una mujer todas las noches, durante meses y años».

La mayoría de estos personajes, cuando no se les condena al silencio, protagonizan un discurso no siempre muy grato que acentúa más su marginalidad y su exclusión. Su mayor pecado: expresar en voz alta lo que la sociedad piensa y rumia en un horrible silencio: «Lo que él pregonaba —afirma el narrador refiriéndose a Sidi Alal Chupira— todo el mundo lo pensaba y su discurso torrencial era en cierto aspecto una liberación colectiva».

Entre un lenguaje satírico que molesta a veces a la sociedad y una sarta de blasfemias y obscenidades, estos personajes —sobre todo en los relatos de Mohamed Chakor— se transforman en la conciencia del pueblo como portadores de esperanza y destructores de ilusiones. Sidi Alal Chupira se define como «un despiadado destructor de ilusiones», como demente «libre de las ataduras de la razón y del dogma». Se nos presenta también como «el último arquero que todavía ve el blanco a pesar de la densa oscuridad»; y dentro de la misma perspectiva se nos presenta Hayat en *La mujer que se escapó de la muerte*, del mismo autor, como personaje que quiere «reilusionar a esta Humanidad triste, pesimista, escéptica y empobrecida espiritualmente».

De ahí la naturaleza del discurso que protagonizan estos personajes: una amplia gama de temas que van de lo ético moral a lo político; una suma de propósitos muy espontáneos y sin un determinado hilo conductor. De la situación política del país, dicen —respectivamente— Sidi Alal Chupira y Hayat:

Somos un pueblo dormido en pleno siglo XX. Nuestros dirigentes disimulan sus ineptitudes e impotencias con discursos pomposos y grandilocuentes. ! Se eclipsaron las lunas llenas y se oxidaron las espadas de luz! ¡Despertaos!

¡Despertaos! ¿No os dais cuenta de que las armas del enemigo son el dominio del saber [...] Acaso no veis cómo injurian a nuestros profetas y a nuestros ángeles y nos subastan como rebaños de corderos?

No debéis admitir la cobardía moral del silencio. Vuestros corruptos gobernantes y politiqueros de salón están embriagados por la erótica del poder absoluto. Son mercaderes, sin conciencia, que mercadean con vuestras vidas, valores y destino como baratijas en un zoco.

La filosofía de la vida que se destaca de los discursos de estos personajes va entonces desde la amarga constatación de que la vida es «un océano de cadáveres» y una suma de tiempos existenciales en que la alegría aparece como un relámpago y el dolor una eternidad, a una esperanza fundada esencialmente en el amor y la fe:

«La vida —subraya Sidi Alal Chupira— es un océano de cadáveres y ojalá morir sea volver a nacer».

«El placer —prosigue el mismo personaje— es tan solo un relámpago mientras que el dolor es una eternidad».

Abdellatif Limami

En cuanto a Hayat en *La mujer que se escapó de la muerte*, afirma en un tono patético y lleno de esperanza:

Tenemos que forjar una sociedad basada en la fuerza del amor y de la fe.
Debemos vivir la vida sin automutilación. Ninguna filosofía tiene derecho a preconizar la anti vida. Es antitético. Tenemos que crear una civilización destructora de la muerte pero no de la vida.

De esta «locura» de discursos permanece finalmente una suma de palabras favorecidas por el impulso del alma y caracterizadas por la profundidad de la visión y por la perspicacia y sagacidad de los propósitos; son casi refranes o palabras proféticas:

Se eclipsaron las lunas llenas y se oxidaron las espaldas de luz.
Cuando el dinero asesina, sus adoradores callan.
Se marchitaron los turgentes pechos de mis amores.

CRÓNICA DE LAS «FERIAS» ELECTIVAS MARROQUÍES

La obra *El Babuchazo*⁸ de Mohamed Sibari ha sido publicada en Larache por la Asociación de Escritores Marroquíes en Lengua Española (A.E.M.L.E), en estrecha colaboración con la Agencia Española de Cooperación Internacional. Consta de siete cuentos: *Bujnuna*, *Inseguridad social*, *Averrollo*, *El armador y el tendero*, *Inmunidad parlamentaria*, *Boloto y el Ustad y Diputado y terrorista*.

El primer contacto con esta antología de relatos nos da una idea de su contenido. En efecto, tanto la portada como los títulos elegidos para ciertos relatos nos dan la unidad en torno a la cual gira su temática, que sigue constituyendo para el Marruecos de hoy, el denominado país de la transición, una seria preocupación, una dolorosa espina, una asignatura todavía pendiente y un anhelo tan esperado: el proceso electoral.

La portada, ilustrada por Benabud, pone de relieve una urna transparente, cerrada por un candado de los antiguos, y que recibe uno de los más originales votos: un babuchazo; lo que es más que sugerente. En cuanto a los títulos, remiten directamente al mundo de las elecciones como es el caso de *Inmunidad parlamentaria*, *Diputado y terrorista*... Así, la totalidad de las historias narradas nos invitan a recordar o a vivir de nuevo, a través de la ficción esta vez, los burlescos ambientes en que se desarrollaron algunas de nuestras elecciones.

Encabeza esta obra un prólogo de Sergio Barce, este larachense de alma y corazón, que califica de entrada a Mohamed Sibari de «narrador oficial de Larache», y a su obra de discurso a través del cual uno recupera «el estilo del cuentista que se entrega a los oyentes inesperados, al público que se detiene en medio del zoco para escuchar sus fábulas» y cuya maestría lo puede llevar a «inventar mil historias que disfrazan anécdotas reales conocidas

⁸ Mohamed Sibari: *El babuchazo*. Publicación de la Asociación de Escritores Marroquíes en Lengua Española (A.E.M.L.E), en estrecha colaboración con la Agencia Española de Cooperación Internacional. Larache, 2005. Las referencias corresponden a esta misma edición.

por todos». Este «viejo zorro», siempre según las palabras del entrañable amigo Barce, con su compromiso más ético que político, ataca esta vez una de las lacras de nuestra sociedad: la corrupción en el campo político, más en concreto, en lo que podemos denominar las «ferias electivas».

Nuestro propósito aquí, es presentar la suma de personajes e historias de que consta esta obra, como testimonio de un creador que contempla y sufre, aunque de manera apática, por la obvia impotencia que supone su situación.

El Kasri, en el primer relato, se impone partiendo de su carácter de hombre potente y sin escrúpulos. Me encantan, dice de entrada el personaje, «las cárceles llenas de jóvenes cultos que creen saber más que yo». Contrata al Maalem Bujnuna de Larache, un artista en capas y chilabas; hombre miedoso y sin personalidad que se convertirá con el tiempo en gobernador de la provincia, diputado en la Cámara de Comercio y Artesanía y Presidente de la misma. En tales circunstancias, se abrirá para él el universo del «guisqui» (el lector atento sabrá lo que significa esta palabra), de los coches de lujo y de los fines de semana en la Costa del Sol. Termina, sin embargo, cornudo y abandonado en un hospital psiquiátrico.

En el segundo relato, se nos enseña cómo Karam, propietario de una pastelería, se lanza, con el afán de ganar más parcelas de terreno en las elecciones con un programa de los más originales: platos de cuscús «expedidos en las Mezquitas», «mortajas» para difuntos desprovistos de medios... Termina, sin embargo, perdiendo su pastelería y destruyendo la vida amorosa y conyugal de su hijo.

El tercer relato está protagonizado por Abdeslem, un chico muy raro que se pasaba el día «escuchando a los juglares y a los trovadores». Era un gran lector de Maimónides, Averroes, y de todo lo que era mística y sufismo. De allí su apodo «Averrollo».

Desde las tierras de la inmigración (Barcelona), y sintiéndose ya un hombre cumplido (demasiado creído más bien), decide, «como filósofo de poca monta», volver a Larache para «pastar» lo que en su subconsciente era un rebaño (la gente de su pueblo). Entonces, lo primero que hizo era casarse con una chica de la ciudad que, de «bella y fragante rosa del barrio», se marchitó a causa del mal trato que le infligió. Conseguirá, sin embargo, librarse de él cuando, en plena campaña electoral, aparezca en su presencia con «un ceñido pantalón corto», y ombligo y brazos al descubierto...

El cuarto relato narra la historia de un armador que se forró de dinero en un período histórico del país en que todo era posible. Empujado por sus hijos, decidió presentarse a las elecciones para garantizar los negocios de la familia. Fue cuando empezaron las invitaciones a paellas y mariscos, y los céspedes regados con cerveza Heineken, además de una gratificación con billetes de 200 dirhams. Y, cosa algo rara en este paisaje narrativo de Sibari, salió ganando esta vez el humilde tendero. En cuanto al armador, metido en negocios sucios, terminó en la cárcel, lo que demuestra que cierta fe de justicia en este país sigue latente en el corazón de este narrador larachense.

En el quinto relato, «inmunidad parlamentaria», Chiva (la personalidad del personaje ya está más que encarnada en su apodo), pasará de un miserable que vive de propinas a «un respetable» político, dueño de fincas, camiones, pisos, un barco de pesca... Y, como es

el caso en parecidas circunstancias, se pasa a unas segundas nupcias (especie de «renovación de la cama», como se suele decir aquí). Será el principio del final. Sumergido ya el respetable parlamentario en ginebra y otras cosas más, la joven y guapa esposa, una vez ya terminado el mandato que le daba la inmunidad parlamentaria y sintiendo que era un ciclo acabado, lo despojará de todo sus bienes y lo mandará a la cárcel.

El sexto relato (*Balato y el Ustad*), es la historia de un maestro pícaro que se interesaba más por lo que hacían los padres de sus alumnos que de los mismos, sobre todo cuando los padres son carniceros, pescadores... La rebeldía del padre de Balato, que era pescador, mantendrá al hijo fuera de la escuela y lo convertirá en «Tarrah del Ferrán» (especie de aprendiz en una panadería tradicional marroquí). Segundo caso raro también en esta serie de cuentos, este último sale ganando en las elecciones dejando al *Ustad*, en una incurable depresión... ¿Metafísica de la esperanza y de la justicia por parte de Sibari? Lo más seguro es que sea un deseo sepultado que, con el paso de los años, y por utópico que haya sido, permanece vivo, por lo menos en la pluma del autor.

El último relato (*Diputado y terrorista*) pone de relieve un romance entre Hachimi, un montañés y Paquita, hija de un capataz español envuelto entre numerosas «cotorras españolas» y «chismosas marroquíes».

Luis, uno de los tres hijos de esta pareja (ya casada) y que es ya diputado por Alicante, encuentra una bomba (granada de mano) durante su visita a su tierra de nacimiento y será detenido por terrorista.

Así, Sibari termina con humor esta antología de relatos, hasta tal punto que a uno todo se le escapa o se le confunde: la maldad que «se pasea» por el jardín de las Hespérides y la honradez que se condena al silencio. Entonces, el «maestro narrador de Larache», tal como lo califica Sergio Barce, en una mezcla de candidez, espontaneidad e ingenuidad, lanza su voz desde su ciudad encantadora (cuyo eco no llega todavía hasta la capital) para decir «basta»: basta con la utilización de la gente humilde, basta con estos personajillos ambiciosos que se aferran al poder y a los sillones y que, con sus insensatas y egoístas actitudes, no hacen más que sangrar el país e impedirle que sea considerado y respetado.

DEL AMOR QUE NO SE PUEDE LAPIDAR NI CRUCIFICAR

Grito primal⁹ es una de las novelas publicadas por el periodista Said Jedidi, concretamente en 2001, a cargo de la Asociación Tetuán Asmir. La trama es bastante sencilla: una historia de amor un poco particular, entre Marta, una monja española, y un docto musulmán marroquí (Hach Ahmed Ben Ali); personajes «distintos y distantes», pero que se amaron, sin cambiar su forma de ser y sus creencias, y sin mayor necesidad de tener que justificarse.

Hach Ahmed Ben Alí, afirma el narrador, queda determinado por «la vivacidad de sus reflexiones, su tinte luminoso y su sed de conocer, saber, aprender y descubrir».

⁹ Said Jedidi: *Grito primal*. Tetuán: Publicación de la Asociación Tetuán Asmir, 2001. (Las referencias corresponden a esta misma edición).

Como telón de fondo de esta historia de amor, hay toda una filosofía de las relaciones hispano marroquíes o norte sur que resume claramente, y de entrada, el propio autor en su introducción: un estrecho hoy en día concebido como un «simple arroyo que atraviesan con suma facilidad hombres, bienes e incluso pateras»; una frontera entre un norte cuyas riquezas tanto morales como materiales no le bastaron y terminó inventando la globalización y un sur que «perdió el sentido de la realidad» y que se vio obligado a «tragarse» todo lo que se le propone; la necesidad de encontrar, frente a una geografía que no puede cambiar «una plataforma/.../ para creer» y establecer y aplicar «los ideales euro-mediterráneos»; en fin, amarse, acercarse sin mayor necesidad de ceder, de cambiar de religión, o de convertir al otro o dar la espalda a sus propios parámetros culturales. El objetivo: conocer al otro y comprenderle con el fin de desembocar en un clima de confianza, concordia, coexistencia pacífica y civilizada.

En la misma línea se inscribe el prólogo a esta obra, a cargo del Dr. M'hammed Benaboud, del Comité Cultural de la Asociación Tetuán Asmir. En él afirma, entre otras cosas, que en esta obra, «lo local y lo específico adquieren una dimensión universal» y que se puede considerar a la vez como un discurso literario, «una protesta contra la globalización» y una invitación a «la revalorización de la cultura nacional» contra todo peligro de «erosión».

A nivel temporal, se entrecruzan en el relato varios tiempos: el tiempo de la narración, situado en septiembre de 1956 —correspondiente a chaaban de 1375— en Río Martín, que daba con el fin de la colonización española «la imagen de una amante recién y cruelmente abandonada»; un período de confusión e incertidumbre, dirá el narrador; el tiempo del narrador, que es el Marruecos (o más bien el Tetuán) de finales del siglo pasado, ya que la obra fue publicada en 2001; en fin, el tiempo psicológico, que es una suma de sentimientos y emociones vividos y experimentados por los personajes como si hubiesen penetrado en un túnel de tiempos.

Hach Ahmed Ben Alí, a sus 57 años, queda presentado por el narrador como este amante «sin convicciones políticas ni frases para epitafios» y cuya niñez «seguía durmiendo [...] en su Martín». El personaje se creía y era firmemente musulmán, aunque «era consciente de la mortal amenaza que constituía el irreversible avance de las manillas». Era «simple y enigmático». Su amor por Marta lo situaba en la delicada situación de un cruel silencio y de la tortura de un futuro incierto. Tenía miedo de ser condenado por haber amado a una monja, pero le quedaba sin embargo el consuelo de una esperanza de un Dios «generoso, clemente y misericordioso». «Dios mío —dirá el personaje, prisionero de un inevitable sentimiento de culpabilidad y de su debilidad frente a este amor— Sé que persisto en el error. Sé que debo olvidarla pero nunca podré sin Tu ayuda». Más que un simple amor, para él, Marta era una fuente de saber, de inspiración; el faro que le aclaraba las cosas oscuras o enigmáticas que no llegaba, con su «ingenuidad» a entender, como, por ejemplo, «la indispensable y civilizada necesidad de llevar a cabo una descolonización reflexionada» o la necesidad, recién obtenida la independencia, de acariciar el sueño de no pasar por lo que Marta calificaba de «período de rodaje». Es que Marta era diferente, por ser culta, por los tantos viajes que había realizado y que la habían enriquecido y por la gran civilización de que proviene y de que es depositaria:

«Saciaba su sed —dirá el narrador—, aprendía tanto. Comenzaba a preguntarse ahora por la calidad humana de aquello que de pequeño le habían marcado para siempre, no por su genio o por su clarividencia sino por su enigma y su mitología».

Así, de este amor, Hach Ahmed Ben Ali saldrá fortalecido. Este nuevo y extraño sentimiento, afirma el narrador «le enseñó una nueva cultura de... tolerancia, las virtudes de la indulgencia, las cualidades del perdón». Pero, sobre todo, aprendió que los sentimientos humanos no tienen límites y que el amor por la humanidad no conoce fronteras ni tiene condiciones:

«En sus conversaciones con Marta —dirá el narrador— aprendió que nada, absolutamente nada, ni la patria ni la religión ni la moral establecida, ni siquiera los ideales pueden ni deben servir de pretexto para robar vidas humanas».

En un plano estrictamente religioso, este inusitado encuentro no hace más que potenciar su fe musulmana, y hacerle conocer mejor su propia religión: «¡Mira! —afirma el protagonista dirigiéndose a Marta— Nunca he sido mejor musulmán que desde aquella tarde. Tú precisamente una monja, me recordaste cabal y elocuentemente la grandeza de mi religión»; sobre todo, y como lo afirma Marta otra vez, la religión es ante todo amor. De ahí el título de la obra (*Grito primal*), casi un grito de renacimiento que se opera en el personaje en el mejor sentido de la palabra.

De Marta, se dice casi poco, si no son los discursos que protagonizó, recordados por el uno o por el otro y que constituyen el núcleo del relato. Sabemos que ha sido monja y que dejó de serlo al dejar a Marruecos. De esta misión católica en Marruecos y otros países africanos, dirá Hach Ahmed Ben Alí, bromeando, que se trata de una «pedofilia religiosa», afirmación más cariñosa que irrespetuosa, porque lo más importante es ese inmenso amor que comparten y que es «sin fronteras» ni «credo».

Terminamos, como forma de epílogo, con esas palabras que cierran la obra de Saïd Jedidi a cargo de un personaje comparsa de fuerte acento tetuaní:

Me convenciste, señora. Aunque no es verdad, contigo no hubo ni habrá dolor. Y ahora que acerté a cambiar el fusil por una flor, sé que lo digas tú o no, el amor no tiene color ni religión [...] Te reprocharé tu espejismo y permitiré que se me insulte por haber creído que después de la tormenta siempre viene la calma.

¡Ni calma ni alma! Sólo una gran dama, como tú, señora, mi señora, que me enseñaste que la primavera nunca llora y que el invierno no se enfada. Tú, amor de los amores y espiga en los ojos de un pobre enamorado...

¿Cuál es la voz que se esconde detrás de estas palabras? ¿Es el comparsa tetuaní? ¿Es Hach Ahmed Ben Ali? ¿Es el narrador? O tal vez ¿es el autor? Y ¿quién es esta señora? ¿Es Marta o nuestra vecina inmediata España?

Qué más da si todas las respuestas son posibles: «Todo en España y en Marruecos es común, decía Marta. Por más que os deis la espalda al futuro [...] un día os veréis condenados a convivir».

Es, al fin y al cabo, la historia de un amor correspondido inocente y lleno de sugerencias que —como lo afirma el narrador— ni se puede lapidar ni se puede crucificar (p. 18).

LAS DOS ORILLAS DE ABDERRAHMAN EL FATHI

*Desde la otra orilla*¹⁰, del poeta Abderrahman El Fathi es un título más que sugerente. Nos sitúa desde el principio en una de las dos orillas que son geográficamente hablando espacios muy significativos entre España y Marruecos: una proximidad que facilita el sueño y que nutre el imaginario colectivo.

Se habla del título como la llave necesaria para penetrar el mundo de la escritura (prosa sea o poesía): una especie de código con que se abre la escritura y que materializa, en muy pocas palabras, el sentido oculto de toda una obra. En el caso de *Desde la otra orilla*, el título nos sitúa desde el principio en un espacio dual. El punto de arranque es una orilla, contenida y llevada en el mismo título de la obra, siendo la otra presente en lo implícito y sugerida a través del lenguaje. La primera orilla, desde donde se materializa y nace el soplo poético (Marruecos) está definida en la portada por objetos, colores, letra árabe... En cuanto a la segunda (España), está sugerida por el propio idioma utilizado, el castellano. Los dos espacios quedan finalmente presentes a través de una sola palabra, *orilla*, que remite a los dos espacios del Mediterráneo. Y en esto suscribimos completamente lo que viene contenido en el título que ha dado José Ramón Ripoll, a su introducción/prólogo a esta obra: *Desde su otra orilla*, lo que en sí supone que el poeta no puede ser definido más que en relación con las dos orillas que constituyen en cierta medida sus señas de identidad. Eso no es más que la materialización de la experiencia vital del creador: un hispanista marroquí oriundo de la ciudad de Tetuán, cuya carga histórica en lo que atañe a la relación hispano-marroquí ya no está por demostrar.

El poeta Abderrahman El Fathi, tanto por su ubicación geográfica como por su orientación profesional (hispanista investigador), es ya, como dijo el poeta granadino García Lorca, «esposo legítimo» de un mar que lo lleva constantemente de una ribera a otra. Y por este mismo motivo sus poemas no pueden ser más que una encarnación de este vaivén de unos parámetros culturales a otros, de un espacio a otro, de un amigo a otro... finalmente, de un mundo a otro.

Desde la otra orilla es una de las publicaciones poéticas de Abderrahman El Fathi. Consta de cinco subdivisiones que nos trasladan de un espacio poético a otro:

Triana, imágenes y palabras (1998) que nos ubica en el nostálgico Al Ándalus (actualizado en cierta forma), con sus hombres (Abderrahman III, Lorca, Camarón...), pero sobre todo, y metafóricamente, con un espacio que llora la propia ciudad de Tetuán:

¹⁰ Abderrahman El Fathi: *Desde la otra orilla*. Cádiz: Quorum editores 2004. (Las referencias corresponden a esta misma edición).

Tetuán llora tu huida, / empuña su flor y ¡Grita! / Se arrepiente de fluida / amargura.
¡Córdoba! / ¡Espera, detente! / Cada vez más cerca, / me sofocan tus suspiros / y me asustan
tus cuchillos. (p. 25).

Abordaje (2000), que nos sitúa en el Estrecho, paso obligado para «atracar» en la otra orilla; un Estrecho en cuyas profundidades hay vida, pero que es también devorador de vidas y de esperanzas; un verdadero y auténtico cementerio marítimo:

Aparecen los tiburones se llevaron el anillo / Espera una madre / la Guardia Civil / se lo ha traído. / Las novias lloran / en un puerto sin barcos, sin gaviotas / con pateras / con MUERTE. / Y una madre espera a su hijo / pero una ola se enamoró del moreno / y a las profundidades lo / arrastró.

África en versos mojados (2002), que no es más que una suma de gritos rebeldes en contra de un espacio donde «brilla la falta de dignidad» y donde la verdadera deshonra es «permanecer en tierra». El poeta se refiere aquí a la otra orilla donde le ha tocado vivir:

La tormenta africana azota / se derrite de soles dorados / hambrientos de todo norte / ajenos a las cuentas / llamadas. Ajenos; / a las verdes colinas / asomaban sus esperanzas / a la ribera del sueño.

Por fin, *El cielo herido* (2003) y *Primavera en Ramallah y Bagdad* (2003), que recogen, no sin cierto dolor y emoción por parte del creador, toda la tragedia de Medio Oriente; una tragedia que se contempla y se vive en la resignación más absoluta. Es el caso de cierta primavera dolorosa en Bagdad: «Qué distante es mi dolor / en tus fronteras. / El rumbo de tu historia / late en tus cafés, en tus calles, / en cada sorbo de aire quebrado /.../ Y mi rabia hundida /en café amargo de Bagdad», o la del palestino, como eterno exiliado/refugiado que no ha logrado todavía el cobijo donde pueda liberar en paz su aliento: «Y ahora en Tierra / refugiado en el exilio / también refugiado / en la calle exiliado / de nuevo refugiado, / desplazado en tierra. / Humillado, triste y siempre /refugiado en tierra sagrada».

En la obra, y desde las primeras páginas, es decir desde los primeros esbozos poéticos que definen de entrada la antología, la sombra de Federico García Lorca se asoma en la «oscura ciudad de Tetuán», dejando la voz del poeta tetuaní «arrinconada» y él, «olvidado» en una sombra, sin luz, sin oda, pero con un cobijo donde «fluyen las alegrías de un día cualquiera».

Así, y como mendigo desamparado, el poeta busca la sombra del paraíso perdido de Abderrahman III, que, con el erótico sueño, le hirió en lo único que le quedaba: un corazón floreciente, convertido en versos, ahogado en «las profundas aguas del estrecho».

Así son los poemas de esta voz tetuaní, tiernos y poéticos, en que todos los géneros «se estremecen en sus entrañas», y en que surge «el primer DOLOR». Como única y sólida compañera de estos suspiros, queda la mar, «sólo la MAR», tan inmensa y único «náufrago de la eternidad».

Así, como un desarraigado, fruto y víctima de las olas traicioneras de un mar del Sur, que, cada vez más, va creciendo, el «yo» poético sigue buscando lo que llena con resignación, cobardía e impotencia nuestras columnas periodísticas: «una amarga travesía» que termina con novios y novias sin anillo; un anillo perdido para siempre en las profundidades del mar.

Y como siempre ocurre en la vida, una resignación trae y llama a otra. La de Bagdad y Ramallah esta vez que empujan al poeta a denunciar su silencio, maldecir y llorar su existencia, quemar su ropa y su identidad árabe... Pero, más que un grito, es un susurro que emana de las entrañas de un ser sensible que se siente como prisionero de sueños, corazones y cuerpos, y de diablos que, con sus majestuosas alas, sollozan en su Estrecho.

El poeta se conforma entonces con el silencio que le ofrecen su «libertad», sus sirenas, sus olas, su ausencia. Pero a veces, despierto de sus intimidaciones y subjetividades, sufre la primavera del distante espacio y la «presencia silenciosa de destrucción». Y entre el hablar y el denunciar, se consume otra vez entre «ausencia» y «silencio».

¿Qué más da? —dirá finalmente el poeta— si como ellos, se siente «sin dioses ni profetas», encerrado en su habitación, sin refugio y con la noche por compañera; y ¿qué más da? si se siente perdido en sus aires y en sus «vuelos desconocidos». En fin, poco importa si la evidencia se hace sueño bajo el histórico Tánger que lo espía por todos sus bulevares y si el propio poeta ingresa en la confusión hasta llegar al extremo de no saber si esta hablando del cielo herido o de una frialdad que no ahoga, Mientras «Todos te cantan / y yo te lloro».

Así, con sus pocos años, el poeta se siente envejecido, como para encarcelar sus suspiros y ser preso de las «brumas del placer», interpellando su alma para llevarla a Ramallah y vivir «la ilusión / de una gaviota / en un garaje cualquiera» y así morir de nuevo en el aire «Poco importa —dirá el poeta— si las palabras se rebelan / los ríos se secan / y los mares lloran tristezas»; y poco importa si el sueño del poeta ha de ser libre, pero atado a sus lágrimas: «Dulce sensación de fracaso / obtuso y obstinado» que «renace siempre con un primer / beso nunca recibido / Saliva de amor rechazado». Poco importa finalmente si el poeta no alcanza nombrar las cosas, para volver otra vez a la soledad lorquiiana, sin alcanzar siempre la esencia de las cosas («No te llamo por tu nombre», «no alcanzo tu dolor»...) por ser todo cobijado en su entrañable Estrecho y en sus míticas orillas, paso obligatorio de todos sus alientos y soplos poéticos: «Luces se acercan / siempre tras un horizonte / azul / brillan las miradas / en los ojos / abiertos de Tánger, y llegar / inquietas / al corazón del mar / en el lunar de tu Estrecho».

A estas alturas del análisis, afirmamos que si estas creaciones literarias están escritas en español, sus temas recogen problemas o asuntos puramente marroquíes muy pegados a lo que ha vivido y sigue viviendo la sociedad marroquí actualmente con sus ventajas e inconvenientes. Señalamos; a título de ejemplo: la identidad cultural en su acepción más amplia, el fenómeno de la inmigración (legal o clandestina), las parejas mixtas, el proceso democrático y político en el país, la relación entre las dos riberas... además de la problemática árabe (Palestina, por ejemplo).

Subrayamos, sin embargo, que, más allá de la técnica de la escritura, que no es en sí un factor o criterio de análisis por el momento por estar esta producción en sus primeras fases experimentales (la búsqueda de sí mismo y la búsqueda de un lenguaje capaz de acoger a la vez el castellano académico y vehicular la idiosincrasia de un pueblo con profundas raíces histórico culturales), lo que es de subrayar aquí son los siguientes factores —sumamente importantes a la hora de emitir juicios críticos—: la voluntad de estos escri-

Abdellatif Limami

tores de hacer de este idioma casi su lengua materna y, por lo tanto, su lengua de creación, cuando crecieron con otra; el tipo de temas abordados, y que dan tanto al marroquí como al otro las particularidades de nuestra sociedad, tan necesarias para el establecimiento de puentes de comunicación; en fin, el ser —creo— los únicos en el mundo árabe que publican relatos y/o novelas en lengua española. Por todo ello, esta escritura interesa hoy a ciertos intelectuales españoles que empiezan ya a publicarla, a organizar congresos o mesas redondas sobre su temática o a proponer y dirigir trabajos monográficos sobre ella.

Como conclusión de esta presentación general, nos gustaría terminar con los merecidos aplausos a este tipo de escritura que, aun siendo desigual de un autor a otro o de una publicación a otra, es sin lugar a dudas una prueba que la lengua es y tiene que ser un vehículo de comunicación y de transmisión de experiencias y vivencias. En sí, es hoy una forma, entre otras, de entregar un «pedacito entrañable» de lo que se ha vivido y sufrido.

Du réel en question dans le roman marocain contemporain. Nedali, Bouignane : une lecture croisée

Hassan MOUSTIR
Université Mohammed V Agdal - Rabat

RESUME: Nous proposons de soumettre deux textes assez représentatifs de l'écriture du réel aujourd'hui au Maroc, à savoir *La porte de la chance* de Bouignane (2006) et *La maison de Cicine* de Nedali (2010), à ces questions qui guideront notre lecture : Comment se construit l'univers social dans ces textes? Selon quelles modalités le réel surgit-il dans le récit ? Sous ces questions se cachent deux aspects majeurs : d'une part, la structure narrative issue d'un procès scriptural intentionnel qui repose sur les deux piliers majeurs qui sont le temps et l'espace ; de l'autre, le mode et le degré de modélisation de la matière narrée. Car c'est bien à ce dernier niveau que se reconnaît «l'autonomie» ou non du monde fictionnel.

MOTS CLE: Roman marocain contemporain, Nedali, Bouignane, espace et temps.

ABSTRACT: We seek to subject two quite representative texts of writing about what is real in present-day Morocco—namely *La porte de la chance* de Bouignane (2006) and *La maison de Cicine* by Nedali (2010)—to the following questions that will guide our reading: How is a social universe constructed in these texts? According to what modalities does realness emerge in the story? Two major aspects are hidden in these questions: on the one hand, the narrative structure which emerges from an intentional writing process that rests on the two major pillars that are time and space; and on the other, style and the level of modeling of the narrated material. In the fictional world, it is truly on this last level where “autonomy” is recognized or not.

KEYWORDS: Moroccan Contemporary Novel, Nedali, Bouignane, Space and Time.

Dans l'espace que permet cet article, nous nous vouons à examiner une affirmation souvent émise au sujet du roman marocain contemporain, lui attribuant un certain sens du réel. Sans vouloir interroger le bien-fondé de cette attribution, dans une large mesure assez pertinente, l'analyse gagnerait à aborder les modalités d'approche et de représentation de ce réel afin de déterminer, d'un point de vue peut-être moins littéraire qu'épistémologique, la procédure scripturale de la connaissance du réel. Car ce dernier est bien la pierre angulaire de l'édifice fictionnel grâce auquel une littérature s'identifie à son dehors, à son espace de production comme à son lieu imaginaire.

La question à vérifier est de savoir si le texte de fiction romanesque donne accès à une représentation de ce réel, s'il permet, en d'autres mots, au lecteur de conclure, en toute autonomie, à une certaine image du réel dont il n'a pas toujours immédiatement accès ou si,

tout au contraire, le texte devient lui-même une « version » du réel par la forte présence d'un point de vue narratif qui juge et ordonne au lieu de noter et recueillir. Si nous retenons cette entrée plutôt qu'une autre, c'est que le qualificatif « réaliste » pourrait être dans certains cas un identifiant expéditif au sujet d'une écriture qui, à défaut de s'inscrire dans le continuum social, se situerait à sa frontière, moyennant d'autres représentations qui lui sont subséquentes : morales, idéologiques ou autres. Car il existe en effet un risque à ce que l'écriture s'identifie au savoir conjoncturel de son temps. Le rapport du texte à son dehors serait ainsi biaisé, pour ne pas dire aveuglé, par les filtres idéologiques dominants à un moment donné de l'Histoire et qui prévaudraient sur la réalité sociale brute, si tant est qu'on pût tenir celle-ci pour possible. Si le texte inscrit sa vérité dans ce moment, il ne doit pas ignorer pour autant la temporalité du lecteur, marquée par le renouvellement et la régénérescence des sens.

Nous proposons de soumettre deux textes assez représentatifs de l'écriture du réel aujourd'hui au Maroc, à savoir *La porte de la chance* de Bouignane (2006) et *La maison de Cicine* de Nedali (2010), à ces questions qui guideront notre lecture : comment se construit l'univers social dans ces textes? Selon quelles modalités le réel surgit-il dans le récit ? Sous ses questions se cachent deux aspects majeurs : d'une part, la structure narrative issue d'un procès scriptural intentionnel qui repose sur les deux piliers majeurs que sont le temps et l'espace ; de l'autre, le mode et le degré de modalisation de la matière narrée. Car c'est bien à ce dernier niveau que se reconnaît « l'autonomie » ou non du monde fictionnel.

1. SUR LA FONCTION DE REPRESENTATION

Le propre du réel est, d'un point de vue phénoménologique, le surgissement, la spontanéité et l'absence d'ordre, de logique. Or, dans le texte littéraire cette matière est comme condensée, soumise à la contrainte de la structure. Cette densité est, comme on sait, le produit d'un travail d'écriture, de mise en ordre. Car, comme le pense Alain Finkielkraut, « il n'y pas d'accès au réel direct, pur, nu, dépouillé de toute mise en forme préalable. »¹ Dans le cas de l'écriture réaliste, ce qui était pur dehors objectif devient pensé. Aussi, la temporalité paraît-elle advenir à ce réel écrit, représenté et non en découler. Cette question de mimésis qui remonte aux sources mêmes de la littérature et de l'art en général —« la mimésis constitue l'essence de tout art » nous dit Heidegger²— revient avec une acuité particulière à propos de cette écriture qui « prétend » se dérouler conformément au flux du réel. Sans cette prétention, le rapport de la fiction à ce qui lui précède ne poserait pas de difficulté à signaler, puisque la littérature ne s'engage à construire que sa propre vérité. Platon l'avait déjà libérée du vrai en posant sa « dissimulation »³ avec la vérité. Mais si l'on suit cette prétention réaliste, on doit dire que l'écriture ne peut coïncider avec ce qu'elle décrit sans effacement des traces de son ordre propre. Ainsi, un réaliste accompli (peut-il réelle-

¹ Alain Finkielkraut (éd.) : *Ce que peut la littérature*. Paris : Ed. Stock / Panama, 2006, p. 10

² Martin Heidegger : *Nietzsche*, t. 1. Tr. Pierre Klossowski. Paris : Gallimard, 1971, p. 170.

³ Cf. François Chassé : « L'art et la littérature dans la perspective du beau chez Platon ». *Phares* 3, hiver 2003.

ment exister ?) se doit d'accompagner le réel, lui tendre son miroir ; puisque cette tâche est en pratique impossible, il doit au moins simuler cet accompagnement et faire taire les autres voix qui troublent l'écho du réel. Stendhal ne se faisait-il pas un devoir de « lire chaque matin deux ou trois pages du code civil, afin [confie-t-il] d'être toujours naturel »⁴.

Sur un autre registre, Verlaine rêvait d'une « poésie des choses » de laquelle, seule, se dégagerait la beauté et la vérité, mais il lui arrivait, faute d'une extériorité pure, de simuler des passions gaies ou tristes qu'il n'avait pas autrement vécues que dans le poème. Ce rêve de représentation objective, à contre-courant du lyrisme égocentré, jugé peu fiable quant à rendre compte d'une complexité qui le domine et l'inclut, est en fait l'ombre d'un paradoxe logique. Car comment donner à lire et à voir de l'intérieur – l'écriture est un travail de découpage et d'intervention sur le continuum du monde —un réel, qui est pure extériorité, un dehors objectif ? Lukacs posait déjà cette question de la distance intérieure propre au roman, en retenant deux options possibles : « ou bien fiction et réalité sont séparées et se confrontent dans cette séparation qui leur assure des contours précis, ou bien elles s'unissent et la confrontation est suspendue, mais tout repère et toute certitude sont effacés.»⁵ Or, c'est à travers des composantes objectives du récit que doit se saisir ce rapport complexe, et pas simplement duel, du texte et du réel. On peut en effet ramener ces composantes à deux niveaux de pertinence, à savoir le logique (espace-temps) et l'axiologique (morale et idéologie du texte).

2. L'ESPACE

Le statut de l'espace, élément clé de l'esthétique réaliste, est tributaire du mode de traitement dont il fait l'objet dans le récit. Chez Bouignane, par exemple, l'espace principal où évoluent les personnages possède un ancrage dans la réalité objective par la symbolique qu'elle véhicule : Bab Ezzhar, littéralement « la porte de la chance », désigne une « petite place » (5) dans un des quartiers de la médina de Fès. L'auteur n'accorde pas d'importance notable à la description du lieu, comme il est d'usage dans l'écriture réaliste. Il n'en demeure pas moins que dans l'espace de cette ville, la porte contient une symbolique particulière. Elle désigne un lieu de confluence et de passage, un lieu métonymique donc de l'imprévisible, de ce qui advient, de ce qui survient (sait-on qui va frapper à une porte ?) Le complément de nom « chance » désigne dans ce sens le probable mais également, et surtout, un fait de haute probabilité, c'est-à-dire l'avènement de ce qui coïncide avec l'intention et l'attente du sujet. On peut en conclure que la diégèse, l'événement dans l'espace, n'est pas étrangère à son lieu, elle en découle comme son attribut. Imaginer un autre récit dans un tel lieu serait contraire à la loi de probabilité du lieu. L'imagination n'opère donc pas selon son pouvoir d'invention mais bien selon sa force d'évocation et de transcription. Par conséquent, si les faits racontés dans ce roman ne sont pas vrais, ils sont au moins hau-

⁴ Lettre de Stendhal à Honoré de Balzac du 30 octobre 1840. In V. del Litto, (éd.) : *Stendhal et Balzac*, actes du VII congrès international stendhalien. Lausanne : Editions du Grand Chêne, 1972, 206.

⁵ Isabelle Daunais : *Frontière du roman. Le personnage réaliste et ses fictions*. Montréal : Les Presses Universitaires de Montréal, 2002, 113.

tement « attendus », de telle sorte que les noms de Rouiched, Dosti ou El Khammar désignent plus des êtres possibles, des schèmes probables, que des personnages de fiction. Autrement dit, ces personnages, de par leur force explicative, existent dans la réalité sous d'autres appellations peut-être, mais partagent avec ceux de la fiction la même vérité et la même essence. C'est à cela que l'on reconnaît la force suggestive et évocatrice d'un personnage réaliste. L'épisode de condamnation de Zola « pour avoir donné dans *Pot Bouille* le nom de Duverdy à un de ses héros, alors qu'un certain Duverdy exerçait la même profession que le personnage imaginaire »⁶ et présentait des analogies avec sa personne, est sans doute un cas extrême de cette correspondance avec le réel, mais ne demeure pas moins révélateur. L'élaboration du personnage épouse les formes du réel, comme manifestation d'une intelligence de ce même réel, selon la loi de réciprocité qui doit exister entre le personnage et son milieu. Ceci ne veut pas dire pour autant que la saisie de ce personnage dans le réel soit simple et à la portée. L'art réaliste doit transformer le rapport qui existe entre une catégorie sociale et sa représentation. Ce qui fait de Rouiched un personnage c'est à la fois le fait qu'il soit reconnaissable en dehors du texte (donc simple du point de vue phénoménologique) et complexe dans le texte comme forme modelée et travaillée par l'écriture. On dirait dans ce sens que ce type de personnage est en même temps trouvé qu'il est construit ; ce n'est pas un dehors (un nom) mais une forme pensée de l'intérieur. Le véritable auteur réaliste ne trouve-t-il pas ses personnages en exerçant sa sensibilité ouverte sur le réel, sans que cela soit suffisant à les faire bouger, parler et penser ? Ce sont, initialement des formes brutes qu'une compréhension interne doit arracher au silence de la réalité pour les faire figurer dans le domaine du réel. Isabelle Daunais confirme dans ce sens que

Si Balzac est l'un des derniers écrivains du XIXe siècle, et dans une certaine mesure au-delà, à voir ses personnages devenir des références culturelles, c'est précisément parce que ces derniers ont une force fictionnelle suffisamment grande pour dépasser l'œuvre où ils s'inscrivent mais qu'ils sont à la fois suffisamment proches du réel pour être « reconnus » dans la vraie vie, ou dans une imitation de la vraie vie.⁷

Ainsi donc, d'entrée de jeu, le récit établit l'adéquation entre le personnage et son espace, comme nous pouvons le lire dans l'incipit de *La Porte de la chance* :

Rouiched était parmi le groupe de gamins qui formaient cercle autour de Dosti sur la petite place de Bab Ezzhar. Dosti, un grand garçon boiteux et un peu simple d'esprit, leur racontait le film hindou qui passait cette semaine-là au cinéma du quartier. Avec force gestes et bruits de la bouche qui le faisaient postillonner abondamment, le handicapé décrivait les prouesses du héros, sautait de-ci de-là, virevoltait (5).

L'univers de la fiction suggéré à travers cette citation ne semble pas subir d'effets notables de l'imagination. Le personnage de l'enfant handicapé, objet de raillerie de ses « camarades » comme celui de la bande organisée autour d'un leader, tous réunis à l'occasion d'un spectacle de rue improvisé, relève du quotidien des quartiers populaires de la Médina de Fès. L'attitude romanesque correspond dès lors à une intention de donner à voir ce

⁶ John Gilissen : « La responsabilité civile et pénale de l'historien ». *Revue belge de philosophie et d'histoire* 4/38, 1960, 1007.

⁷ Isabelle Daunais : *op. cit.*, 119.

monde de la marge et de le transformer, par le biais de l'écriture, en objet romanesque grâce à son potentiel esthétique.

Chez Mohamed Nedali, si nous sommes encore dans l'espace de la médina, celle de Marrakech en l'occurrence, l'espace central n'est pas la rue mais bien une maison, un espace intérieur propice à la figuration de liens sociaux plus serrés. Dar Louriki, la maison en question, est à la fois un lieu quelconque, assez vraisemblable, présentée sur le mode de l'indéfini : « Une de ces vieilles demeures de la Médina que se disputent aujourd'hui, à coups de millions de dirhams, les Européens férus d'exotisme ». (9)

Et un espace fictif, construit par le romancier pour le besoin de la narration. Cette maison est visiblement voulue comme microcosme social, soit une représentation réduite de la société marocaine. Cette intention allégorique est implicitement présente dès le début du récit :

Comme on l'imagine, les locataires de Dar Louriki étaient tous de petites gens plus ou moins pauvres, incapables de louer une maison entière ni même une maisonnette. Il y avait là un manœuvre, une cuisinière, un marchand de puces, un flkih-guérisseur, deux étudiants, un cordonnier, une employée d'hôtel... Ces hommes et ces femmes avaient tous échoué là avec l'idée que ce serait provisoire, une escale sur le chemin épineux et glissant de la vie, un arrêt forcé (13).

Bien que ce voisinage étrange soit une pratique courante dont l'auteur s'est inspiré, il ne peut justifier, d'un point de vue réaliste, l'artifice sur lequel il semble s'appuyer. L'énumération des colocataires de Dar Louriki obéit en effet à une logique d'échantillonnage social, de sélection de « types » et de « profils » représentatifs de la société marocaine. Les points de suspension suggèrent même une extension possible à tout personnage ayant valeur d'exemple. Contrairement au récit de Bouignane, les personnages ici sont choisis et élaborés suivant une stratégie de sélection selon laquelle le personnage joue la fonction de « représentant ». Par conséquent, l'espace apparaît comme un artefact narratif, conçu à partir de prémisses qui, du point de vue même de l'illusion fictionnelle, semblent préalables au récit : ce dernier vise à être la projection d'un monde et non du monde, cette « sorte de monde que l'œuvre déploie en quelque sorte en avant du texte »⁸. Au lieu de représenter « le réel », le récit nous en propose un substitut ou, mieux, une version : L'intention de réunir dans l'espace de la maison des univers aussi disparates par les seuls effet et pouvoir de l'écriture diffère pleinement du choix de donner à voir et à entendre un monde cohérent tel qu'il pourrait se manifester en dehors du récit, dans son surgissement propre. S'il fallait déjà comparer sur ce point nos deux textes, nous dirions que deux conceptions de la mimésis s'y opposent : la mimésis comme apparence d'une saisie brute du réel, ou reflet de ce dernier, et la mimésis comme conception du réel, comme substitution du réel par un monde jugé équivalent. D'ailleurs, pour l'ensemble des colocataires de Dar Louriki, cette maison n'est pas le lieu rêvé, celui où ils espéraient se trouver, c'est un simple espace de substitution. Plus encore, dans le cas du jeune protagoniste Cicine, il s'agit du substitut d'un lieu imaginaire, d'une maison hallucinée et rêvée, qu'il espère construire de ses propres mains afin de compenser la perte de la maison familiale, emportée par la crue :

⁸ Paul Ricoeur : *Du texte à l'action : essais d'herméneutique II*. Paris : Ed. du Seuil, 1986, 168.

Il nous faut une maison, dadda! Une maison à nous! Rien qu'à nous!

—Mais on n'a plus de maison, Cicine!

—On en construit une! Répondit l'enfant, soudain enthousiasmé. Oh! Pas une maison comme celle emportée par la rivière! Se hâta-t-il de rectifier (111)

Cette symbolique de la substitution renforce la dimension de l'artifice liée à Dar Louriki, en tant qu'espace de refuge. Dans ce sens précis, le mélange social semble plus « forcé » que « naturel ». Par conséquent, Dar Louriki devient un espace virtuel, car ne reflétant pas un état ordinaire, mais plutôt un état d'exception, soit l'œuvre d'un projet scriptural. Le sens de cette proximité sociale se dégage au fil du texte pour signifier, disons-le tout de suite, l'image d'une société gagnée par la méfiance de l'autre, par l'intolérance et par l'extrémisme.

3. LE TEMPS

En suivant l'évolution des personnages dans les deux romans, le lecteur ne peut que constater une différence de procédure quant au traitement du temps. Si dans le récit de Bouignane, le temps suit une ligne continue qui commence avec le jeu d'enfants sur la place Bab Ezzhar et parcourt le tracé des aventures, ou plutôt des mésaventures, du jeune Rouiched, Nedali opte pour un cérémoniel de présentation des personnages, ébauchant à l'avance la trajectoire sociale de chacun d'eux à part et brossant des portraits séparés, comme on peut le voir à travers le relevé suivant, qui indique le nom du personnage et la page où est entamé son portrait dans le texte :

Louriki, 11 ; L'fkih, 16 ; Tamri, 21 ; Touria Touila, 25 ; Leila L'bidaouia, 28 ; Hassan L'biaça, 30 ; Chérif, 32 ; Miloud Bourekba et Bouchta L'ghazi, 37 ; Idar et H'cine, 41 ; Cheikh Océan de savoirs, 148.

L'entrée successive des personnages sur la scène du récit donne lieu à une juxtaposition de leurs portraits respectifs. Il en résulte un effet équivalent à *la distanciation* au théâtre : le lecteur conscient du travail de l'écrivain en cours, attend le moment où ces trajectoires et destins vont devoir se croiser pour signaler l'entrée effective dans le roman. Depuis cette antichambre du récit que constitue le portrait dans le texte de Nedali, nous contemplons avec lucidité le devenir-texte du récit et distinguons la présence du miroir sur lequel la réalité est censée venir se refléter. L'entretien de la *mimésis* par la *physis*, le détail qui donne au personnage une présence et une consistance, entraîne ici un effet de retardement de la narration, puisque le récit proprement dit, prenant lieu à Dar Louriki, ne commence qu'à l'arrivée des jeunes frères Idar et H'cine, soit à la page 126. La partie du roman comprise entre la première apparition de ces deux locataires à la page 41 et cette arrivée tardive, du reste indésirable pour les locataires en place, peut être qualifiée de « roman dans le roman ». Le narrateur y retrace la vie d'Idar et de sa famille à Tiouli, « un petit hameau situé dans la haute vallée de l'Ourika » (48). Il y est question du sinistre épisode de la crue qui a emporté la maison familiale, entraîné la mort de bon nombre des habitants du village et, par là, l'exode forcé à Marrakech des deux frères. On constate alors que ces deux protagonistes constituent le maillon qui relie le préambule des portraits —ces micro-récits dispo-

sés à l'entrée du roman où le narrateur nous fait visiter le musée individuel de chacun des personnages— au récit du séjour commun à Dar Louriki. Mais l'essentiel reste ailleurs, car la véritable intrigue ne commence qu'avec l'arrivée d'un autre personnage, le Cheikh, qualifié d'« Océan de savoirs » (148). Avec cet événement, la vie dans cette maison bascule et avec lui l'enjeu du récit : nous entamons la quatrième et dernière phase du récit qui tourne autour du conflit entre la passion de Dieu et la passion des hommes. Désormais, le Cheikh, représentant de la foi et de la voix divine va « embrigader » tous les résidents en les remettant sur « le droit chemin », entraînant au passage un déséquilibre fatal dans la relation amoureuse entre Idar et Leïla :

Bien entendu, Cheikh faisait allusion à Leïla, la seule locataire de Dar Louriki à demeurer encore en dehors de ses rangs (172).

Sur ce point précis du roman, commence à s'opérer un glissement imperceptible entre l'enjeu premier qu'assigne le Cheikh à sa mission religieuse et celui, imprévu, d'une passion « coupable » révélatrice de ses faiblesses. Le récit transitera ainsi de la grande Histoire à la petite histoire, de l'Événement d'une conversion à large échelle à l'événement d'une amourette fatale.

Loin de reproduire le naturel d'une fable linéaire, le récit progresse donc à coups de ruptures et semble obéir à une logique générative : de l'ensemble des récits possibles évoqués dès les portraits du départ, le roman retient comme central celui d'Idar et de H'cine (ce que le titre du roman laisse déjà croire) en suspendant le récit possible de Louriki, propriétaire de la maison, et celui non-moins intéressant de L'fkih, premier locataire, qui paraît au début promettre plus d'incidence sur le cours des événements à Dar Louriki. Or, la longue analepse ayant pour objet la vie d'Idar et H'cine à Tiouli réduit les possibles narratifs en ne retenant que ce récit comme majeur. Ce procédé de rétrécissement sera également employé lorsqu'il sera question, dans la troisième phase, de la passion « secrète » d'Idar, marchand de figurines, et de Leïla, une employée d'hôtel. Le « petit H'cine », rêvant de construire une maison à la place de celle perdue, passera au second plan. On aurait cru lire un roman d'amour si l'arrivée du Cheikh ne donnait pas une autre tonalité au récit, en en faisant une critique de l'idéologie islamiste qui, selon le narrateur, serait en expansion dans la société marocaine, dont Dar Louriki serait une allégorie par sa diversité et ses chocs internes. Cette discontinuité dans la fiction met davantage l'accent sur le point de vue narratif qui se profile derrière l'agencement de la diégèse. Ceci ne sera que plus patent à travers le choix critique de l'islamisme et ses modalités dont il sera question plus bas.

Dans *La Porte de la chance*, l'objet narratif, la matière du récit, correspond à une tranche de vie du personnage de Rouiched. Ce qui se lit a donc déjà lieu au moment où commence la lecture. D'entrée de jeu, nous sommes en présence d'un récit qui a une consistance, un enjeu et un rythme qui n'évoluent pas en fonction de la lecture, mais entraînent plutôt celle-ci dans leur sillage. Dès le début, nous sommes entraînés dans la scène narrative, si bien que le doute quant à la nature et à la provenance du narré, s'il ne peut être éliminé, est du moins remis à plus tard. Cet ajournement a pour effet immédiat de renforcer la mimésis : en omettant les préalables descriptifs et en impliquant le lecteur dans rythme d'une scène de rue en cours, le récit induit l'impression d'une continuité entre le texte et le

monde. De même, en évitant les pauses réservées à la description ou au portrait —les personnages sont décrits *in situ*— le récit maintient un enchaînement serré des événements qui se succèdent selon une chronologie linéaire. Nous en voulons pour preuve la progression des chapitres conçus selon l'ordre suivant :

- Ch. 1 : Rouiched jouant avec ses camarades de quartier, surpris et battu par son père.
- Ch. 2 : Retour à la maison ; altercation de la famille de Rouiched avec les colocataires.
- Ch. 3 : Lendemain matin, retour de Rouiched dans la rue auprès de ses copains ; rencontre de leur ancien maître d'école.
- Ch. 4 et 5 : Evocation des mésaventures scolaires.
- Ch. 6 : Scène au cinéma du quartier. Au sortir, effondrement d'une vieille maison.
- Ch. 7 : Altercation entre habitants et forces de l'ordre ; déambulations de Rouiched et poursuite de Nora, la sœur de Dosti ; El Khammar propose à Rouiched d'être le guide d'un mendiant aveugle.
- Ch. 8 : Mendicité à travers la ville.
- Ch. 9 : Evasion et errance de Rouiched ; côtoiement des enfants de la rue.
- Ch. 10 : Le soir, retour au quartier, nouvelle dispute avec le père.
- Ch. 11 : Nuit passée chez les voisins.
- Ch. 12 : Rencontre d'un pickpocket, mésaventure avec un flic corrompu.
- Ch. 13 : Retour à la maison ; reconnaissance implicite de la valeur de Rouiched par le père.

Un autre point de distinction entre nos deux textes concerne donc la conception qu'ils mettent en avant du temps : dans le cas de Bouignane, l'écriture semble suivre le cours de l'événement, les faits, sans être authentiques, paraissent premiers par rapport à l'intention de l'auteur. Aussi, la modalisation du récit en est-elle plus atténuée et l'instance auctoriale plus discrète. L'immédiateté de la narration est telle que l'emploi du passé (l'imparfait comme le passé simple) se détache de la valeur des actions rapportées pour ne désigner que la simple commodité narrative, un protocole du romanesque qui installe la lecture sur la vaste étendue du passé. Ceci ne rend que plus vivant les personnages et la scène spatiotemporelle sur laquelle ils évoluent. Tout autre est le mécanisme de la narration chez Nedali où le récit, comme nous l'avons souligné ci-haut, est le produit d'un agencement, d'une volonté de dire.

Ceci renvoie au moins à deux configurations possibles de l'univers social représenté : soit un univers où les rapports, non limités, peuvent varier et favoriser l'émergence de nouveaux liens non-prévus à l'avance. Le hasard, forme temporelle compatible avec le surgissement spontané du réel, préside à l'intrigue : c'est un mode fictionnel qui épouse la liberté du personnage ; aussi la fuite en dehors de la configuration relationnelle initiale en devient-elle possible. Soit une configuration verrouillée, qui recense les types possibles et recourt aux variations internes afin de faire progresser le récit. L'artifice narratif ici est plus prononcé que dans la première configuration, qui, elle, reste ouverte sur le devenir du récit.

4. LE PERSONNAGE ET L'AXIOLOGIE DU TEXTE

Si le récit de Bouignane peut se prolonger presque indéfiniment, en partie grâce au caractère ouvert des aventures du personnage de Rouiched, jeune garçon accomplissant son

initiation d'adulte, celui de Nedali comporte un point d'aboutissement qui se trouve être la confrontation finale entre le « bien » et le « mal ». Cet aspect du récit, se rapportant aux valeurs véhiculées par le texte, concerne tout particulièrement la dernière phase délimitée par l'introduction du personnage du Cheikh. Rappelons ici que *La Maison de Cicine* progresse plus par rupture que par continuité : la présentation des personnages du roman, le récit de la vie de Idar et de son frère H'cine à Tiouli et le quotidien des locataires de Dar Louriki, dont se détache l'intrigue amoureuse entre Idar et Leïla, constituent des préalables, assez hétérogènes, à la phase finale, marquée par l'affrontement manichéen entre Idar et Leïla, d'un côté, et le Cheikh de l'autre. A cause de ce dernier, le récit retrouve la teneur morale qui manque à ses débuts et qui constitue, à bien des égards, sa visée première. L'orientation du récit tout entier correspond ainsi à deux visions du monde diamétralement opposées qui expliquent les débuts quelque peu tâtonnants du roman : celle du jeune couple, montré sous l'emprise de l'enchantement amoureux et de l'hédonisme charnel ; et celle du Cheikh, appelant à une morale ascétique du renoncement et du sacrifice de soi pour Dieu, comme accomplissement des recommandations de l'Islam. Aussi le texte brosse-t-il de ce personnage un portrait des plus sombres :

L'année suivante, un quidam se mit à fréquenter le cercle des étudiants en Cours Islamiques. L'homme, un quinquagénaire grand et gras, se faisait appeler *Cheikh Océan de Savoirs*. Il avait un visage de mollah, animé d'une tranquille résolution, avec des yeux sombres au regard profond, à la fois caressant et sévère, le regard de Khomeini rentrant de son exil parisien le lendemain de la révolution islamiste en Iran. Son crâne massif était toujours coiffé d'une calotte immaculée ; son large front portait au milieu un petit rond noirâtre de la taille d'une pièce de monnaie, preuve d'une pratique zélée des cinq prières. Au premier abord, les gens sentaient que Cheikh Océan de Savoirs n'était pas un homme comme les autres, mais plutôt un élu d'Allah qui en savait sur la vie bien plus que tous les autres. (149)

Il va sans dire que cette description croise les critères typiques du portrait réaliste, à savoir l'apparence physique (« grand et gras » ; « yeux sombres » ; « crâne massif » ; « large front »), les caractéristiques psychologiques (« tranquille résolution » ; « regard profond, à la fois caressant et sévère ») et la dimension sociale et idéologique (« visage de mollah » ; « regard de Khomeini » ; « élu d'Allah »). Il manque pourtant à ce portrait un aspect majeur à savoir la nuance. L'aspect idéologisé du portrait se ressent en effet à travers un certain goût de l'hyperbole : les rapprochements établis avec des personnages de l'histoire récente tels que le « mollah » et « Khomeini », de même que l'attribution du trait d'élection divine au personnage du Cheikh visent à thématiser chez ce dernier la caractéristique de l'excès. Ce serait un personnage insolite, portant l'attribut de l'excès. Or, de par une connaissance extratextuelle, induite par ces mêmes références à des personnages de l'Histoire, cet excès se traduit aisément chez le lecteur en fanatisme. Ainsi, le portrait, négativement orienté, reproduit une dysphorie liée d'entrée de jeu à ce personnage. Les traits mélioratifs sont par conséquent, et par afférence, connotés de manière dysphorique : « la pratique zélée des cinq prière », au lieu de signifier une foi exemplaire, reçoit le sens de l'exagération, car corrélée, selon un rapport de cause à conséquence, avec le « rond noirâtre » sur le front. Notons à cet égard que l'adjectif « zélée », censé déterminer le mot « prière », ne semble pas lui apporter de charge sémantique nécessaire, puisqu'il ne peut y avoir de zèle dans le fini (« cinq »). Le sème de l'[ardeur] paraît s'ajouter intentionnellement à celui, par

exemple moins connoté, de [régularité]. Aussi, c'est moins la fréquence et la régularité qui semblent visées que le sens de religiosité. Dans le contexte sémantique où elle apparaît, cette dimension du personnage laisse douter de son naturel et de sa normalité.

De même, le savoir que semble détenir le personnage du Cheikh est systématiquement décrédibilisé : « le large front », comme signe de largesse de son savoir, figure dans un « crâne massif » qui semble évoquer l'intuition naturaliste d'une dégénérescence ou d'une tare congénitale. Du moins, ce serait le signe extérieure d'une mégalomanie qui s'affirme dans l'hégémonie à laquelle il soumet l'ensemble des locataires. A ceci s'ajoute le choix onomastique où l'attribut « océan de savoirs » est connu pour porter une connotation péjorative, liée à une certaine « prétention » de savoir du sujet et non à une qualité positive et objective. D'ailleurs le texte ne manque pas de souligner le rapport disproportionnel entre le personnage et les autres sur le plan du savoir : « plus que les autres », précise le texte. On obtient par là une série d'homologations, qui consacrent cette disproportion, dont le second terme reste à chaque fois virtuel, dans l'attente d'être actualisé par la suite du récit :

Force (« grand » ; « gras » ; « large » ; « massif » # faiblesse
Savoir (« Océan de Savoirs » ; « élu d'Allah ») # ignorance
Pureté (« calotte immaculée » ; « pratique zélée des cinq prière ») # souillure
Etc.

On peut évidemment prolonger ces homologations mais ce qui en ressort déjà est un aspect démesuré du personnage qui semble porter une « sombre » ambition, celle d'un « Khomeini », initiant de loin une révolution « antidémocratique » et projetant de fonder un état islamique. Le texte ne manque pas de signaler la présence chez le Cheikh d'une ambition équivalente :

Les locataires mis à la prière, Cheikh passa à l'étape suivante de son plan, la plus importante, l'embrigadement. Il s'agissait à présent d'enrôler tout ce beau monde pour le convertir en *soldats de la Cause*, la grande s'entend (163).

Certes le Cheikh réussira la conversion des locataires de Dar Louriki et étendra son succès même au-delà, mais le récit reste muet quant à la nature de cette « grande cause » pour laquelle les ouailles sont embrigadés. Compte tenu de son appel incessant à la vertu, le Cheikh se voit attribuer un trait d'hypocrisie sans commune mesure avec son prêche religieux systématique à Dar Louriki. Là encore le récit vire et change de cap : le Cheikh, amoureux en silence de Leïla, finit par la convoiter. Ce qui donnera lieu à une violente scène de viol dans un hangar désert :

Au lieu de maudire Satan, Cheikh céda tout à fait à sa sirène : d'un volent coup de rein, il repoussa la caisse en bois et se rua sur Leïla comme un carnassier affamé sur une proie rare (203).

A cause de cet épisode malencontreux, le projet du Cheikh, constituant l'ultime visée de l'intrigue, est mis en suspens ; ce personnage consacrera désormais l'essentiel de son effort à décrédibiliser le jeune couple aux yeux du reste des locataires, sinon à nuire à leur union en ourdissant un autre plan, celui, cette fois-ci, de les séparer. Mais, après la résistance d'Idar qui « défendait son amour contre la *fatwa* du Cheikh » (234), ce « nouveau »

projet doublement imprévu, et par le lecteur et par le Cheikh lui-même, tournera au drame quand les deux amoureux seront froidement immolés dans le silence d'une nuit, en plein sommeil. Car, ajoute le narrateur, « il n'y a rien de plus intolérable pour un maître à penser que de voir l'un de ses disciples se rebeller brusquement contre lui » (235).

Ce dernier tournant de l'histoire achève de ternir le portrait peu flatteur que le récit brosse de ce personnage religieux, celui de faux-dévoit, de manipulateur, de vicieux, d'hypocrite et de criminel. On a coutume eu égard à notre modernité —le lecteur en conviendra— de condenser ses aspects dans le vocable « terroriste ». La question est à présent de savoir pour quelle sombre cause initiale les locataires de Dar Louriki, transformés en fidèles d'Allah, puis en ouailles par le Cheikh, allaient être embrigadés, s'il n'était cet incident du viol qui a brouillé les plans de notre recruteur. Le silence du texte est inquiétant à cet égard, ce qui laisse planer le doute sur les motivations d'un portrait qui n'aura pas été justifié par des actes compatibles, en relation avec cette prétendue *grande cause*.

L'axiologie⁹ du roman semble ainsi négativement axée sur le personnage du religieux en général, dont le Cheikh est présenté en modèle. A plusieurs endroits du récit, nous notons en effet cette valeur de vérité de ce portrait dévalorisant sur lequel s'accorde l'ensemble de la société comme le montre cet exemple, où la foule qui a assisté de loin à la scène du viol donne sa version du portrait en question :

Oui, c'est sûrement un nabab, le barbu ventripotent ! Il a de quoi acheter tout ce monde pourri : les juges, les avocats, les témoins, Satan en personne, s'il faut ! (211).

On aura noté que c'est moins le personnage du Cheikh qui est visé mais ce dont il est représentatif, à travers notamment son apparence physique de « barbu ». Ailleurs, on peut même lire que la frustration sexuelle, comme trait caractéristique du Cheikh, est extensible à l'ensemble de ses « congénères », sinon au prophète lui-même :

La rencontre d'une belle le mettait depuis toujours dans un état intolérable : il perdait son assurance, s'agitait, bafouillait, devenait perplexe, maladroit, stupide, même. Mais l'homme se consolait à chaque fois en se disant que, dans pareille situation, tous ses congénères réagiraient ainsi, à commencer par le meilleur parmi eux, prière et salut sur lui (173).

Ce qui est en principe un signe d'humanité, de faiblesse de l'homme face à la femme, devient dans le contexte axiologique du portrait du Cheikh, une tare psychologique, signe d'une détresse pathologique qui fait ressortir la dissonance de la foi et de la jouissance, de la religion et de la vie. C'est cette dernière position qui paraît ciblée par le récit : le Cheikh, ne pouvant tolérer le bonheur de deux amoureux s'est fixé comme devoir de le détruire, de l'anéantir, au nom d'une certaine investiture divine.

Il découle de ce qui précède que la religion comme force de vie, telle qu'elle a été présentée par le Cheikh lui-même à l'ensemble des locataires de Dar Louriki, devient, dans cette dernière représentation force de mort. Qu'une telle vision n'existe pas à l'état brut

⁹ Selon *Le Petit Robert* (1996), « Science et théorie des valeurs morales, l'axiologie est une sorte de métaphysique de la sensibilité et du vouloir ». *Le Dictionnaire des Sciences Humaines* précise dans ce sens que « l'axiologie concerne la détermination des valeurs ». Jean-François Dortier (éd.). Beyrouth : Editions Delta, 2007, 41.

dans le réel signifie qu'elle s'obtient, par le lecteur, au moyen d'une inférence. Et l'on sait que Roland Barthes inscrivait ce procédé interprétatif au cœur même de « l'illusion » réaliste :

Le réel n'est jamais lui-même qu'une inférence ; lorsqu'on déclare copier le réel, cela veut dire qu'on choisit telle inférence et non pas telle autre : le réalisme est à sa naissance soumis à la responsabilité d'un choix¹⁰.

Sans aller jusqu'à nier comme Barthes la possibilité d'une esthétique réaliste, il convient mieux de souligner, dans notre cas, que la présence d'une telle inférence est empreinte d'idéologie. Elle semble, comme l'analyse a essayé de le montrer s'appuyer sur un parti pris de compromission d'un profil que la littérature ne peut abriter sans nuire à sa mission première de mise en distance du réel. Car de ce recul seul peut émerger l'impartialité de l'auteur réaliste, l'autonomie de son univers fictionnel et, partant, des goûts et des jugements de son lecteur.

CONCLUSION

Le parallélisme que nous avons essayé d'établir entre deux œuvres représentatives de l'écriture romanesque au Maroc s'inscrit dans une démarche critique du « réel » comme composante attribuée de manière quelque peu hâtive à des écritures qui s'inspirent certes du réel, mais tout restant à l'écoute de voix qui lui sont étrangères. Un réel sans pensée, nu, penché sur les possibilités d'existence et non sur les modalités de l'existence demeure un rêve réaliste difficile d'atteinte, dont certains auteurs comme Balzac se sont approchés en créant des univers équivalents, qui fonctionnent selon une relative autonomie. Soumis à ce critère d'autonomie, le texte de Bouignane s'est révélé s'inscrire dans cette tradition réaliste, en ne se fixant comme attribut ultime aucun pouvoir de prophétie et en s'empêchant de soumettre le monde de ses personnages à des dogmes moraux préconçus. A l'inverse, en forçant l'intrigue sociale et la trajectoire des personnages à coïncider avec la critique de l'islamisme, Nedali nous semble avoir exposé son récit à l'artifice fictionnel : ce ne sont pas tant les personnages qui construisent leur univers moral, mais bien le narrateur, dans sa fonction de délégué auctorial, qui reproduit la doxa ambiante et légitime ses excès. Nos deux textes divergent en somme sur le plan, crucial, de leur capacité à singulariser le destin du personnage, à lui offrir un potentiel heuristique considérable en réduisant le spectre de son incidence. Le personnage de Rouiched, contrairement à celui du Cheikh, accède à une identité extensible au réel grâce à sa singularité de personnage anodin mais qui adhère à sa nature, sans l'intermédiaire d'une pensée. Sous ce jour, le personnage du Cheikh, corrélé à celui du terroriste est déjà un concept, pensé et élaboré dans le réel et ne peut, par conséquent avoir de force explicative.

¹⁰ Roland Barthes : *Essais critiques*. Paris : Ed. du Seuil, 164.

El cuento popular en la cultura hassaní¹

Mohamed ABDU RABBIH
Especialista en el legado hassaní-Essmara

RESUMEN: Intentaremos explorar algunas características de la cultura popular hassaní. Dada la complejidad y la diversidad de los componentes de esta cultura, hemos optado por el estudio del cuento popular, opción dictada por la gran importancia de este género literario en la cultura hassaní.

PALABRAS CLAVE: Narrativa oral, cuento popular hassaní, cultura popular.

ABSTRACT: We seek to explore some of the characteristics of Hassani folk culture. Given the complexity and the diversity of the components of this culture, we have opted to study the folktale since the great importance placed on this genre in the Hassani culture makes it necessary to do so.

KEYWORDS: Oral narrative, Hassani Folktale, Folk culture.

La cultura popular, cualquiera que sea la sociedad a la que pertenece, se considera una de las estrategias principales de las que no se puede prescindir para comprender al ser humano.

En efecto, el legado cultural popular, que resistió miles de años y que la sociedad supo preservar generación tras otra, es parte de la realidad cotidiana y de sus componentes. Por su sencillez e ingenuidad intrínsecas, el legado popular tiende a influir fácilmente en los diferentes estratos de la sociedad, orientando el comportamiento de la gente y condicionando sus relaciones sociales. Incluso la gente halla en él un refugio frente a la difícil realidad que vive diariamente.

Probablemente sea ese el motivo que suscitó, tempranamente, el interés de los países desarrollados por su propio legado popular, movilizándolo para ello institutos especializados, y grandes medios y personal altamente cualificado para registrarlo, clasificarlo, estudiarlo y preservarlo. Y no sería una exageración considerar que la evolución que ha conocido la cultura de esos países se hizo apoyándose en este legado y en su evolución.

En cambio, las clases sociales altas e instruidas de nuestras sociedades árabes lo reducen a un mero medio de distracción, de divertimento y de atracción turística. Más aún, algunos intelectuales prejuzgan los esfuerzos hechos para la revalorización de nuestro patrimonio cultural popular, que consideran con menosprecio y como una manifestación de

¹ Texto traducido del árabe por Kaoutar El Amri y Abdelaali Barouki.

atraso cultural. Esto sería una explicación suficiente a la ausencia de esta materia en los programas docentes, sea en el nivel de la enseñanza primaria y secundaria, sea en la universidad o incluso en los estudios superiores.

A la luz de estas consideraciones, intentaremos explorar algunas características de la cultura popular hassaní. Dada la complejidad y la diversidad de los componentes de esta cultura, hemos optado por el estudio del «cuento popular hasaní», opción dictada por la gran importancia de este género literario en dicha cultura.

Por cuento popular no entendemos solo la tradición y sus textos, sino también los valores sociales y el contexto geográfico y humano. Ya que estamos hablando de la cultura en su acepción amplia y de la cultura popular en la acepción específica y local del término, nos parece oportuno dedicar el primer apartado de esta investigación a la «cultura» y a la «cultura popular» antes de abordar el tema del cuento popular. A tal efecto, trataremos de explicar brevemente estos dos conceptos y sus componentes.

En el segundo apartado haremos hincapié en los rasgos característicos de la cultura popular hassaní.

El tercer apartado girará en torno a la importancia del estudio del cuento popular hassaní y tratará de la posibilidad de someterlo a un análisis científico. Expondremos también el estudio que hemos hecho aplicando el método de Vladimir Propp sobre el cuento popular ruso. Fue Propp quien sentó las bases de la gramática narrativa en la que se fundamenta la teoría de la novela.

Asimismo, proponemos una clasificación de los tipos de cuento popular hassaní, aludiendo a su estructura y su contenido. De este modo, trataremos de resaltar una parte del legado popular y, al mismo tiempo, evitar su olvido y su pérdida.

En esta modesta contribución al estudio del cuento popular hassaní no pretendemos la exhaustividad. Cabe reconocer que una investigación como esta está sujeta a muchos deslices, ya que un trabajo de campo, y especialmente referente a la literatura oral, necesita tiempo, muchos recursos y la participación de especialistas en la materia, condiciones de las que no disponemos actualmente.

1. PARA UNA DEFINICIÓN DE LOS CONCEPTOS *CULTURA* Y *CULTURA POPULAR*

1.1. La cultura

La definición de este concepto resulta muy difícil, porque es en sí ambiguo y porque ha sido objeto de varias definiciones, y asimismo porque ha sido enfocado desde perspectivas diferentes.

El estudio del concepto a través de las definiciones existentes permite ver los puntos comunes así como las divergencias que hay entre unas definiciones y otras. Lo primero que observamos es la relación de la cultura con el individuo dentro de la sociedad. La cultura

saca su utilidad y su valor de la relación que tiene con la sociedad a través de un sistema de relaciones estructurales que integra al individuo en un sistema de valores de esta sociedad, de acuerdo con el entorno social y civilizacional general.

La cultura es la suma de los usos, tradiciones, creencias, artes y costumbres creadas por una sociedad dada, los cuales determinan la conducta del individuo. Por consiguiente, está presente en todas las manifestaciones de vida de una sociedad. No es solo parte de una civilización, sino que constituye su fundamento. La evolución de la personalidad del individuo depende esencialmente del contexto cultural en el que se desenvuelve, se forma y adquiere una visión o una actitud respecto al Otro. La cultura es, entonces, la conciencia que une al individuo a los diferentes componentes de la sociedad.

La transmisión de la cultura se hace a través de la educación social, o sea, mediante la adquisición del conocimiento por distintos medios entre los cuales la familia, que desempeña el papel más importante.

Además, cada cultura es la suma de muchas culturas. Esta diversidad nace de la interacción cultural de los pueblos a través de la historia. Resulta también del proceso de aculturación, por el que los elementos culturales de una sociedad quedan sustituidos por otros propios de la sociedad dominante.

Generalmente, la cultura, con todos sus componentes, es el resultado de un largo y lento proceso evolutivo que ha dejado huellas muy diversas en las sociedades humanas. Estas huellas se han enraizado en la mente humana de manera que resulta difícil deshacerse de su influencia en cualquier sociedad, de la más primitiva a la más desarrollada.

En síntesis, la cultura restablece la relación de los pueblos con su historia, forma el conocimiento necesario para toda acción responsable y contribuye en el desarrollo de un saber capaz de revelar las dimensiones del mundo a fin de de cambiarlo»².

1.2. La cultura popular

Es un concepto tan importante y ambiguo como el de cultura. Esta ambigüedad y diversidad no estriba tan solo en su apelación, sino también en sus componentes y su contenido.

Existen diversas denominaciones de este concepto. Así, unos lo llaman «legado popular» o «patrimonio popular» y otros le dan el nombre de «cultura primitiva» o «literatura oral», y todas son apelaciones que resaltan unos elementos y omiten otros. Sin embargo, la denominación más usual entre los especialistas es «folklore». Este término, de origen inglés, está compuesto de *folk* y *lore*, que significan pueblo o plebe y cultura o conocimiento.

Fue el escritor inglés William John Thoms quien usó este término en una carta publicada en la revista *Athenaeum* en 1846, preconizando su utilización para la denominación

² Naji Alluch: *Al Mutaqqaf al-arabi w-annidal al-qawmi*, 161, *Al Mutaqqaf al-arabi wa dawruhu wa 'alaaqatuhi bi-ssolta w-al-mujtama'*, *al-majlis al-qawmi li-taqafa al-'arabiyya*. Rabat, 1985.

de un campo que abarca el estudio de las costumbres, las tradiciones, los hábitos, los mitos, las epopeyas y los proverbios³.

El folklore como ciencia apareció primero en los ámbitos científicos europeos, a principios del siglo XIX. A mediados de este siglo, se expandió en toda Europa y luego en Estados Unidos.

Durante el siglo XX, el concepto «folklore» se desarrolló de tal manera que llegó a abarcar, además de todas las artes orales, la dimensión material de la cultura.

En este siglo, el «folklore» como ciencia ha podido lograr su independencia y tener su propio lugar junto con las demás ciencias humanas. Se han creado departamentos, asociaciones, instituciones y revistas especializadas en sus distintas áreas. Incluso se ha convertido en asignatura que se enseña en las más grandes universidades del mundo.

Dado el significado turístico que tiene el término «folklore» en nuestra sociedad, sea dentro o fuera de los ámbitos intelectuales, utilizaremos «cultura popular» o «legado popular», por tener ambas expresiones un sentido más global.

Por cultura popular damos a entender toda producción oral que refleja la conciencia colectiva de una sociedad, incluyendo todo lo que atañe al ser humano en cuanto a acciones, artes, modos expresivos y todo lo que comprende la cultura material o espiritual del individuo.

La cultura popular se compone de un conjunto de elementos que Dorson clasifica en su Teoría contemporánea (1971), como sigue:

- La literatura oral.
- La vida popular material o cultura material.
- Las costumbres sociales populares (incluyendo las creencias populares).
- Las artes escénicas populares⁴.

La literatura oral es el elemento que más nos interesa. Incluye la anécdota, la autobiografía, el proverbio, la adivinanza, la canción, la invocación, la epopeya y el cuento, género que abordaremos posteriormente con más detalles.

El segundo elemento, que Dorson llama vida popular material, comprende todo lo relativo a la vida activa y diaria del hombre, que consiste en la preparación de la comida y los métodos de cultivo, agricultura y pesca, etc.

El tercer elemento consiste en las costumbres sociales populares, fenómenos esenciales en las sociedades desarrolladas y subdesarrolladas. Se basan en creencias sociales heredadas y son, generalmente, relativas al mundo exterior sobrenatural. Son fenómenos ocultos y secretos en los que la sociedad cree y que incluso reproduce a diario, consciente o inconscientemente, formando así reglas y normas que definen las relaciones sociales y meta-

³ *Al-Mausu'a al-'arabiyya al-muyassara*. Tema: Folklore.

⁴ Clasificación citada por Dr. Muhammad Al-Jawhari: *Ilm al-folklor*. Dar al-ma'arif, 1977², 58.

físicas entre sus miembros. Resultan, en su mayoría, de las huellas de las religiones primitivas, que resistieron y se enraizaron generación tras otra a lo largo de miles de años.

El cuarto elemento es el arte escénico popular, como la música, el baile, y los juegos populares. Son ceremonias que acompañan los eventos sociales, sobre todo locales, por eso difieren según los pueblos.

Estos elementos, en su conjunto, constituyen un campo fértil para el desarrollo de teorías y métodos de análisis psicológicos, históricos, sociológicos, antropológicos, literarios, etc.

Asimismo, el análisis de los elementos de la cultura popular llevó al planteamiento de cuestiones importantes que se relacionan sea con los conceptos teóricos, sea con la aplicación científica de algunas teorías; pero en general giran en torno a la relación entre las clases sociales.

Como no podemos extendernos en el análisis de este punto, nos limitaremos en señalar dos teorías de Hoffman Krayner y Nauman, que divergen en este sentido. El primero piensa que «el verdadero y auténtico legado popular se refleja en las clases más bajas de la sociedad, cuyo conocimiento es primitivo y sin mayor grado de individualismo»⁵. El segundo, en cambio, ve que la cultura popular nace en las clases más altas de la sociedad y que el papel de las masas populares consiste solo en reproducirla. Ambas teorías no son exactas, ya que no se puede aprehender la realidad humana sin tomar en consideración el impacto de la sociedad. Los elementos de la cultura popular no dependen del estrato social: todos los miembros de la sociedad forman parte del pueblo y poseen, independientemente del grupo social al cual pertenecen, un capital de cultura popular que, evidentemente, varía de una persona a otra. Asimismo, esta cultura influye en el individuo y además, le es esencial e imprescindible. Esto no significa que la cultura popular se manifieste de la misma forma, según se trate de tal o cual, sino que refleja la misma conflictividad que existe entre las clases de la sociedad, las cuales la utilizan para expresar su singularidad y para generalizarla.

A pesar de la gran expansión de la cultura popular en el mundo árabe y del papel importante que desempeña para la aprehensión de la realidad económica, social, política y psicológica del hombre, no ha sido aún objeto de un estudio científico y de un análisis puntual que la eleve al nivel de las sociedades desarrolladas.

El interés por la cultura popular en el mundo árabe resulta de la conciencia que tienen hoy algunos intelectuales por el interés general y por la cultura «como sustituto a la cultura preponderante (reaccionaria e imperialista), y como superación del concepto de “cultura nacional” planteado anteriormente por la clase media»⁶. En el contexto moderno de hoy, el legado popular, sigue resistiendo y defendiendo la estructura social estratificada.

⁵ *Op. cit.*, 39.

⁶ Abdessamad Belekbir. Revista *Anual A-ttaqafi*, Rabat, *Al-maghrib fi a-ttaqafa za a-ttaqafa a-cha'biyya*, n° 30, 31 de enero de 1987.

La historia de la literatura, por ejemplo, se limita hasta ahora a la literatura oficial sin abarcar la popular. Por consiguiente, resulta insuficiente y unilateral. A partir de ello y pese a la existencia de varias culturas populares en el mundo árabe, e incluso dentro de un solo país, que se manifiestan en el dialecto, en los hábitos y en las tradiciones que caracterizan cada pueblo o comunidad, esta particularidad local no impide la correlación cultural existente entre las distintas sociedades árabes⁷.

Por ello, hemos de superar esta diversidad aparente, porque todas estas culturas se unen a la cultura general en los aspectos y en las características principales y se complementan entre sí. Por ello, deben reconocerse los rasgos de la personalidad regional, destacar y unir las culturas para así definir una identidad unificada capaz de desafiar el mundo contemporáneo.

2. LAS CARACTERÍSTICAS PRINCIPALES DE LA CULTURA POPULAR HASANÍ

Basándonos en lo antes expuesto, trataremos de exponer algunos elementos de la cultura popular hasaní, que desempeña un papel social y cultural importante en la vida diaria de los miembros de la comunidad saharauí.

El legado popular tradicional de esta comunidad sigue siendo muy significativo debido a su contigüidad con la vida nómada, por lo cual somos incapaces de exponer todos los aspectos de la vida cultural popular de esta sociedad. Nos limitamos entonces a confirmar la existencia de algunos fenómenos culturales relevantes y aprobados por grupos e individuos. Esto lo lograremos solo a través del examen de las relaciones sociales que enmarcan al individuo dentro de la sociedad, definen su pertenencia y orientan su modo de pensar y actuar.

Lo primero que observamos en la definición de estas relaciones es el concepto de «tribu». A pesar de los cambios sociales e históricos que ha conocido la región en los últimos cincuenta años, la tribu sigue siendo la base de la sociedad saharauí. Cada tribu cree en la existencia de un lazo de sangre que une entre sí a todos sus miembros y fortalece las relaciones con sus descendientes, para crear una unidad social en la que conviven los individuos en solidaridad y armonía tanto en los derechos como en los deberes. Los que rigen las tribus se llaman «los mayores del pueblo». Constituyen un consejo llamado *jmā'a*, que obra en un marco consuetudinario para organizar las relaciones entre el individuo y la tribu y entre esta y las demás tribus. Muchas veces el consejo interviene en los conflictos que pueden suceder entre los individuos y también entre los grupos y trata de lograr conciliación entre ellos. La tribu procura también asegurar la protección a sus miembros y facilitar la vida a los pobres mediante ayudas. También organiza encuentros religiosos anuales sobre «el padre epónimo» del que descienden los miembros de la misma tribu y que debe fortalecer los lazos de parentesco y de solidaridad entre primos. Además, el miembro forma parte integrante de la tribu, ha de someterse a sus hábitos, trabajar en el ámbito colectivo que conser-

⁷ Dr. Khalil Ahmed Khalil: *Nahwa sociología li-ttaqafa a-cha'biyya*. Dar Al-Hadata, 1979, 5.

va su unidad y participar en sus fiestas. Así que si un miembro intenta actuar independientemente de la tribu, esta reniega de él, lo descarta, prohíbe a los demás su compañía y lo margina «como se margina el camello sarnoso», como dijo Tarafa Ibnu Al'abd⁸.

Según ese lazo de sangre, la sociedad tribal se divide en varios grupos —y no digo capas—, cuya escala social la encabeza el grupo *Al-baddan*. Debido a la mezcla de razas, podemos decir que la sociedad saharauí vive actualmente en un sistema casi socialista espontáneo —si podemos llamarlo así—, ya que la diferencia entre las capas sociales se ha reducido y está en vías de desaparición. Esto resulta de la estabilidad y de los cambios socioambientales y económicos que influyen directa o indirectamente en la vida diaria de los beduinos nómadas. En cuanto a las diferencias económicas, resulta difícil definir las concretamente, puesto que la distancia entre el rico y el pobre es casi inexistente a diferencia de lo que hallamos en las sociedades civilizadas. Pues hay una fuerte creencia en el destino en cuanto a la repartición divina de las riquezas. Según la gente saharauí la pobreza y la riqueza provienen del corazón. Podemos decir entonces que la vida social de la sociedad saharauí es democrática y utópica hasta cierto punto; de ahí la colaboración entre sus miembros y la complementariedad entre sus grupos.

Así, y tras haber entendido estas relaciones sociales, nos detendremos en estudiar la familia como una de las cédulas constituyentes de la tribu. La familia se compone de miembros cuya relación es regida por un conjunto de ritos familiares caracterizados por la timidez. Los miembros de la familia tienen la obligación de preservar estos ritos y vivirlos, individual o colectivamente. Ya que nos hallamos ante una sociedad patriarcal, que prefiere los hombres a las mujeres, el padre, que es el dueño de la familia, tiene una posición especial mediante la cual ejerce su autoridad absoluta, a la que han de obedecer y someterse la mujer y los hijos. La familia está regida por unas relaciones sociales en las que el hombre manda en todos los niveles. El segundo lugar lo ocupan los hijos varones, cuya relación la define el ritual familiar. Los menores tienen que obedecer a los mayores; además, el hijo varón es el responsable de su hermana aunque esta le sea mayor de edad. Es una característica que comparte la mayoría de las familias árabes tradicionales.

Asimismo, el individuo somete su reflexión, su sentimiento y su comportamiento a la autoridad de la familia y de la sociedad y a su legado cultural popular. Su personalidad, su pensamiento, su edad y su sexo desempeñan un papel importante en la percepción/distinción de los elementos culturales que posee. Los viejos, por ejemplo, poseen elementos culturales populares que les son propios y que se obstinan en preservar. Su importancia no radica solamente en ser los principales consumidores de la cultura popular con todas sus variantes, sino también en representar el receptáculo que recoge los elementos del legado popular que los jóvenes han rechazado y abandonado. Estos jóvenes están, pues, más liberados de las ataduras del pasado y de las costumbres y los hábitos impuestos por la sociedad. Son, por ejemplo, los primeros en deshacerse del traje tradicional popular al que

⁸ Del poema de Tarafa Ibnu Al'abd, en el que dice:

Wa mǎzāla taskābī al-jumūra wa lad'd'atī
Ilā an tahāmatnī al-'achiratu kulluhā

Wa infāqī tarīfī wa mutaladdī
Wa ufridtu ifrāda al-ba'īri al-mu'abbadi

los viejos están aún aferrados. Las mujeres tienen sus propios hábitos y creencias, que colman un vacío importante en su vida y que ellas consagran hasta la devoción.

La cultura popular hasaní, en general, se enmarca dentro de la cultura humana; por consiguiente, se parece a la de muchos otros pueblos. No obstante, tiene particularidades debidas al contexto en el que vive el hombre saharauí.

La costumbre de tomar el té es común a muchos pueblos, pero la hallamos muy presente en la sociedad saharauí. Es una necesidad alimenticia que el pueblo saharauí ha convertido en necesidad espiritual. Además, es un elemento del que no se puede prescindir en la organización de los encuentros sociales y un motivo esencial para «informarse» en tertulias diarias. Muchas veces el té ha sido la temática de los poemas del saharauí. Dice el poeta mauritano Abu Bakr Mohamed ben Mohamed ben Abi Bakr al respecto:

Bihā-ktafaw, wa ‘ammarū awqatahum Wa ‘taqadū anna «atāyā» t̄a’atan	bihā, fa lam ya’sū ‘alā mā fātahum wāyībatan li-llāhi kulla s̄a’atin
---	---

La creencia en los fenómenos ocultos, como los demonios y el mal de ojo y sus influencias, es muy frecuente. Se consideran de las más antiguas creencias en la historia de la humanidad, por eso se recurre a amuletos, invocaciones, etc. para protegerse. Existen también otros hábitos y creencias relacionados con las fiestas sociales. Todas estas creencias son irracionales, en las que la sociedad cree ciegamente, sin preguntar ni siquiera por sus causas ni razones. La lista es larga, por lo cual nos limitamos a estos ejemplos, que esperamos sean objeto de una investigación rigurosa.

Además de las costumbres y los hábitos, tenemos las artes escénicas populares, que abundan en la cultura popular de la sociedad saharauí. La literatura y el arte están fuertemente presentes en la vida diaria del saharauí, siempre lo acompañan y nutren sus sentimientos, su mente y su gusto/inclinación. La poesía ocupa el primer lugar. Se asocia generalmente al canto y al baile y se caracteriza desde el punto de vista formal por unas medidas específicas que la distinguen de la poesía árabe clásica. Esta poesía es un tipo de *zāyāl* (poesía popular) que llaman *laghna*, y llaman al poeta *lamghanni*, cuya composición poética se hace en *al-gāf*, que quiere decir verso, o en *attal’a*, que significa poema.

Desde el punto de vista estructural, *al-gāf* se compone de cuatro versos que terminan con la misma letra. El primer verso y el tercero deben tener la misma forma, a diferencia del segundo y del cuarto, que han de ser de forma distinta. El hemistiquio se llama *tafluwīt* como se nota en los siguientes versos:

Man ta’ dālak d’āk al-yazdaf Wa ‘lā rūhī d’īk lna’raf	d’ābah lak šātī wa jrūfi ‘lā rūhī tammī rūfi
--	---

El cuarto verso, llamado *al-’agrab*, puede ser distinto de los tres versos que lo preceden, llamados *al-ḥumuru a-t’alāl’ah*, como vemos en el siguiente *gāf*:

Šabbār a-mnādm lā šbar Hawn ‘liya ana d’ā-ššhar	d’ā lahzīm al-maštmar man fagd lli mannū šākī
--	--

Podemos hallar también versos en que la rima del primer verso y del tercero es distinta de la del segundo y el cuarto, como en el siguiente ejemplo:

Had n'at lī bald ammāī
ankāfi law yawm tāī

wgaf fiyyā sa'r ŷmīlū
kullu nafsin tuḡādīlū

La *tal'a* se compone de seis versos o más. Los primeros versos tienen la misma rima y la misma forma mientras que los segundos tienen rima y forma distintas, como vemos en la siguiente *tal'a*:

Mahad arrab 'līk yrīd
w-aghraš 'an mūlāna wahīd
Būšanna wa Mbāarak wa Fdīd
w-alli mennhum fi ghnāh yzīd

galbak lā tdajlū mađ'alla
šī kātbū mā fīh mwalla
kīf lbēd at'ālat'a halla
yat'allag w lā yaddalla

En cuanto al contenido, la poesía hassaní no sale de los temas propios de la poesía árabe clásica y sus subgéneros, como la poesía erótica, la loa, el elogio, la sátira, la elegía... La poesía hassaní es un relato real que permite a los poetas reflejar maravillosamente su vida diaria. Es, generalmente, innata y se improvisa muchas veces en el marco de acontecimientos sociales, marcados también por la intervención de un grupo de música popular.

El *gaf* y la música están íntimamente relacionados, el poeta, *al-mghanni* o *al-badda* (creador), percibe el ritmo musical llamado en hassaní *annahya* y compone su *gaf* o verso poético a base de este ritmo; si este *gaf* responde a las condiciones, el grupo musical, llamado *azouan*, acompaña al poeta repitiendo sus versos. Pero si este verso no está rimado y no corresponde al ritmo o incumple las condiciones artísticas conocidas, el grupo musical lo evita, considerándolo como meras palabras ordinarias o sea, *chad al-ajbar* (rumores) en el dialecto hassaní.

Estas fiestas se celebran con danzas populares extraordinarias, en las que participan tanto los hombres como las mujeres, acompañando los movimientos con el ritmo y el toque de los tambores en plena armonía con los instrumentos de cuerda.

Junto a la poesía, la danza y el canto, encontramos el cuento popular que, aunque perdió su antiguo privilegio, sigue presente en las tertulias sociales, lo que intentaremos exponer en un capítulo posterior.

Hay otros aspectos no menos importantes que los anteriores y que se enmarcan dentro de las tradiciones conservadas en las fiestas religiosas y sociales como, entre otras, al-Mawlid⁹ o la fiesta de al-Adha¹⁰, la boda, la circuncisión, el bautizo o el divorcio (generalmente, la divorciada anuncia el fin del plazo post-divorcio organizando una fiesta). Hay también otras formas de saludo y expresiones intercambiadas por la gente en estos encuentros. Además de esto, hallamos el calendario particular de los saharauís, que organiza la vida pública y las actividades diarias como el trabajo, la agricultura y las fiestas religiosas. Los acontecimientos, en general, se recuerdan relacionándolos con hechos históricos o catástrofes naturales, como decir, por ejemplo, «el año duro» por referencia a la sequía, o el

⁹ Se refiere a la fiesta en que se conmemora el nacimiento del profeta Mahoma (se celebra el 12 de Rabiaa al-awal del calendario lunar árabe). (Nota del traductor).

¹⁰ Se llama también la fiesta del cordero (se celebra el diez de du-alhiya del calendario lunar árabe), en conmemoración del cordero ofrecido por Dios a Abraham para no degollar a su hijo. (Nota del traductor).

año de los «vuelos» (*tyayer*) por referencia al hecho famoso de los aviones franceses y españoles que atacaron a los miembros de la resistencia y al ejército de liberación.

Los meses son lunares como *Ramadan*¹¹ o *Shawal*¹², o bien cuando dicen *al-Fitr al-awal* y *al-Fitr a-ttani* por referencia a *du-alqui'da*¹³ y *du-alhija*¹⁴, *ashoura*, *attabi* por referencia al mes de Safar, *al-mawlud* por referencia a al-mawlid, *al-bid a-ttalat*, y son los meses de Rabiaa attani, Yumada al-ula y Yumada a-ttania. Junto a este calendario están también los conocimientos relativos a los cambios de clima y a las previsiones, así como las técnicas para detectar las huellas en el desierto, etc.

La dimensión popular de la cultura saharauí la releja igualmente el tipo de vivienda propio de este pueblo, es decir la *Jayma*, inspirada en el entorno natural.

No podemos dar una visión completa de la cultura popular, porque no tiene límites concretos y estables que nos puedan ayudar a revelar su verdad y su significado. Los cambios locales y universales que ha conocido hacen difícil esta tarea, que solo sería posible mediante un estudio histórico en que se puedan determinar sus periodos y las influencias que ha sufrido. Sin embargo, a pesar de su diversidad y variedad, sus formas y elementos confluyen e interfieren en una vida individual y colectiva que transmite valores humanos, pilares esenciales para la formación de toda sociedad.

3. EL CUENTO POPULAR

3.1. Importancia del estudio del cuento popular

Ante la propagación del civismo y la apropiación de los medios de la civilización moderna por el hombre en casa, en el trabajo y en la escuela, la vida ha conocido un cambio total. Se ha modernizado y se ha complicado, lo que ha influido negativamente sobre el cuento popular y su difusión entre la gente.

En estas circunstancias, ya no es posible que las multitudes se reúnan en torno al cuentista para escucharle y heredar de él su extraordinario patrimonio cultural para transmitirlo a las generaciones venideras. Si a ello añadimos el carácter oral de este patrimonio no escrito, entenderíamos que la muerte de sus conocedores —en su mayoría viejos— significa, por consiguiente, su muerte y su desaparición.

A la luz de estas influencias y gracias al esfuerzo hecho en el mundo desarrollado, crece cada vez más el interés y la toma de conciencia de los intelectuales del Tercer Mundo, particularmente en el Mundo Árabe, por la importancia de conservar y transcribir los textos del cuento popular, con el fin de estudiarlos. Pero, estos esfuerzos están en sus primeras etapas en varios países árabes —con la excepción de Egipto— debido a la falta de especialistas en este dominio y al esfuerzo que suele ser individual en este tipo de estudios.

¹¹ El mes de ayuno para los musulmanes. (Nota del traductor).

¹² El mes del desayuno que sigue el Ramadán. (Nota del traductor).

¹³ El penúltimo mes del año y es posterior al mes del desayuno que es Shawal. (Nota del traductor).

¹⁴ Último mes del año. (Nota del traductor).

De ahí la necesidad de prestarle más atención a este patrimonio, ya que, a pesar de la diversidad temática del cuento popular y de sus diferentes contextos temporales, su importancia como uno de los principales ejes del pensamiento popular hace que su estudio sea «un redescubrimiento de los comienzos, de la evolución y transformaciones del imaginario humano»¹⁵. Es un repertorio que recoge los temas sociales y políticos defendidos por los pueblos. Describe y refleja los rasgos psicológicos e intelectuales de los pueblos y la relación entre el Hombre y las fuerzas naturales y animales.

Todo esto lo refleja el cuento popular en tanto que obra artística con una singular metodología creativa, basada en la narración oral ingenua y la interpretación directa.

El cuento popular utiliza como vehículo la lengua del pueblo, el medio de comunicación habitual en la vida diaria. Se inspira en el capital cultural de la sociedad a la que pertenece, lo que hace más fácil su difusión entre la gente, desempeñando un papel sensibilizador y transmitiendo a los más jóvenes los sublimes valores humanos.

El cuento popular hassaní, como cualquier cuento popular en otras sociedades, nace de unos orígenes universales comunes, heredados por las generaciones de las naciones primitivas, de sus antiguas creencias religiosas, fundadas en leyendas y mitos. Nace también de unos orígenes locales que percibimos en el dialecto, en la vestimenta, en las tradiciones, en los modos de vida y en el chiste que nos presenta el cuento, y que difiere de un país a otro e incluso dentro de las regiones del mismo país.

Entendido así, el cuento popular es un fenómeno continuo, que se desarrolla paralelamente al entorno espacio-temporal donde se desarrolla.

Además de su interés por la dimensión didáctica, el cuento popular tiene también una función religiosamente instructiva, así como de crítica social y de sátira. La comedia, a su vez, está presente en este tipo de cuentos. Todo esto viene reflejando perfectamente los diferentes aspectos de la realidad social a lo largo de los siglos.

Sin embargo, la falta de transcripción y de estudio del cuento popular, como capital patrimonial, nos hizo perder los verdaderos hitos de la vida humana, las características de su entorno y los componentes humanos y artísticos de la sociedad. Representa así un eslabón perdido en la historia oficial de los pueblos. Solo a través de su estudio, el historiador podrá presentar las versiones que el cuento posee de la historia oficial y los acontecimientos que registra al seguir de cerca el movimiento de reyes y gobiernos, y las historias sobre los héroes de los pueblos.

Es un argumento también del que se sirve el investigador para descubrir los orígenes de los cuentos y su peregrinaje entre los pueblos, así como para el conocimiento del dialecto con que están elaborados y las diferentes influencias que sufrió dicho dialecto en su evolución. Es también una fuente de inspiración para el creador y artista en la creación de su poema, de su pieza teatral, de su obra plástica y de sus símbolos artísticos.

¹⁵ Chawqi Abdelhakim: *Al-hikaya a-cha'biyya al-'arabiyya*. Dar Ibn Khaldun, 1980, 5.

3.2. Tipología del cuento popular y su estructura¹⁶

Este estudio está basado en una serie de cuentos populares hassaníes recopilados de distintas regiones de Guelmin, Tan-Tan y Laayún. Este corpus viene clasificado en cuatro tipos de cuentos del modo siguiente:

- El cuento mitológico.
- El cuento cómico e irónico.
- Fábulas de animales.
- Cuentos biográficos.

Además de otros cuentos en que se mezclan todos estos tipos, de manera que es difícil separarlos.

A) *El cuento mitológico*

Se caracteriza por basarse en creencias muy remotas en el tiempo. Unas creencias que se consideran como «un componente esencial de un patrimonio religioso antiguo»¹⁷.

Esta característica del cuento mitológico, por ser común entre todos los pueblos, cobra una dimensión universal. Lo que explica Taylor diciendo: «la similitud entre las representaciones y mitos, o entre cualquier legado popular, es una evidencia, incluso sin que tengan relación histórica alguna. Los pueblos de Asia, África, esquimales y de las Américas tienen costumbres parecidas y creencias populares muy similares»¹⁸.

En nuestro cuento popular, como en los de todos los pueblos, todavía reinan estas creencias, que la gente se transmite y reinventa continuamente sin ser consciente de su carácter mitológico. No obstante, hay que subrayar que estas creencias, particularmente las relativas a las religiones antiguas, ya no tienen el mismo significado que tenían antes en las creencias populares. A pesar de ello, sigue siendo el referente básico para la creación del cuento mítico.

Entre estas creencias destaca el poder exclusivo de algunas armas para matar criaturas sobrenaturales, la ofrenda de la víctima a un ser extraño, la resucitación de un espíritu, la humanización de algunos seres naturales o la magia de algunos objetos como el anillo...

Esta historia mitológica, en general, viene presentada bajo forma tanto de un relato corto (Cuentos de Chartat)¹⁹ como largo, y se compone de «un conjunto de acciones ordenadas en torno a un tema determinado, con una dimensión moral, y habitualmente los per-

¹⁶ En el dialecto hasaní, el sinónimo de «cuento popular» es «relato», mientras que la palabra «relato» significa «poesía».

¹⁷ Von Dirlan: *Al-Hikaya al-khorafiyya*: Tr. ár.: Dra. Nabila Ibrahim. Beirut. Dar Al-qalam, 1973, 119.

¹⁸ *Op. cit.*, 34.

¹⁹ Personaje legendario caracterizado por la lujuria, el engaño y la ingenuidad. Abunda en el cuento popular hassaní, y asume figuras humanas y animales.

sonajes suelen ser bestias u objetos imaginados»²⁰. En estas acciones se mezclan la realidad y la imaginación, dando vida a las terribles fuerzas sobrenaturales y sus secretos, e imaginando lo inimaginable.

El cuento popular hassaní está también repleto de escenas que reflejan el otro mundo invisible, que tratan de las extrañezas de la vida, de las fuerzas secretas y de sus poderes extraordinarios como las brujas diabólicas, los diablos, los demonios y los objetos de brujería.

Su mundo es, pues, ilógico. Es un mundo de brujería y de sueños, donde no hay límites lógicos entre el hombre, el animal y los objetos.

El cuento mitológico se centra en el héroe o la heroína, que suelen estar solos, rechazados o marginados al comienzo de la historia, y después de una serie de aventuras y pruebas arriesgadas, donde lo sobrenatural desempeña un papel primordial, el héroe sale victorioso de ellas y vive feliz. Frecuentemente, se repite la acción varias veces, porque el héroe siempre hace tres tentativas antes de llegar a su objetivo con acierto, y las acciones se repiten casi siguiendo el mismo orden y repitiendo las mismas expresiones.

Es frecuente el uso de algunos números en el cuento mitológico, lo que parece muy extraño; pero el número más relevante en estos cuentos es el número 7, seguido del número 3, y esta característica aparece en la mayoría de los textos del corpus de nuestro estudio, «y no es de extrañarse, porque este número tiene una fuerte presencia en las religiones, las leyendas y en la historia»²¹.

Es frecuente también la presencia en el cuento popular de poemas que le dan un matiz especial. No obstante, estos poemas no llegan al nivel de la buena poesía, ya que su objetivo es solo la ilustración de algunos sucesos, y esto es lo que encontramos, por ejemplo, en los cuentos de Chartat.

El cuento mitológico está repleto de percepciones sensoriales, relacionadas directamente con la realidad vivida. La representación de los temperamentos humanos, de los detalles de la vida diaria y todo lo relativo a los condicionantes naturales y humanos es coherente con los periodos históricos que nos cuenta cada historia del corpus. Cabe mencionar también que muchos de los cuentos mitológicos tienen objetivos didácticos, y su difusión dentro de la sociedad contribuye a la divulgación de valores sublimes con fines de orientar, aleccionar y corregir comportamientos.

B) La fábula animalística

Estas historias están en directa relación con el cuento mitológico. Es el tipo de historias denominadas «fábulas», que otorgan a animales y a seres naturales unas características humanas. Algunos estudiosos consideran que la fábula animalística es más antigua que la mitológica y remonta a las épocas salvajes y bárbaras del tótem.

²⁰ Dr. Abderrazik Ja'far: *Adab al-af'al*. Damasco: Unión de Escritores Árabes, 1979, 294.

²¹ Abderrahman Assarisi: *Al-hikaya a-cha'biyya fi al-mujtama' al-filistini*. Instituto Arabe para el Estudio y la Publicación, 1ª edición, 1980, 250.

El estudioso Alexander Crap divide la fábula en dos tipos²²:

— Primero: la fábula, ilustrativa o explicativa, que define algunos rasgos animales y le atribuye al animal una cualidad según la mentalidad popular. Como hablar por ejemplo de la ingenuidad de Chartat, de la astucia del erizo o del gato en los cuentos hassaníes.

— Segundo: las fábulas mitológicas en las que el animal desempeña un papel principal y se comporta como el hombre racional conservando su naturaleza animalística. Son historias que rompen las fronteras entre el mundo humano y el animal, de forma que los humanos y los animales intercambian funciones y se comunican mediante el diálogo.

La fábula prevalece en el cuento popular hassaní, en ella el animal cobra diferentes formas y cualidades sin tener una característica determinada en algunas historias. Este animal puede aparecer, a veces, como amigo del hombre, apoyándole en momentos difíciles y, a veces, como enemigo, enredándole en trampas. Sin embargo, a pesar de la fuerza atribuida al animal, en la mayoría de las historias encontramos que el hombre sale siempre victorioso.

En todos estos casos, la fábula refleja el mal, la avaricia, la lujuria, los pecados y los vicios. Invita también a desconfiar de los astutos y considera que estos animales son alegorías que transmiten moralejas y consejos aleccionadores. El hecho de relatarla en voz de los animales es «un puro disfraz que permite reflexionar sobre diversas actitudes de la vida humana [...] con el fin de salvarla o satirizarla»²³.

La fábula suele ser muy breve, «explica, cuenta, deleita y enseña, mezclando todas estas finalidades de forma magnífica»²⁴. Su objetivo es, ante todo, asentar los valores humanos nobles que los pueblos tratan de conservar.

C) El cuento cómico divertido

El cuento cómico difiere del cuento mitológico y de la fábula por ser de carácter local. Difiere también según la diversidad de los pueblos e incluso dentro del mismo país. Su recurso principal es la ironía como medio para resaltar los hechos. Se caracteriza por ser muy corto y divertido; cuenta una historia o una serie de historias insólitas y divertidas con un final cómico. Se inspira, generalmente, en la vida diaria y, por eso, carece de situaciones extraordinarias. Es, además, muy conciso y las historias que relata son muy breves, se limitan a unas respuestas o frases ingenuas y simples o anécdotas insólitas o irónicas. El mundo de este relato es lógico, realista y no es un mundo de brujería ni de lo sobrenatural como es el caso del relato mitológico o de la fábula. En las historias del cuento cómico el narrador desempeña un papel primordial, residiendo su importancia en la manera en que narra cuando imita las voces de los personajes, con el objetivo de complacer y provocar la risa. «Detrás de esta risa que la historia pretende ofrecer, se esconde una crítica social dirigida a

²² Alexander Crap: *’Im al-folklor*. Tr. ár. de Rochdi Saleh, 121.

²³ Abderrazik Ja’far: *op. cit.* Damasco: Unión de Escritores Árabes, 1979, 320.

²⁴ Alexander Crap: *op. cit.*, 94.

quienes se alude en las metáforas de la historia»²⁵. Puede esconderse también detrás de este disfraz cómico una dura crítica por parte de una clase o capa social a otra, inferior o superior a ella, y esta crítica va dirigida a las personas ironizadas en el cuento cómico.

D) El cuento de las experiencias personales:

El cuento que se interesa por las experiencias personales puede ser dirigido a una persona determinada o a un grupo de personas, diferentemente de los cuentos de los que hemos hablado anteriormente. No es obra de un solo creador, sino el fruto de la participación de todo un pueblo. Este relato de las experiencias personales trata de temas muy relacionados con la realidad y de la relación de algunas personas con fuerzas secretas como los diablos y con el otro mundo abstracto.

El cuento de la experiencia personal está fuertemente relacionado con los proverbios populares que nacen de la filosofía social y refleja los acontecimientos y problemas de su época como resultado de sus vivencias. Este tipo de cuento está íntimamente relacionado con el proverbio popular que refleja tanto la posición del individuo como del grupo y es concebido como algo intachable. El cuento lo legitima por reflejar la sabiduría de todo el pueblo, y el hecho de repetirlo significa que forma parte del pasado; esto es lo que expresa el sahariano cuando dice que «en el principio era el verbo», «lo que han dicho los antepasados no lo desmienten los libros». El proverbio es «una expresión sincera sobre algún hecho real, con esto se transforma el dicho en paradigma y moraleja para los sensatos, convirtiéndose en realidad y en sentencia final»²⁶. El dicho se caracteriza por ser una expresión breve, formulado en dialecto (*dariya*), con una función principal que reside en la influencia en el individuo o los individuos a los que está dirigido, bien para disuadirles de hacer algo o para incitarles a hacerlo. Por eso lo encontramos presente en el diálogo diario como recurso utilizado por la gente para justificar sus actitudes. Cuando los interlocutores no entienden el proverbio, el que lo dice acude a la historia que está en su origen para aclarar su significado.

Grosso modo, el cuento popular con todas sus categorías y la literatura popular en general son una muestra de esta literatura inmortal que resistió durante miles de años hasta cobrar la forma con la que la recibimos hoy. Gracias a su influencia, tanto positiva como negativa, favorece la cohesión social en torno a prototipos de comportamiento que esta literatura intenta establecer para un pueblo determinado. Es lo que Franz Fanon explica cuando dice que «este ambiente mitológico y mágico, que da miedo al individuo, se manifiesta como un hecho que no deja lugar a dudas. Cuando aterroriza al individuo lo introduce en la tradición de su país o tribu, en su historia y lo tranquiliza, dándole unos derechos y una identidad»²⁷. Además de esto, es explícita o implícitamente un alivio para el individuo y para el grupo, ya que libera tanto al narrador como al receptor de los tabúes, y revela el odio, la ansiedad y todas las frustraciones hacinadas en el inconsciente de la persona débil. Des-

²⁵ Abderrahman Assarisi: *op. cit.*, 95.

²⁶ Dr. Khalil Ahmed Khalil: *op. cit.*, 76.

²⁷ Franz Fanon: *Mu'addabu al-ard*, 26.

vela también las ilusiones y esperanzas tanto individuales como colectivas, facilitando su realización en la imaginación.

No olvidemos tampoco su papel primordial en la orientación de los niños, fomentando sus capacidades imaginativas, y en la crítica de las faltas de valores a través de la lucha, manifestada en el cuento, contra la avaricia, la holganza, la ingenuidad o la cobardía. Es la clave/código que recrea la vida según normas humanas que iluminan, orientan y cambian el valor de la vida unificando al ser con su mundo.

CONCLUSIÓN

De lo dicho anteriormente, podemos deducir una serie de consideraciones. La primera consiste en que el estudio del patrimonio oral popular nos transmite un saber social y ayuda a descubrir la vida en sus mínimos detalles. La cultura popular, pues, tanto material como inmaterial, es una forma plural para la elaboración de una ley de vida colectiva.

La literatura oral, y el cuento en particular, nos revela los primeros balbuceos de la comunicación entre el hombre y su entorno y entre los seres vivos, tanto reales como metafísicos. Alimenta también el conflicto social persistente, asienta las bases de una norma colectiva y desarrolla las experiencias vitales, por eso «el cuento, el relato o la novela, no son meros medios de placer, sino el pan de cada día, la forma diaria para comunicarse»²⁸. Además de su importancia histórica en tanto que textos básicos para la comprensión del desarrollo del imaginario humano, se destaca también como medio para asentar los valores humanos que la humanidad insiste en divulgar. La particularidad de estos textos reside en su utilización en esa relación dialéctica entre sociedad y realidad y en la reconstrucción del mundo según esos criterios humanos. Es también una expresión de temores, emociones y ambiciones, y una respuesta a interrogantes que preocupan a la memoria popular.

En realidad, no podemos negar que la cultura popular es casi la única cultura en la que nos sentimos concernidos, porque nos habla a nosotros y de nosotros, y esto es lo que hace que refleje nuestra realidad. Nos acompaña diariamente representando al mismo tiempo la realidad de nuestra civilización y nuestra percepción de esa civilización.

A estas consideraciones, podemos añadir otras no menos importantes, y son las que se refieren al método estructural y morfológico para el análisis del texto del cuento oral. El objetivo de nuestro análisis no reside en determinar las funciones de Propp en el relato, sino en demostrar la originalidad del cuento popular hassaní y su forma espontánea. El análisis basado en este método nos ofrece una descripción cronológica de los hechos, rastrea las acciones de los personajes del cuento y secuencia el texto con el fin de extraer su estructura original, basándose en los paralelismos y las relaciones entretejidas en la historia; de esta forma, nos encontramos ante un sistema general o lo que se puede llamar el texto dentro del texto. La descripción, de esta manera, se convierte en una forma de detectar cómo el texto narrativo dice lo que quiere decir.

²⁸ Ilyas Juri, Revista *Attariq*, Beirut, año 40/3-4, 67.

Esta experiencia —por una parte— nos ha permitido concluir que hay un modelo estable y común en todos los cuentos orales populares de todas las sociedades. El cuento popular mitológico hassaní responde a los principios básicos de Propp, lo que nos empuja a decir que el cuento popular hassaní, puesto que está incluido en el esquema formal determinado por Propp a partir de su análisis del cuento ruso, nace de una cultura humana uniforme, cuyo origen es único.

Por otra parte, el análisis precedente no es más que un primer intento para legitimar la aplicación del método científico (estructural) al discurso popular oral y revelar su peculiaridad como campo fértil, digno de ser explotado.

Sin embargo, lo que hemos expuesto aquí no son síntesis finales, sino meras hipótesis, cuyo objetivo es abrir un debate útil para una investigación más amplia en el sentido del análisis científico del discurso oral. Esto nos lleva a sumar nuestra voz a la de Laabi, que dice: «debemos evitar el elitismo que considera que solo la producción cultural de los intelectuales es la que posee valores y merece llamarse creación»²⁹.

Dicho esto, dejamos claro que la orientación hacia la investigación de campo se hace, más que nunca, una necesidad indiscutible, e invitamos a los investigadores especialistas y a los estudiantes a explorar este tema para descubrir esta cara todavía oculta de las culturas populares, con el objetivo de dilucidar sus puntos positivos y negativos, lo que nos permitiría comprender al hombre árabe y cambiar esa imagen de inmovilismo y pasividad que le es atribuida.

²⁹ Abdellatif Laabi: *Hurqat al-as'ila*. Entrevista Jacques Alexandre, Rabat: Tubkal, 1986, 67.

El arco y la mariposa

Una novela que trata del significado de la decadencia, que procede de la desgracia, de una muerte envuelta en violencia y de una violencia que proviene de la decepción¹.

Abdel Fattah EL HAJMARI
Universidad Hassan II, Casablanca

RESUMEN: Se estudia la novela *El arco y la mariposa*, de Mohammed Al Ashaari, como espejo de la sociedad marroquí contemporánea. El arco y la mariposa son símbolos del Marruecos actual: el arco es símbolo del Marruecos del deseo y del sueño irrealizable; y la mariposa pese a su apacibilidad, en la novela, tiene un toque grotesco.

PALABRAS CLAVE: Novela como espejo social, ficción biográfica, símbolos del Marruecos actual.

ABSTRACT: The novel, *The Arch and the Butterfly*, by Mohammed Ashaari, is studied as a mirror of contemporary Moroccan society. The arch and the butterfly are symbols of present-day Morocco: the arch symbolizes the Morocco of desire and of an impossible dream, while the butterfly, in spite of its calmness, in the novel, touches on the grotesque.

KEYWORDS: Novel as a social mirror, biographic fiction, symbols of present-day Morocco.

LOS FRISIWI Y SU SUERTE

En *El Arco y la mariposa*, de Mohammed Al Ashaari, la historia comienza con Yusef El Frisiwi en el momento en que recibe una carta de una sola línea que le anuncia la muerte de Yasin, su único hijo, en Afganistán. A raíz de esa noticia, Yusef cambia, experimenta por primera vez el caminar por terrenos desolados. Empieza a percibir las cosas con una especie de indiferencia o falta de afectividad porque simplemente deja de sentir. Sin embargo, esta insensibilidad vino acompañada de «una especie de capacidad de ejecución técnica perfecta y nítida»². En la novela cuenta su propia biografía y al mismo tiempo la biografía de los Frisiwi, una modesta familia rifeña que se había trasladado de Boumendra a la localidad de Zerhoun. Los Frisiwi lograron ascender socialmente y pudieron posicionarse junto a los descendientes del Profeta. La novela retrata la suerte de sucesivas generaciones de la familia empezando por el abuelo, que pasó veinte años en Alemania antes de tomar la decisión de volver a Marruecos acompañado de su esposa alemana Diotima. Mohammed El Frisiwi trabajó en Volubilis como guía antes de perder la vista. La segunda generación la

¹ Traducido del árabe por Fayrouz Ijri.

² Mohammed Al Ashaari. *Al Qaws wal farasha (El arco y la mariposa)*. Centro Cultural Árabe, 2010, 13.

representa Yusef El Frisiwi (hijo de Mohammed), protagonista de la novela. Es un periodista que escribe una columna en el periódico de un partido de izquierda, que de vez en cuando publica ensayos en periódicos especializados, se mueve entre tabernas y aeropuertos y que pasó años en la cárcel por adherirse a un movimiento de izquierda.

La tercera generación la representa el hijo de Yusef Yasin El Frisiwi. Este estudió la carrera de arquitectura en Francia y se dirigió a Afganistán para morir en un atentado suicida.

El protagonismo, en la novela, lo comparten personajes cuya relación está tejida por lo que los rodea o por lo que conforma un mundo que añoran y hace que su vida sea tolerable. La narración de la mayor parte de los acontecimientos la acapara Yusef El Frisiwi, pero también se hacen partícipes de la misma su padre, Mohammed El Frisiwi, su esposa Bahía y sus amigos Laila, Fátima, Ibrahim El Jayat y Ahmed Majd.

A Yusef El Frisiwi se nos lo presenta como un hombre cincuentón que perdió la capacidad de disfrutar de la vida. Previamente había tenido una vida tranquila, exceptuando la complicada relación que mantenía con su padre, que lo acusa de haber matado a su madre alemana, Diotima. Sabemos también que Yusef El Frisiwi pasó años en la cárcel central de Kenitra sin saber por qué, así como que se había integrado en un grupo de extrema izquierda cuando estaba en Fráncfort. Esta afiliación lo condujo a un grupo izquierdista disgregado del partido comunista y finalmente a la adhesión a un partido de izquierda moderada. La relación con su esposa Bahía se caracterizaba por ser siempre tensa, pero el asesinato de su hijo único Yasin aceleró el desmoronamiento de la relación entre ambos. Yasin cursaba arquitectura en una escuela francesa cuando decidió ir a Afganistán para luchar con los *mu-yahidín* hasta rendir el alma a Dios, y efectivamente la rindió antes de cumplir los veinte años de edad.

Yusef el Frisiwi está ahora en un momento crítico de su vida.

Cuando se fue a Alemania, odiaba a su padre y al país que mató a su madre. El suicidio de esta última lo hizo caer en un gran desasosiego. Anhelaba construir una vida lejos de este ambiente cargado de ambigüedad y de subyacentes sediciones. Mas el hecho de descubrir —desde el corazón de Fráncfort— el Rif, su lengua, sus espacios, su historia y su gente lo haría retornar a su país. Así que volvió lleno con un sentimiento de gran tolerancia hacia su padre y su nueva esposa.

A lo largo de la novela Yusef El Frisiwi escribe *Cartas para mi amada*, que son reflexiones sobre el amor y la desesperación que publica por entregas en el periódico donde trabaja antes de editarlas en un libro. Un amigo suyo lo consideró el libro de amor más importante que se publicó después de *El collar de La paloma*. Yusef es un columnista en el periódico *El Hizb*, realiza investigaciones cada mes, así como escribe un artículo de crítica artística semanal para una revista especializada. Sus artículos sobre los escándalos inmobiliarios y las transacciones de los terrenos públicos en Marrakech suscitarán la curiosidad de las circunscripciones de seguridad y las autoridades judiciales. Por eso, un día, volverá de Marrakech con una idea insistente: alejarse definitivamente de los temas de la actualidad y volver a los temas de auténtico interés; allí donde su padre, Mohammed El Frisiwi, vive la

última estación de su vida cautivo de la ceguera y preso del circuito turístico de Volubilis, vendiendo a la gente las leyendas de la época romana mezcladas con su propia leyenda.

Desde esta perspectiva, Mohammed El Frisiwi, el padre, vive en el pasado. Invidente y preocupado por la eternidad, persigue a Hércules y a Baco. Yusef El Frisiwi, el hijo, vive en los bares, los restaurantes y los aeropuertos, preocupado por historias pasajeras. Escribe sobre el amor y la gente lo considera de izquierdas. Tras el suicidio de su madre Diotima y la muerte de su hijo, vive, desconcertado, como quien ha recibido una bofetada injusta. Los Frisiwi se sienten desesperados

Mohammed El Frisiwi, cuya vida es una ruina, de modo que él mismo parece una casa abandonada³; Yusef, que confiesa: «El vacío me habita»⁴; y Yasin, el nieto, que abraza la Yihad contra los Talibanes, muestran la crisis familiar. Este sentimiento de desesperación tiene que ver con el gran arrepentimiento que Yusef El Frisiwi siente por no haber estado cerca de su padre y por no haberlo entendido. Lo consideraba como una personalidad chabacana, un payaso severo y hábil en pisotear las palabras y los sentimientos.

CUANDO DEJA DE FUNCIONAR EL LENGUAJE DE LOS SENTIDOS

Pese a que los destinos de Los Frisiwi parecen estar entrecruzados, desconcertados entre el deseo, el sueño, el encuentro, la soledad, la amargura y la desesperación, no le impiden a Yusef afirmar: «[...] nadie puede hacer nada por nadie, y en este mundo, cada persona, por más sólidas e íntimas que sean sus relaciones con los demás, no afronta su destino sino sola y aislada y con una predisposición innata para la depresión y el llanto por uno mismo»⁵. Y agrega, inspirado por las circunstancias que lo rodean como si resistiera al hundimiento y la desgracia, «nadie, absolutamente nadie logra la felicidad a causa de los demás por más cercanos y queridos que le sean. No se logra ningún momento de felicidad intensa o frágil, sino a través de los detalles que encontramos en nuestro interior»⁶.

Desde esta perspectiva, en la novela, la biografía de los Frisiwi se puede interpretar como «una vivencia existencial» de destinos entrelazados; son serias y serenas historias cuyo mundo está anegado por el decaimiento (Yusef), la aflicción (Mohammed) y la pérdida (Yasin). Cuando Yusef se entera de la muerte de su hijo en Afganistán, se desestabiliza su mundo interior y se desvanecen sus sentidos y sentimientos. Incluso su afinidad con Bahía, una vez casados, no dura mucho y su relación termina en una crónica tensión. Este hecho hace que el sentimiento de pérdida sea una constante en él⁷. Tal vez sea también la pérdida de su padre, que se incrusta en su ser con mucha certidumbre y dolor antes de que

³ P. 197.

⁴ P. 203.

⁵ P. 14.

⁶ *Ibid.*

⁷ P. 18.

se sucedan las otras estrepitosas pérdidas, lo que lo precipita en las tinieblas de la quiebra y el infortunio para, finalmente, sumergirlo en una oscuridad total⁸.

Los sentidos de Yusef se desvanecen y sus sueños se derrumban sucesivamente a partir de la muerte de su hijo Yasin, cuando recuerda la muerte de su madre, cuando se tensa su relación con Bahía y sucede la desgracia de su amigo Ibrahim El Jayati con los hijos de su compañero Mehdi y Aisam... En medio de todo eso, encuentra en la relación con Laila y Fátima una recompensa por todas las pérdidas sufridas, especialmente en su relación con Laila, que le hace sentirse como rodeado de «una valla de realismo» que le hace recuperar de golpe importantes detalles respecto a su relación con las personas y los lugares, no en cuanto que evocación, sino como posibilidades diversas y efectivas⁹ de la existencia. Así como el Frisiwi ciego pasa sus días contemplando los vestigios de Volubilis y persiguiendo los fantasmas de sus dioses, Yusef vive trasladándose entre aeropuertos, restaurantes, bares y mujeres; ambos combaten lo deteriorado y las ilusiones perdidas. Existe solo una diferencia: la preocupación de Yusef por las historias pasajeras y las novelas que se marchitan tan pronto como se recogen, y la preocupación del ciego, en los vestigios, por la eternidad¹⁰.

¿No parece que *El arco y La mariposa*, con sus acontecimientos y personajes, es una recuperación de deseos olvidados, una iniciación para vivir la vida en sus sencillas manifestaciones sin rendirse ante las amargas sumamente abundantes en el ambiente general? (p. 202). ¿Por qué el discurso incandescente de los personajes no guarda rastros de rabia ni de obstinación sino más bien encierra una perplejidad abrumadora como la que expresan las facciones de una persona atrapada en un laberinto?¹¹

Todos los personajes hablan: puede que devalen lo recóndito o contemplen la caída, pero Saramago, que en la novela visita Marrakech y Volubilis, acompañado por Yusef y Laila, permanece silencioso. Apenas habla o sonríe. Sin embargo, su presencia en la novela, asociada con *El evangelio según Jesucristo*, conlleva la confirmación de que las relaciones malogradas son también verdaderas posibilidades para un vínculo de otra índole¹² y que la bipolaridad entre el camino del bien y el del mal, sobre la que se ha construido el mundo, funciona en parte a favor de la leyenda y el imaginario social y en parte a favor de los valores del escepticismo en contra de toda certeza tosca o conciencia falsa.

LA NOCHE DE LA HABANA Y LAS MUJERES DE LA FAMILIA FRISIWI

El arco y La mariposa contiene un libro de elegías situado aproximadamente (por algún motivo) en el centro de la novela. Es un libro o momento para resaltar el destino trágico de toda tentativa poética en este universo¹³; puede que sea un aislamiento, un olvido, o

⁸ P. 66.

⁹ P. 202.

¹⁰ P. 184.

¹¹ P. 203.

¹² P. 44.

¹³ P. 209.

el mosaico de una pieza arqueológica romana; o un sentimiento de injusticia, de amargura y afecto; pero el libro de elegías es antes que todo una cruel comparación entre la noche de la Habana y la noche de Marrakech, Casablanca y Rabat juntas. Es una comparación entre lo que supuestamente debe ser una noche tan espléndida cuan amplio es el mundo y una noche envuelta en un silencio aterrador. En el libro de elegías hay una declaración honesta por parte de Yusef en la que nos informa que para vencer la depresión, vuelve a la caja (como dice Laila). La caja es un armario de sentimientos, de fotografías y de palabras, un armario donde depositamos espontáneamente todo lo que nos ocurre en los intensos momentos de amor... en donde se produce el encuentro con una mujer con una capacidad excepcional para hacer que las palabras y los objetos sean perfectamente equivalentes en intensidad y fragilidad temporal¹⁴.

En este sentido, se puede entender aquella distancia ambigua entre los deseos y las pasiones en la relación de Yusef con sus mujeres: Bahía, Laila, Fátima y Diótima, además de su amada ficticia a quien escribe sus epístolas publicadas. En la novela, las mujeres de los Frisiwi son momentos efímeros; en su presencia se vislumbra fidelidad, pero no tardan en ausentarse con soberbia; el rubor de la timidez cubre sus rostros, mas están al borde del suicidio y del derrumbe.

IR MUY LEJOS EN LA EXPRESIÓN DE LA OPINIÓN

En la novela, Yusef El Frisiwi va muy lejos en la expresión de su opinión, nos relata su vida porque en primer lugar necesita reconciliarse consigo mismo, como necesita comprender profundamente su historia. De ahí que en la novela, los acontecimientos vengan acompañados de una reflexión acerca de:

A) La pérdida. Dice Yusef: «ahora puedo percibir fácilmente que la pérdida no es lo que echamos en falta, sino lo que deja en nuestro interior un sentimiento de impotencia de hacer algo que no hemos hecho»¹⁵. En *El arco y la mariposa* hay una insistencia por combatir todo aquello que despoja al hombre de su ser y a través de esa resistencia los personajes de la novela anhelan vencer la pérdida.

B) *El arco y la mariposa* contiene también una reflexión acerca del sentido del fracaso que resulta de una desgracia, de una muerte envuelta en violencia y de una violencia nacida de una decepción. Finalmente «la muerte nos vence a todos; pero no peor que la derrota ante la vida»¹⁶.

C) La mayor preocupación de los personajes de *El arco y la mariposa* no es el vencerse de la existencia de una quietud anhelada que permita reinventar la relación con la realidad, sino que radica en algo más general, esto es, en lo posible humano. La relación con la realidad considerada como posible tiene varias facetas; las más importantes son:

El tratamiento en la novela de algunos de los temas que predominan en los medios de comunicación, y que tienen que ver con la política, la gestión de los

¹⁴ P. 216.

¹⁵ P. 21.

¹⁶ P. 208.

fondos públicos, la corrupción y las licencias clandestinas, los nuevos ricos y los escándalos sexuales. Esto le da a la novela un notable toque político que se manifiesta en la preocupación de los personajes por la problemática de la democracia, de la ciudadanía, de la autoridad, de la corrupción administrativa y la burocracia. Así, la novela recrea un tiempo y un espacio más amplios que los actuales.

Lo actual en *El arco y la mariposa* no es unifacético. Paralelamente al mundo del rencor y el odio propios del oscurantismo, existe la experiencia de una generación tachada de «adoradores de Satán», mientras, como dicen Aisam y Mehdi, los gemelos de Ibrahim El Jayat: «no queremos ser ni filósofos ni políticos; solo queremos cantar y bailar y amar el país a nuestra manera»¹⁷.

En *El arco y la mariposa* hay unas páginas que celebran lo placentero y lo nostálgico, la revelación de los sentimientos y las emociones abrasadoras, especialmente, a través de la relación de Yusef con Laila y Fátima. Yusef se libera de lo monótono de una cotidianidad dominada por las paradojas del país.

Lo placentero en esta novela permite superar la decepción en el amor, la política y la historia; lo placentero no convierte a Fátima y Laila en personajes fantasmales sino que les acuña una existencia con sentimientos sumamente fervorosos; con ellas y en su compañía Yusef no se presta a negociar su destino y les habla sin máscaras. De ahí el retorno de los personajes a lo olvidado y a los lugares de la nostalgia y la ausencia, hacia lo remoto para asegurarse que el mundo es amplio y que en él no cabe ni el miedo ni la reticencia.

El arco y la mariposa de Mohammed Al Ashaari es una respuesta a dos preguntas:

¿Por qué nuestro presente es como es? Y ¿Por qué pertenecemos a la estirpe del miedo y la ansiedad?

El lector de esta novela descubrirá a personajes humanos cuyo ser está plasmado con orgullo en el pasado lejano y en el presente inmediato, independientemente de que el tiempo sea agradable, sencillo o escabroso. Por eso, Yusef El Frisiwi nos recuerda esa verdad: el mundo en el que vivimos está corrompido y nosotros nos hemos convertido en extraños.

¿QUÉ ES EL ARCO Y QUÉ ES LA MARIPOSA?

Yusef El Frisiwi siempre soñaba con construir un arco en la desembocadura que uniese la dos orillas del río Bouregreg; un arco gigante, irregular, sin rastro de simetría, más alto que la Alcazaba de los Udayas, con una primera base en la orilla de Rabat y que ascendiera hasta alcanzar lo más alto de su trayectoria antes de descender hacia su segunda base en la otra orilla; un arco de acero, pintado de azul, como si fuera un hilo de agua tamba-

¹⁷ P. 213.

leándose encima del océano¹⁸. El arco le daría a la ciudad un toque de locura liberándola del sistema urbanístico puro para que obedeciera a la imaginación absoluta¹⁹.

El arco es una recuperación de las ilusiones y los sueños de un joven que sueña con el cambio para vencer la monotonía.

En cuanto a la mariposa, es precisamente el edificio de Ahmed Majd, amigo de Yasin. Es una estructura gigante que Ahmed Majd edificó conforme a su concepción provocadora, pretendiendo que lo que falta en Marrakech es un edificio que saque la ciudad del sabor del pasado remoto. El arco de Yasin no se realizará, y el edificio de la mariposa, con su arquitectura volante y sus nueve plantas en vez de cuatro, ve la luz custodiado por los lobbies inmobiliarios y un ejército de gobernadores, agentes confidenciales y curiosos.

El arco y la mariposa son símbolos del Marruecos actual: el arco es símbolo del Marruecos del deseo y del sueño irrealizable; y la mariposa, pese a su apacibilidad en la novela, tiene un toque grotesco, y sus dueños son los poseedores del dinero y la autoridad que realizan sus deseos y sueños, y los venden igual que venden todo el país en una subasta.

¹⁸ P. 108.

¹⁹ P. 110.

Le partage de l'inouï

Hassan WAHBI
Faculté des Lettres Agadir

RESUME: L'œuvre poétique de Loakira semble particulièrement caractéristique d'une expérience de renversement: les mots ne vont pas au-devant de l'émotion, ils s'inventent avec elle. Il invente son émotion d'écriture. D'où l'épreuve continuelle, la quête d'une parole interne, fractale, prise au vif.

MOTS CLE : Loakira, poésie marocaine contemporaine, poétique de la mémoire, dialectique de l'obscur et du dévoilement.

ABSTRACT: The poetic work of Loakira seems to be particularly characteristic of an experience of inversion. In it, words do not go before emotion, but they are invented with it. He invents his emotion while writing. And from this spot the essay continues, as does the search for an internal, fractal and taken-from-life language.

KEYWORDS: Loakira, Contemporary Moroccan Poetry, Memory Poetics, Dialectics of the Obscure and the Unveiling.

Dans notre pays, il est toujours nécessaire de faire surgir la figure d'un poète pour faire rappeler à la communauté et à ses dénis son existence, son travail modeste ou considérable. Il me semble aujourd'hui, à me concentrer sur la figure de M. Loakira, qu'il s'agit d'une histoire de scribe et que c'est toute une mémoire sonore qui d'abord vient à l'esprit dans son inépuisable et inaliénable possibilité. On l'entend, cette mémoire, dans les mots ordinaires ou surprenants, dans l'entrelacs fuyant du monde énigmatique qui cherche à venir par la figuration ou la nomination, par l'ouvrage incessant. Ce qui d'ailleurs apparaît nettement même dans les trois derniers récits. Cette mémoire, ce labeur, sont une histoire de fulgurance. Voilà bientôt plus de trente ans que Loakira écrit et chaque fois la phrase est serrée, abrupte, tramée, offrant l'excès de son vertige. On l'a trop tôt et longtemps enfermé dans une poétique de l'insondable. Il me semble que c'est là s'empêcher de le lire différemment ou plutôt de le lire dans ce qui refuse de se donner en lui, dans l'obscur qui n'est pas obscur mais davantage l'impossible clarté des choses, l'opacité naturelle de l'expérience (comme le voulait Edouard Glissant), l'exigence de l'écriture, de l'invention, de la force des images. Tout vient comme significations non tranchées, avec le gonflement de leurs propres silences. C'est cela qu'on entend : les substances sonores du monde, la quête d'une mélodie souterraine.

Cette particularité apparaît donc comme un impératif, une nécessité qui crée de la langue dans la langue, dans l'outré, le tremblé de la même vieille histoire : comment nom-

mer ce qui est pulvérisé dans le temps. Comment reprendre dans la matière organique de l'existence ce qui fait qu'il existe, désespérément ou non, la réplique de soi dans tout cela, dans le rassemblement des apparences ; dans la stupeur du sens, dans les réalités devenues étrangères. Ce double est là dans une mémoire arborescente, saisissante, dans une vision successive qui signale que l'entreprise du poète Loakira est intègre et absolue. L'essence de son écriture est dans la dialectique de l'obscur et du dévoilement. L'imprescriptible lumière est par delà le voile. L'éthique du poète qui se dégage de son travail, c'est que ce travail reste le mouvement continu de l'écriture qui correspond au défrichage inlassable, à une inquiétude première, à un emportement réglé, « à un délire exact », comme dirait l'autre, ou comme dit Loakira lui-même : « les errances cohérentes du délire ». Il faut aussi entendre le mot délire au sens de Gilles Deleuze (in Critique et clinique) c'est-à-dire la fabrication d'un idiome étranger, inaccoutumé, lorsque l'écrivain entraîne la langue hors de ses sillons coutumiers, la faisant tendre vers une limite, qui la fait communiquer avec son propre dehors. « C'est le délire qui les (les visions) invente, comme processus entraînant les mots d'un bout à l'autre de l'univers », traversant « le vivable, le vécu ».

L'enjeu fondamental est justement ici le retour à un lyrisme constitutif de la voix poétique, d'une présence brûlante. Un lyrisme critique si tendu, si intense qu'il ne peut s'affirmer que dans d'étranges combinaisons, que dans la pluralité des forces. Cela répond à une impérieuse nécessité intime de tasser dans la langue des constructions inattendues, radicales, des appels, des échos, des glissements, des pulvérisations, des processions, de la division de l'être, de l'insolite de soi-même et de la limite de la conscience.

Ici l'œuvre poétique de Loakira semble particulièrement caractéristique d'une expérience de renversement : les mots ne vont pas au-devant de l'émotion ; ils s'inventent avec elle. Il invente son émotion d'écriture. D'où l'épreuve continuelle. La ferveur aussi. La quête d'une parole interne, fractale, mentale ; la parole même, prise en vif, se cherchant par superposition, accumulation en cherchant sa mémoire de langue ; pour forcer l'issue chaque fois. D'un recueil à l'autre, l'écriture suit l'infinie possibilité de l'élargissement, de l'envergure du poème enclin à des formes de « prosopopée », à de l'éloignement dans la langue. Et on rentre dans ces espaces comme on rentre non dans l'ordre des vers mais comme on pénètre des lieux de paroles, des archi-paroles, des déploiements, comment dire, entêtés, plombés ; une sorte de muscle poétique, une sorte de champ de combat, de subjectivité épique. Lorsqu'on parcourt ses recueils, il y a, de lutte en lutte, des biographies de corps, des émiettements de mémoire, des extases noires ; bref un lyrisme reconnaissable comme celui qui vient de loin comme fantôme de soi. Retrouvons quelques passages, quelques moments de témoignage de ces équipées poétiques, de ces « dérèglements de sens » :

—« Cesse m'as-tu dit
de chauler les falaises et détroits lointains
interroger les cycles
la poussière des astres
le parchemin
harnache les cavales
Monture contre monture
les sellettes échangent leurs dorures

pour une poussière
l'air des vents imprudents
retentit
N'attend ni passage
ni ressac
Plie deux par deux
les trajets...
(Grain de nul désert)
—« Je l'aurais achevé de sitôt,
n'était cette flamme qui m'a pris en otage, bien
avant l'adhérence, que j'ai couvée intimement,
contre vents et marées, allant d'attisement en
attisement ;
n'était cet amour qui me coiffe d'auréoles,
m'entoure de colliers d'écume flamboyante,
rassure la raison de persister à me réveiller
chaque matin,
et, avec beaucoup de peine, rassembler mes
membres disloqués, tant le marasme ambiant
entrepose :
un œil par-ci
une hanche par là
et les pieds en tête-bêche dévoyés
n'était cette tendresse qui, sans faillir, fait de
moi un miraculé, revenant de l'entre-deux,
souriant, détaché du factice.
Tel le jour où j'ai rencontré la lumière.
Comme venue d'ailleurs sans crier gare »
(N'Etre)
—« Aux amis emportés par l'incurable ivresse
Les éclats de rire
J'apporte
La page blanche
D'ailleurs, ils sont tous là, fidèles à eux-mêmes,
terribles, turbulents, errants à travers marges
et territoires ouverts de l'insoumission :
tel se plaît à faire parler le roc et l'arganier ;
l'autre se confond aux murs plâtrés, vastes
étendues de subtilité et d'effacement ;
tel continue-t-il à dompter le verbe qui lui
résiste, alors que la coupe se vide, se remplit et
se plie à ses désirs.
De taverne en taverne, la soif étanchée oublie
Vite le trop-plein et les tessons pointillent
L'itinérance en attente de l'aube ;
...tout près, celui que j'ai interpellé un matin
d'hiver, pendant que meurent par asphyxie les
semences et que le mirage brouille nos sentes
Réveille-toi

Poète de l'élégance
Toi confident
Des griseries déambulatoires
Du chant naissant
Des tresses
De l'augure éperdument en transe
Réveille-toi
Le sommeil semble retarder l'urgence
D'accompagner tes pas
A travers rêves lieux-dits traversées
Où les malices de ton ombre
Affleurent
Et ton large sourire de quiétude
En dentelure
Rassure les césures de l'incertain
Dis-moi
A quoi ressemble la brusquerie du départ
L'origine du cri de naissance
Les murmures autour de soi
A l'orée des vertiges de l'absence
Et l'offrande portée de main en main »
(N'Être)
J'acquiesce,
intègre le revers de mes voilures et choisis,
de bonne grâce, la destinée que tu me désignes.
Dissimulant la nuit dans ma poche arrière, je me redresse sur mon axe,
me positionne dans l'angle d'un rayon en biais.
Je vois le levant raser les murs.
Il y dépose une saveur aigre-douce, divague et m'invite à porter un
nouvel âge de la vie.
Voici le jour qui se lève. »
(Contre-jour)
Revenu de si loin ;
délesté de mes riens,
piégé, ligoté, muselé,
la gorge irritée par tant de raclage
Mais jurant de ne céder aux égratignures capricieuses
de la voix
même une fois
dans le trou égalitaire
où je me prélasserai
nourri de racines d'herbes asséchées
Néanmoins dissidentes »
(Contre-jour)
—Or je retrouve sur ma route
Le même chien écrasé
Le même peuplier déraciné
La même étoile filante fourchue
Le même appel lointain des supposés

La même surdité
La même grâce malicieuse
Parade
Fouet
Sel gemme
Et opacité à l'insu du divin
Le même durillon et la pente raidit
Les mêmes ciseaux pierres oubli
Le même handicap simulé
Devenu commerce
A chaque carrefour
Au tournant de chaque rue
La même vie ne valant un oignon
Le même frelatage
Les mêmes noyades hécatombes
Remontoirs vicieux et grinçants
La même lèche
Les mêmes nombrils de perles scintillant
Les mêmes oasis aux abords des décharges »
(Contre-jour)
—« Ainsi à tout réveil
Je rechigne, porte les traits imprégnés d'hostilité.
Je râle au moindre vol du papillon, érige la pyramide que je détruis à
L'amorce de tout rêve tenant.
Ne rougis point d'interdire la naissance du jour, l'intention de la brise,
Le clapotis des serrures et l'enfantillage des volets
Que Non. Simple coquetterie.
Je me ravise
Tergiverse
Rumine longuement le pourquoi des épousailles de la lune et du soleil ;
Célébrées au vu et au su des dépassionnées
Je broie du noir
Claque toutes les portes.
Revenant sur mes pas, j'ouvre, enfin, les yeux sur une lueur à peine les
accroche-cœurs sur le front,
la trouvant avisée et discrète
Je m'essaie à câliner la rosée des deux rivières
Elles furent de crues meurtrières
Comment l'oublierai-je ?
Je ralentis le rythme de mon escapade
Enfonce l'index dans le froufrou
de l'oreiller
Motte d'oubli
Et pleure
Pleure d'un seul œil »
(Contre-jour)
Je me surprends soumis et sobre
Mule chargée de promesses
Allant

Venant
L'iris confectionné en détails
Offrande à qui veut l'ensemencer
Vassal à mon corps défendant
Je m'incorpore en dedans
Traque carcaille sonde déterre
Dissèque m'horripile m'active à voiler
Le soleil par un tamis
Je ruse
Fragmente la teigne la suspicion
Là sans me contredire
Là-bas demeurent vierges et immatures
N'y trouve que chaos
prétextes
digressio
(Contre-jour).

Dans ces fragments et dans d'autres contextes de l'œuvre poétique de Loakira, on constate plusieurs aspects, plusieurs motifs qui propulsent l'écriture, la tissent comme une sorte de mouvement autobiographique ou auto-poétique, de déclamation racontant l'histoire d'un sujet-personnage dans ses états, ses visions : attisement, dislocation, usure de l'être, poussière des astres, simulacres de vie, ivresses «déambulatoires», insoumission, itinérance, faune diverse, inassouvissement, vie sisyphienne, dépossession, migration de soi, vie aux yeux vitreux, errance répétitive, solitude politique, hallucination, dé-passion, noise, violence de l'histoire, envolées dépressives, luttes de survie, corps de vie et de mort, amours incertaines, pudeur, cruauté... Ces termes donnent un lyrisme noir générateur du chant mais disloquant les formes du réel connu pour les pleins pouvoirs de l'imagination, de la transfiguration ; chants où persistent des éléments mythiques, du fantastique, du surréel, des visions d'effroi, ... chants survoltés, syncopés par des pulsions de débordement avec cette capacité d'intensifier la phrase et la pensée par une ampleur onirique essentielle. Cela donne des dispositifs poétiques d'un monde indéterminé, inouï, au point, en relisant les recueils de Loakira, je me suis demandé naïvement : mais *qui* parle ici, comment identifier le sujet ? Comment le prendre dans ma vie de lecteur ? Comment amadouer cette force, ce torrent, cette « indomptabilité » poétique ? Comment sentir réellement cette co-présence du lecteur avec le poète ? Comment vivre cet attachement – détachement qui caractérise sa poésie ?

On peut dire pour faire vite, que le sujet est ici une autre figure de soi ; il est vicissitude de lui-même, lui-même mué, en métamorphose, pleurant parfois d'un seul œil, creusant indéfiniment, insistant sur l'envers du visage, son « entre-paupière », son « entre-deux », son corps négatif, sa divergence, sa dissidence, la divergence même de son idiome, sa dissonance fondamentale, sa stridence de la mémoire, sa conscience baroque de la langue, sa détresse de la lumière. Cela est constitutif du chant, un chant vertical qui nomme autrement dans la conjonction du familier et de l'étrange et peut-on dire dans l'inquiétante familiarité de soi, dans l'âpreté des mots hors la servitude au sens. Le poète écrit ici comme on cogne, on creuse, on taille dans le chemin difficile des corps inattendus, des sédimentations du temps, de la vocation des signes, du voyage intérieur, terriblement intérieur.

En disant cela, je ne suppose pas ramener l'œuvre à une généralité réductrice mais faire entendre l'écho de ce que j'ai entendu ou cru entendre dans la poésie de Loakira.

Toute son œuvre semble d'une manière ou d'une autre déterminée par une tension, une tension digne, origine incessante d'une fatalité d'écriture, de l'être aux bords de lui-même, au bord de l'inconnu de lui-même ; dans la fable du geste même d'écrire, dans l'espérance de ce qui advient par ce geste-même. Et telle est la raison qui peut donner à penser que le sujet d'écriture a pris conscience que l'intention signifiante est inséparable du risque d'une parole extrême. Un risque si fondamental qu'il révèle le pourquoi même du recommencement et le fait d'un marquage inouï comme la cire reçoit l'empreinte du seau. Les frappes retentissent non comme des frémissements négociés complaisamment par le poète avec le langage, mais comme le déploiement de toutes les chairs et de toutes les souvenances – qui reviennent d'ailleurs dans les trois récits et dans le dernier récit-poème, « confidences d'automne ».

C'est entrer dans le poétique avec un grand désespoir, un grand attisement nécessaire, bénéfique, car la connaissance de l'abîme s'accompagne d'une parole vitale, à qui le poète confie son devenir, sa possibilité de quitter ce même abîme. La cause est là, l'effet est là. C'est cette cause qui donne ce travail qui fait être la personne qui s'y implique ; c'est cet effet qui établit une véritable alliance avec le corps des langues. C'est le témoignage même du poète. Mais de quoi témoigne-t-il ?

D'abord du chant lui-même, de ces pas immenses et parfois indéterminés dans la nuit du langage, dans le déroulement des empreintes.

Ensuite il témoigne de son propre événement, de quelque chose qui s'est déchiré en lui comme une blessure si intime que « dans son regard, on eût pu lire une succession d'images qui reflètent, à ceux qui l'aiment, le tremblement d'une déchirure invisible » (Khatibi, *Vœu de silence*). En fin de compte, c'est le témoignage de l'art difficile de vivre. Mais c'est cela qui fait devenir l'autre visage de soi et c'est là où apparaît autre chose, ce que j'ai envie d'appeler une lumière contrastée, c'est-à-dire une présence clivée dans l'ordre des choses où se profile l'accompagnement humain du péril : ce qui est intenable se libère, personne n'en peut douter, dans le paradoxe même de cette présence clivée permettant au sujet poétique d'accéder à l'être, à son être, quels que soient les malheurs de son existence de fait. Il s'enferme, il s'enterre et en même temps il s'émancipe, se déterre. C'est sa parole pleine qui fait remonter les choses, les faits à la lumière difficile de l'existence. Cela se traduit par toute une série d'actes, de centre de gravité où se compensent les forces contraires pour maintenir le sujet au milieu de sa fragilité comme on peut le remarquer dans les extraits donnés où le cheminement de l'existence se manifeste par le « déchiffrement », le « trajet », l'« imprégnation de clarté », l'« amour auréole », le « miracle de soi », la « rencontre avec la lumière », le « chant », l'« acquiescement », la « quête d'un nouvel âge de la vie », etc. C'est précisément là où le lecteur lève les yeux de ce champ de désillusion pour recevoir ce qui se donne tout de même comme vérités humaines, comme beautés âcres. Le sacrifice a eu lieu faisant couler l'encre de soi.

Et c'est là où la poésie de Loakira accède à son sens en tant que grand témoin de la lucidité qui le délivre de lui-même si j'ose dire, et c'est là où on peut relire sa poésie une

seconde fois pour y voir, y entendre une seconde poésie, celle qui éclate en histoires, celle qui est grosse de vie, d'énergie séductrice, inguérissable d'elle-même, de son espace-temps ; seconde poésie d'une tendresse enfouie où se mélangent les étoiles et la fange, le séjour et la fuite : histoire de sa propre altérité qui est horizon d'elle-même, dans l'angoisse d'elle-même ; histoire exténuée et exaltée à la fois, taradée par le réel, par le dehors indécidable dans ses douloureuses continuités mais se murmurant à elle-même qu'être « rapail-lé » (fragmenté au sens de G. Miron), c'est être souverain dans cette altérité même, dans le lien principal où sont guettés les visages de l'existence têtue, qui découche dans tous les vents, dans tous les déserts, dans l'immensité d'une vie humaine, vie humaine promise à elle-même comme on promet des paradis improbables. C'est dans cette lumière contrastée où se pointe l'ombre pudique et discrète de notre prochain, celui-ci : Mohamed Loakira, dans son odyssee à la fois d'absence et de présence, d'être et de néant, de vie et de mort. Son histoire poétique est finalement et peut-être réellement une traversée de l'épaisseur du réel, dans l'approfondissement du chemin total (car « le piège » dit-il « c'est le mi-chemin ») à la faveur duquel les apparences se brisent, les miroirs renvoyés à leur mensonge. De cela naît son périple poétique au fur et à mesure que les mots se suivent, culminent, dépayent, portés par le désir du déchiffrement et de l'alliance à reconquérir avec les choses du monde. Chaque fois. Dans les détours de son propre langage, de son propre mouvement et pourquoi pas de sa propre espérance, violente soit-elle...

Cette espérance contrastée on la voit encore mieux dans son dernier texte car la quête poétique ininterrompue de Loakira est vertigineuse imposant un univers qui ne cesse de revenir, de s'obstiner à faire revenir une forme et un monde, de marteler — poésie à coup de marteau ? — de ciseler les apparences et les détails d'une vie dans la puissance lyrique de sa propre vision, de sa propre inflexion. Dans ce dernier recueil ou poème-récit comme il l'appelle, *Confidences d'automne* (Marsam, 2011), le lecteur, dès les premiers mots, sait qu'il entre dans une histoire différente, singulière, radicale et qu'il doit laisser toute espérance devant la porte ; car on y entre comme on entre dans un pays incendié, de vie et de feu. C'est l'histoire d'un grand corps rempli de fortes paroles, débordantes, stupéfiantes qui tournent comme des vents violents et amers en bribes de récit, en souvenirs, en souffrances innombrables et de déchirement de soi à soi : « Que me reste-il en dehors de l'évocation et de la détonation » ? (p. 40). Une énergie noire est là.

Il n'est que d'ouvrir ce dernier recueil pour voir que tout le *sujet poétique* de Loakira est présent comme chair, ossature, peuplement de soi, possession et dépossession de sa propre existence, amplification d'un univers minimal —il parle même de son espace vital en termes de *cagibi*—, chronique d'une vie ordinaire dans ses rituels, sa généalogie, ses bruits, ses fantasmes, ses hallucinations, ses angoisses et déchéances, ses humains et son bestiaire, ses inepties, ses piques, ses *simulacres*, ses comédies, ses rouages, ses férocités, ses usages (p. 88), ses indécences (p. 87), etc. Et la question que pose constamment le *sujet poétique* est comment vivre là dans cet ordinaire, là dans le déroulement contradictoire des choses, des états du corps, de la « rotation de l'insignifiant » (p. 13), du sens de la vie même (p. 72) du renouveau de l'apprentissage de la vie (p. 50, p. 66), de l'enclavement dans la nuit (« Mais toutes les fuites mènent à la nuit », « et les ténèbres... paraissent plus chatoyantes... », p. 60 et p. 21).

Nul, mieux que lui en ce moment, n'a su traverser cet espace intérieur comme espace de vertige, de corporéité, de nerfs et de sensibilité aux confins les plus insoutenables. Rien à voir avec la poésie déconstructive finalement facile mais cela a à voir avec une multitude de tons ; car ce dernier recueil est révélateur du style de Loakira où on passe de la note intime au lyrisme le plus nu, le plus déchirant, d'images surréalistes au réalisme le plus farouche, d'évocations sincères, éruptives à l'ironie ou à l'autodérision, de la forclusion au désir de renaissance, des plongées dans l'abîme et des flammes sombres au retour à la clairvoyance, à la lucidité, à la nécessité de la lumière... C'est finalement l'histoire poétique d'un conflit entre deux mondes : celui d'une subjectivité fragile et d'une prise de conscience aigüe de la réalité insoutenable, précaire. Et le conflit, c'est le chant même qui donne à ce recueil son sens profondément humain, en même temps qu'il définit encore une fois la démarche de Loakira qui cherche à s'affranchir de quelque chose de lourd, de pesant : les interdits, les héritages, l'étrangeté de soi, les conventions, les impostures, le rapport difficile à soi, l'altération des choses, « la douleur innommable à fleur de peau », l'amertume, le ressentiment...

Cet affranchissement s'accompagne comme d'un double vital d'une réorientation de soi, dans l'espérance difficile d'une *vita nova* :

« Je cherche modestement refuge dans
ce que j'ai
de plus secret ». (p. 37).
« Amadouer la douleur aiguë par là ». (p. 40).
« J'aurais tant aimé changer de versant
pour bien estimer
la distance qui me sépare de moi-même ». (p. 47).
« Réinvente territoire, périple, héritage autres ». (p. 50).
« Expulse l'excès maléfique assiégeant tes alentours ». (p. 66).
« Mais j'aime me voir vivant, vivant...
escalader la lueur qui frémit... » (p. 71).
« Tout ce qui m'alourdit, me gêne...
je suis le vol des oiseaux libres,
éclaté, dévoyé d'avance,
selon tempo et pauses de la lumière
renaissante ». (p. 80).

Il y a là quelque chose de furieusement vrai dans cette expérience poétique, dans ce gong des mots, ce dispositif, qui n'est pas comme dirait Michaux du « délibéré », mais de l'« élargissement du monde », de l'essaimage des « graines de l'aimance » (p. 73). C'est une manière d'éclairer le réel propre en optant pour une tension entre l'être et les choses. Admirable mouvement procédant par contradiction dont les termes se nourrissent les uns des autres pour explorer le sentiment d'existence dans l'étroitesse d'une vie. La puissance parfois énigmatique de ce recueil n'est pas due à quelque jeu intellectuel ou rhétorique que ce soit ou à un hermétisme de mauvais aloi : elle vient d'une quête consistant à contourner les sensations essentielles de l'histoire de la résonance du corps, du monde et du langage comme épreuve de l'imperfection et de la part d'effroi qu'il y a dans l'espace restreint d'une vie. C'est de l'audace poétique que de se jeter dans ce néant de la vie ordinaire

Hassan Wahbi

(dedans et dehors) parce que c'est là qu'on pressent les tensions, le mal-être, la non-adhésion et en même temps ce qui sauve par le recours au chant. C'est pour cela que le texte est double : d'un côté il y a les faits murmurés, suggérés et l'obscurcissement, le voilement de ces faits par un jeu de miroir d'images, par un emportement, un enchevêtrement de significations. Tout se joue là dans cette duplicité fondamentale entre la mémoire d'une vie et sa reconstruction verbale, entre l'évocation et l'épreuve de l'évocation.

Il y a encore beaucoup à dire de ce recueil dense mais c'est au lecteur d'y aller car l'enfer aussi séduit car il suppose sa vérité imaginaire ; d'autant plus que le propre de Loakira est d'être intensément présent dans ses mots, qu'on peut le lire sans se prêter à la démesure, à l'âcreté de son récit-poème. Et surtout il ne faut pas oublier que — pour aller intelligemment, ouvertement vers ce poète combien discret, affable, sans posture — c'est dans ce *halo* de vie, d'angoisse que le poète taille son rythme fiévreux d'écriture, à travers lequel les formes et les tonalités d'une existence réelle se composent, se défont, se recomposent, s'écartèlent, s'emboîtent, donnant une sorte de « métaphysique » de l'ordinaire dans ses lignes de fuite. C'est dans cette manière de percevoir et de présenter son réel que Loakira fonde sa singularité, son « grain de nul désert ».

Khatibi devant l'image Du mythe personnel au culte du visible

Rachid BENLABBAH

Institut des Etudes Africaines. Université Mohammed V, Souissi - Rabat

RESUME: Les écrits de Khatibi portent aussi bien sur les expressions artistiques islamiques et populaires que sur l'art contemporain, notamment marocain et arabe.

MOTS CLE: Abdelkébir Khatibi, art contemporain marocain et arabo-musulman.

ABSTRACT: The writings of Khatibi refer as much to the artistic Islamic and folklore expressions as to contemporary art, especially Moroccan and Arabic.

KEYWORDS: Abdelkebir Khatibi, Contemporary Art, Moroccan and Muslim-Arabic.

Khatibi n'est pas un écrivain professionnel de l'art. L'optique qu'il présente des rapports entre l'art, l'écriture et la religion est particulière. Certes, l'image est un objet direct du discours, cependant l'auteur ne renonce pas à la dimension poétique que représente la parole créatrice sur l'art. De plus, lorsque son propos sur l'image d'art adopte une allure objective, il coïncide souvent avec la question religieuse.

Les écrits de Khatibi ne privilégient pas un aspect singulier de l'image et de l'art, au point de nous laisser croire à un penchant de l'âme ou une sensibilité exclusive. La qualité du discours sur l'art de l'auteur est son éclectisme ordonné et orienté. Sa parole porte aussi bien sur les expressions artistiques islamiques et populaires qu'elle ne s'applique à l'art contemporain, notamment marocain et arabe, sans que, par ailleurs des limites disciplinaires soient affectées aux propos qu'il émet. La liberté du choix de l'objet d'art à considérer coïncide avec la liberté des mots à sa rencontre. Cette liberté aurait pu, en revanche, faire résulter à une lecture hétérogène, souffrant de lignes directrices cohérentes. Or, le discours de l'auteur est traversé, sous-tendu par une pensée aux contours définis. Celles-ci peuvent sembler de nature subversive, elles se qualifient cependant par un esprit de méthode, une assise théorique et un raisonnement à finalités.

Les essais d'art de Khatibi n'ont de portée réelle que tant qu'ils parviennent à énoncer et à justifier une critique de la signification religieuse et philosophique du signe et du corps. D'où le recours à la dualité classique de l'ordre théologique ou métaphysique et les catégories du sensible, du visible et du matériel. L'art est, en partie, comme instrumenté afin de mettre en perspective la signification de ce que Khatibi appelle la pensée de la diffé-

rence et afin de mieux illustrer sa théorie du signe. D'où la place qu'il réserve à la calligraphie, au tatouage, au tapis et à la peinture contemporaine du signe et du corps¹.

L'unique fois où Khatibi tente d'approcher la miniature musulmane, l'auteur s'empresse d'insuffler une fiction à l'image figurative d'illustration, avec l'intention évidente de l'inscrire en porte-à-faux à la littérature religieuse traditionnelle². Une lecture fictionnelle similaire est appliquée également à une série de figures calligraphiques, qui deviennent particulières du fait que l'essayiste en discute la valeur esthétique qui résiderait dans le pouvoir des lettres et des mots, issus des versets du Coran pour la plupart, à figurer et à créer des formes plastiques aux dépens de leur fonction initiale de support de la signification. Elles font de la sorte déboucher sur une confusion du sens³.

Néanmoins, le souci pour l'image en soi est réel chez l'auteur. Il participe certes d'une stratégie discursive dont l'objet est la conception théologique du signe, mais il suffit de relire *La Mémoire tatouée*, avec l'idée d'entreprendre une archéologie visuelle et de fixer ainsi les origines de l'image dans la vie de l'auteur. Une fois cette relecture effectuée, les motivations à l'art ou à certaines expressions artistiques s'expliquent d'elles-mêmes. Une question demeure cependant, pourquoi cette volonté chez l'auteur d'instituer un mythe personnel ?

LECTURE DE L'ŒUVRE D'ART

Khatibi ne met pas en œuvre une méthode qu'il définit au préalable dans sa relation à l'image visuelle. Il dit avoir la passion de l'art et définit sa relation à l'œuvre comme une contemplation méditative qu'il tente de traduire en pensée. Il évite la description parce qu'il s'estime être incapable de « l'exercer avec une acuité anatomique »⁴. Il la désavoue en réalité en raison de la conception qu'il se fait de la langue et de l'écriture. Sa parole ne se substitue pas au tableau, la verbalisation de l'image présenterait aussi le risque d'une rationalité illusoire. Le mot descriptif demeure en-deça de l'imagination créatrice qui contrairement redonne vie à l'objet artistique au lieu de l'occulter. Le commentaire de Khatibi est interprétatif.

Souvent dans sa démarche, Khatibi privilégie le détail. Il isole un fragment dans le but de le « constituer en ligne de pensée »⁵. Ce fragment doit être original et avoir la force de la surprise et du secret. De plus, la condition du choix est de satisfaire une attente. Or toute attente est déterminée par la psychologie du sujet, ses intentions, sa culture et son histoire. L'œil, organe récepteur, n'existe pas, au fil de chaque contact renouvelé avec l'œuvre

¹ « Tatouage ». *La blessure du nom propre*. Paris : Denoël, 1974. *L'art calligraphique arabe, ou la célébration de l'invisible*. Paris : Chêne, 1976. « Envol des racines ». *Maghreb pluriel*. Paris : Denoël, 1983.

² Abdelkébir Khatibi : « Vertige ». *Maghreb pluriel*. Paris : Denoël, 1983, 248-52.

³ « Le tracé calligraphique ». *La blessure du nom propre*, 196-209.

⁴ A. Khatibi : *Par-dessus l'épaule*. Paris : Aubier, 1988, 56.

⁵ *Idem*.

d'art, à l'état vierge. Il est agi par une mémoire visuelle : « tout regard est structuré par un habitus socio-culturel, un code de voir et surtout de ne pas voir »⁶.

Le détail peut être une couleur, le mauve dans la peinture d'Ahmed Cherkaoui, une forme-symbole, la *khamisa* dans le tatouage marocain, le *waw* dans la calligraphie musulmane ou encore un bras comme dans l'estampe du peintre Suzuki Harunobu⁷. Dans « Vertige » par exemple, l'auteur dit être « parti de loin, à partir d'un détail : une rosace »⁸. Il s'agit d'une mosaïque de forme circulaire. L'écriture dans cet essai tente de rendre visible ce mouvement rotatif, elle l'imité mais l'ouvre, le cercle devient une spirale. L'ornement géométrique, qui se retrouve au départ de la réflexion, décentre l'écriture sur la miniature et l'architectonique de la mosquée de Damas avant d'effectuer un retour différencié. Bien entendu, la génération textuelle s'aide de liaisons analogiques et associatives. Il suffit qu'une image ou un fragment suscite une analogie pour que l'essai change d'idée, d'objet et de style.

Comme nous l'avons dit Khatibi écrit sous un rapport subjectif à l'art, une subjectivité rigoureuse et non dilettante en quelque sorte. Le regard personnel apporte une couleur particulière au genre critique. Cependant l'allure pré-textuelle de l'art jette un soupçon quant à la conviction de son autonomie. Un projet préexiste au discours sur l'art. L'art est certes une donnée mythologique de l'enfance, mais pour l'écrivain il circule dans une pensée globale qui le dépasse. Demeure donc l'impression que l'art est moins l'objet du discours que du projet qui le sous-tend. L'œil de khatibi sur le motif visuel n'est pas celui forcément de l'esthète, la fonction prime. Le discours de khatibi n'est pas spécifique à la critique d'art proprement dite⁹, il tente plutôt une autre manière d'écrire et de penser à partir de l'art en le liant à un objet extérieur.

Infléchis par un *programme* de voir et de penser autrement, les écrits de Khatibi s'ordonne au moins en trois catégories :

— L'art populaire, le tatouage et le tapis en particulier. Ce sont deux manifestations féminines du corps érotique et artistique qui génèrent une composition et un rythme portés sur l'épiderme et la surface tapissée.

— L'art arabo-musulman. La calligraphie et la miniature révèlent un aspect caché et se plient à une lecture paradoxale.

— L'art marocain et arabe contemporain, la peinture notamment qui est considérée sous l'angle de l'identité et de la différence, et est prise en compte par rapport à ce que l'auteur appelle la tradition renouvelée.

⁶ A. Khatibi : « Croisement de regards ». *Abdelkébir Khatibi –hommage*. Rabat : Okad, 1990, 152.

⁷ A. Khatibi : *Ombres japonaises*. Montpellier : Fata Morgana, 1988, 46-7.

⁸ *Maghreb pluriel*, 230.

⁹ Cf. à ce sujet, Gérard Genette : *L'œuvre de l'Art, la relation esthétique* (t. 2). Paris : Seuil, 1997. Jean-René Gaborit : « La critique d'art ». *L'Art*. Paris : Librairie Larousse, 1977, 95. André Richard : *La critique d'art*. Paris : PUF, 1958 (Introduction).

L'espace artistique que ces catégories suggèrent semble extensif, ce qui pose la question de la définition de l'art. Cependant, nulle part dans ses écrits, Khatibi ne semble se soucier de cette délimitation, encore moins d'envisager l'art en fonction de critères esthétiques normatifs. Il tend en revanche à considérer fondamentalement l'art comme un artefact : un objet qui, après avoir subi une opération de transformation définie comme artistique, devient une pièce d'art, préparant à une double expérience perceptive et cognitive¹⁰.

Les pièces d'art qui sont à l'origine de la réflexion de Khatibi peuvent être appréhendées de manière synthétique. En effet les catégories évoquées renvoient à des indicateurs spatiaux. Le tatouage a pour lieu de référence et d'accueil le corps, le livre l'est pour la calligraphie ou la miniature et la toile pour la peinture contemporaine. La symbolique respective de ces trois médiums donne tout son sens à l'entreprise de penser l'art. Le paradigme de base auquel il l'a confronté est ce qu'il appelle la gratuité du signe.

En effet le signe tatoué résiste parfois au déchiffrement. Curieusement, le corps comme porteur du signe n'est jamais appréhendé en lui-même, la chair et la volupté charnelle n'arrêtent jamais le regard de Khatibi, comme pour échapper au premier degré du sensible. L'illisibilité du signe tatoué est mise à profit par Khatibi afin d'élaborer une nouvelle politique discursive. La perte du code de lecture n'est pas l'unique cause de l'illisibilité, Khatibi le rend inhérent à l'écriture, et à la civilisation scripturaire en un sens, quand il prétend que « dès qu'il y a eu de l'écrit, il y a eu de l'illisibilité »¹¹. Cette élaboration discursive a pour fin de contrer les postulats de la théologie et de la sémiotique¹² qui écarte l'économie gratuite du signe et sa visualité. Il en est de même de la calligraphie, de la miniature et de l'enluminure, qui relèvent de l'art du livre. Khatibi s'intéresse aux arts qui portent en eux une résonance langagière parce qu'ils déterminent nécessairement une variante parallèle à l'écriture-sens dont le livre sert de réceptacle et de paradigme. Son métier, dit-il, « consiste à explorer des lieux de langages, y compris des lieux de langages théologiques, mythiques et religieux »¹³.

Cependant le Coran, et relativement la *sîra*, représentent les lieux de langage qui requièrent en permanence son attention. Son essai est rattaché à une préoccupation d'ordre islamique, exprimée notamment à travers son discours sur la calligraphie. Le principe défendu est que l'art de l'écriture n'est jamais arrivé à asseoir son autonomie, parce qu'il a été d'office affilié au contenu du message coranique dont il devait servir d'instrument de célébration. Son esthétique est circonscrite et mise au service de ce que Khatibi, dans la veine

¹⁰ Cf., Georges Dickie : « Définir l'art ». *Esthétique et poétique* (Textes réunis et présentés par Gérard Genette). Paris : Seuil, 1992, 67 et suivantes.

¹¹ « Frontières ». *Cahiers intersignes* 1, printemps 1990, 17.

¹² Henri Meschonnic, dans une approche similaire, a lui aussi opposé « le discours des signifiants » au signifié (*Critique du rythme*, Paris : Verdier, 1982, 705), opposé le rythme au sens (« le rythme est le dissident radical du sens, pour le signe », idem). Khatibi avait quant à lui imaginé une intersémiotique dont le but aurait été la captation du rythme qu'il assimile à la fois à un « point zéro du sens » (« Tatouage », *La blessure du nom propre*, 79) et à une « pensée de l'arabesque » (« Le corps entre l'image et le signe », *Al-hayât ath-thaqâfiya* 66, Tunis, 1993, 69 — la citation et l'intitulé sont traduits de l'arabe).

¹³ « Mémoire sur le Maghreb ». *Penser le Maghreb*. Rabat : SMER, 1993, 43. Voir également « De l'identité plastique ». *Penser le Maghreb*, 98.

de Jacques Derrida, appelle la « clôture logocentrique »¹⁴. Khatibi tente d'ouvrir le signe, il entame une lecture autre de l'art langagier visuel, à travers laquelle ce qui est donné à lire se transforme en ce qui est donné à voir, et la tradition du sens perd son privilège de l'unicité et de l'univocité.

L'ART ET LE MYTHE PERSONNEL

Khatibi commence sa carrière littéraire et intellectuelle en publiant une autobiographie. En principe, l'écrit sur soi devrait intervenir à un moment tardif de l'itinéraire d'un écrivain. De plus, *La Mémoire tatouée* se plie peu aux règles autobiographiques, notamment concernant la conception du passé. Il serait vain de donner une énième fois sens à cette question au moment où la littérature du moi est prépondérante, cependant une raison particulière commande au choix de Khatibi. Son dessein est d'instituer une mythologie personnelle. Il semble croire que sa vie est marquée d'un destin. L'originalité de *La Mémoire tatouée* est qu'elle propose l'idée de l'enfant en devenir au lieu du passé rétrospectif clos et achevé. Elle est un mythe, le mythe de tout autobiographe dont les « les incidences [...] sont] terriblement pesantes »¹⁵. Or l'art, prolongement esthétique de l'œil, est dans l'enfance de Khatibi.

La manifestation primitive de l'intuition visuelle et artistique chez l'écrivain coïncide avec l'événement singulier de la venue au monde. A cet artifice d'*origination* un paradoxe de la vue est greffé ; il consacre le commencement de l'histoire individuelle de l'autobiographe. Ce paradoxe est étrange en réalité. L'entreprise intellectuelle de Khatibi a eu pour fondement de déconstruire le discours rationalisé — parce que irrationnel en un sens — de l'origine (un, unité, pureté, exclusivité, exclusion de l'autre, etc), cependant il succombe lui-même à la tentation de la montée aux origines : il suggère qu'il n'est pas comme les autres et il invite implicitement son lecteur à accepter la réalité de sa prédestination. Il suffit de prêter attention à la dimension que l'auteur accorde au stigmatisme sur-signifiant de son prénom et de s'interroger sur celui de son fils Ahmed. Le souci de l'appellation révèle un intérêt profond pour la généalogie symbolique, ce dont il m'entretenait quelquefois sans nier ouvertement la filiation islamique. La profondeur de la réflexion de Khatibi est dans ce paradoxe.

Du rituel de la naissance, l'auteur conserve le souvenir scénographique du citron sur les yeux¹⁶. Cet usage implique une libération du regard au monde, contrariée néanmoins par ce qui devait être sa négation naturelle, un trachome¹⁷. Il en sera guéri grâce au rêve fait par sa mère qu'il rapporte enveloppé dans la parabole des « figues sont tes yeux ». De couleur mauve, les figues font partie de l'univers des mythes d'enfance de Khatibi. Ce qui explique l'atmosphère de surnaturalité qui imprègne cet épisode. L'œil constitue avec le nom propre deux sortes de biographèmes qui soutiennent le désir de faire hisser le passé individuel à un

¹⁴ « Le cristal du texte ». *La blessure du nom propre*. Paris : Denoël, 1974, 19.

¹⁵ *Le roman maghrébin*. Paris : Gallimard, 1955, 29-30.

¹⁶ *La Mémoire tatouée*. Paris : Denoël, 1971, 9.

¹⁷ *Op. cit.*, 15.

mythe primordial. Si dès le début le nom propre contient une blessure, l'œil à son tour est blessé. L'autobiographie produit la vive impression que telle blessure, physique ou morale, en génère d'autres, et que tout l'univers de Khatibi n'est qu'une suite de blessures.

La myopie causée par le trachome est à l'orée du destin de l'enfant. Cependant *La Mémoire tatouée* crée un régime parallèle qui substitue au risque de la cécité de l'œil diminué la vivacité d'un regard sensible et perspicace. De plus, l'infirmité optique est métamorphosée en principe esthétique. Peu ou prou, La myopie est condition du regard artiste. Cependant cette « vérité » ressemble beaucoup plus à un trûchement, par lequel Khatibi élabore un renversement qui explique et éclaire sa réflexion sur l'économie du signe et de la signification :

En classe, dit-il, c'était l'occasion d'accentuer ma myopie, faute de mieux [...] il a été dit que l'espace du tableau, en moins de rien, se dessinait en un bouquet de graphe, reviviscence souterraine de ma litanie.¹⁸

L'enfant en classe vivait cette expérience sans pour autant se douter de la portée intellectuelle qu'elle suppose. La théorisation intervient plus tard. Le principe est que la myopie a mis en exergue la visibilité et la matérialité graphique du signe au détriment de la lisibilité du sens. Elle est à l'origine d'une découverte qui a toute les chances de fonder une nouvelle épistémè, du moins est-ce l'espoir de tout un courant de la modernité. L'autobiographe en expose la valeur intrinsèque, plus loin dans le texte, de manière laconique :

Le mot, esthétiquement, incluait un signe graphique.¹⁹

Durant son enfance, l'auteur nourrissait, dans un retrait inactif, sa passion de « simple voyeur »²⁰ au regard percutant même s'il voyait peu. Sans sacrifier à ce topoï littéraire, Khatibi personnalise en réduisant la frontière entre le voyeurisme voluptueux érotique et la voyance mystique. Le lien qu'il réinvente entre ces deux catégories explique le rapport à la religion dans sa pensée, *Le livre du sang* en est d'ailleurs une parfaite illustration²¹. Khatibi introduit en fait le corps là où le précepte le dénie et l'écarte, il inscrit le féminin en érigeant la beauté du corps de l'échanson au centre de l'élévation spirituelle de la confrérie des Inconsolés.

¹⁸ *Op. cit.*, 73.

¹⁹ *Op. cit.*, 89. Khatibi donne écho à la réflexion sur la lettre, l'écriture et le sens qui a pris forme vers les années trente et quarante du siècle dernier. Jean-Clarence Lambert a essayé d'expliquer le souci de l'art moderne pour l'écriture, et leur rencontre dans ce qu'il appelle « la représentation de la langue » (*Le règne imaginal 2. L'imagination matérielle*. Paris : Cercle d'art, 1992, 142). Il pense que l'intérêt pour le langage en soi est dû à la linguistique moderne, aux pratiques littéraires rénovatrices, à la psychanalyse et à la philosophie du langage. En somme, la création et la pensée du XX^e siècle ont abouti à l'objectivité du signe et à son autonomie matérielle : « le signe graphique est une image, ou une forme à considérer en soi » (*Le règne imaginal 2*, 145). C'est pourquoi, il faudra, selon Lambert « se remettre à voir l'écriture, la lettre avec ses mots ou la lettre en soi » (*Ibid.* et 148).

²⁰ *La Mémoire tatouée*, 111.

²¹ Paris : Gallimard, 1979.

Dans l'archéologie personnelle de Khatibi, la conscience du corps remonte à l'enfance sans qu'elle soit liée à un événement tragique déterminant. *La Mémoire tatouée* a pour mission selon l'auteur de « suivre à la trace les signes et les événements qui frappent un corps et le marque définitivement »²². L'art et la femme appartiennent également à cette conscience. Il faut dire que le corps, la femme et l'art ont été reçus conjointement en héritage, d'où leur interchangeabilité dans son imaginaire.

Le drame possible de cette enfance est peut-être la réalité pour l'auteur, partagé par de nombreux écrivains maghrébins, d'une séparation irrémédiable entre l'espace féminin et le monde masculin qui distinguent deux vies et des sentiments contraires. L'univers féminin, celui de la mère, est magique et rituel, il comprend la maison familiale et la rue labyrinthique »²³. Le msid caractérise en revanche fortement l'espace paternel où s'effectuait l'apprentissage du Coran et de la calligraphie. L'ordre du père représente « la rhétorique glaciale » et la censure, celui de la mère agit profondément à cause du refoulé²⁴. Ces deux ordres illustrent deux archétypes qui supportent pour l'auteur l'enjeu de la mémoire et la pensée de la différence, ils fondent également, à un certain point, son écriture sur l'art.

Si l'on ne tient pas compte de la posture paradoxale de Khatibi, celle de l'être indécis, il serait facile de supposer au père une valeur négative. Le sien est à la fois théologien et commerçant, peu de choses sont relatées à son propos, hormis sa mort, une exception afin de marquer sa disparition et la déficience mémorielle²⁵. Il montre une volonté de délivrance. Bien qu'il adopte des figures multiples, l'exorcisme du père, pour ainsi dire, trouve une illustration parfaite dans le recours à l'artifice artistique. La procédure s'accomplit par étapes, le point d'ancrage est un portrait photographique. Il s'agit de « la seule photographie »²⁶ paternelle encore conservée, que l'autobiographe décrit sur un ton moqueur. L'opération débouche sur un dessin significatif qui porte un vœu et en même temps son instrument virtuel :

Devant le père je pliais l'échine, me conformais à un rôle d'esclave complice. Je me vengeais [...] en dessinant des cow-boys monolithiques et fades sahint à peine tenir un revolver.²⁷

A travers cet acte, l'auteur vise-t-il la généalogie patriarcale, religieuse essentiellement ? Il récupère en tout cas le nom propre. Il dessinait dans son enfance en réaction à celui qui l'a mis au monde, devenu lui-même père, il redécouvre la filiation refoulée par l'insistance sur le principe (philosophique) de l'orphelinat.

A l'inverse, le site maternel est patiemment décrit, il s'étend dans le texte et l'imaginaire de l'auteur autant qu'il est rétréci dans la réalité. Le monde de la mère transmet la mémoire archaïque première, il veille sur les signes et les pratiques de la culture populaires. Plus tard, Khatibi se rend en France afin d'y effectuer ses études supérieures. Ce

²² « Entretien ». *Pro-culture* 12, Rabat, 1978, 11.

²³ *La Mémoire tatouée*, 31, 46, 131.

²⁴ *Op. cit.*, respectivement 20 et 43.

²⁵ *Op. cit.*, 17 et 57.

²⁶ *Op. cit.*, 16.

²⁷ *Op. cit.*, 32.

séjour contribue à fixer son intérêt pour l'art, la musique et la peinture en particulier. Paris devient le pendant de l'enfance. Il y fait la découverte de Chagall, le maître de l'enfance féerique, y rencontre le peintre marocain Ahmed Cherkaoui qui l'initie à Paul Klee, à la couleur et en qui il retrouve la réminiscence enfantine de la figue mauve. D'ailleurs, Khatibi consacre un essai à cette couleur dans la série picturale des miroirs de Cherkaoui²⁸. Il ne faut pas oublier que l'intérêt pour cet artiste s'est révélé très tôt parce qu'il a pratiquement lié le destin de sa peinture à la représentation du signe. De plus, la première monographie artistique écrite par Khatibi est peut-être « Envol des racines », sur Cherkaoui justement²⁹.

La Mémoire tatouée s'apparente à un livre des mythes. Elle est à l'orée d'une vie littéraire tout comme le mythe est au commencement. Khatibi y inscrit sa mythologie personnelle. Le mythe de la naissance coïncide avec le mythe de l'œil et d'emblée avec un monde de formes et de couleurs symboliques. Cette union initiale infléchira la sensibilité de Khatibi pour les choses de la vue, comme s'il s'agissait d'un destin. Elle lui fera cultiver son goût pour l'image et les arts, ce qui aura des conséquences remarquables sur l'exercice de la pensée et de l'écriture.

Il est probable aussi que l'image d'art suggère le désir réactualisé du temps de l'enfance. Chaque fait témoin a sa souche dans la mythologie enfantine. L'enfance est la mémoire d'événements perceptifs qui ont influencé le parcours littéraire et intellectuel de l'écrivain. Et si celui-ci écrit sur l'art, c'est moins parce qu'il est un critique d'art qu'il ne demande à l'art d'être une question de l'être.

ESTHETIQUE DU VISIBLE ET DU SENSIBLE

Herbert Marcuse a insisté dans *Eros et civilisation* sur la liberté de l'acte de création et a souligné la répression des catégories esthétiques de la jouissance et du sensible³⁰. Khatibi partage cette conviction et prend en charge dans sa réflexion l'aspect orphique et dionysiaque de l'art. Le parti-pris qu'il défend remet en cause la « vérité » religieuse et culturelle qui fonde la dualité métaphysique du visible et de l'invisible, scelle également le sort de l'expression artistique. Les essais de Khatibi (Notamment « Envol des racines », « le tracé calligraphique », « Vertige » et *L'art calligraphique arabe*) reprend la question de l'art islamique et de l'artiste et interroge l'énoncé théologique qui admet que « toute théorie du visible est liée à la métaphysique de la création »³¹. Le noeud du problème pour Khatibi n'est pas Dieu mais la définition qu'en donne la théologie en rapport au monde et à l'homme.

²⁸ « Méditation sur le miroir », *Cherkaoui, la passion du signe* (collectif), Paris, Editions Revue Noire, IMA, 1996.

²⁹ Toni Maraïni, A. Khatibi et E. A. El Maleh, *La peinture d'Ahmed Cherkaoui*, Casablanca, Shoof, 1976. L'étude de Khatibi a été rééditée dans le recueil d'essais *Maghreb pluriel*. C'est dorénavant à cette réédition que nous ferons référence.

³⁰ Paris, Editions de Minuit, 1970, 163.

³¹ « Envol des racines », 219.

Dieu est appréhendé à travers ses attributs, il est le Seul, l'Unique, le Créateur. Il est transcendant à la pensée, inaccessible au sens, invisible au regard. Sa relation à l'homme emprunte le canal matériel de la lettre et immatériel de la voix³². Ce qui fait dire à Khatibi que l'art est d'emblée saisi dans la notion de création divine :

Seul Allah représente, donne forme. L'artiste ne peut prétendre, selon l'Islam, imiter le geste créateur d'Allah et arracher au vide une œuvre microscopique [...] C'est là une théorie radicale de l'invisible selon laquelle le Coran est le texte intégral, le texte des textes. C'est par rapport à l'écriture que les autres formes de l'art se signifient et parlent.³³

L'invisibilité est à prendre, à mon avis, selon deux acceptions, celle d'une qualité inhérente à Dieu et celle d'une interdiction de rendre visible par l'art. Khatibi estime en revanche convenable « de partir de ce qui est, de la réalité, et non pas de ce qui est invisible » afin d'éviter de céder à « la croyance de n'importe quel invisible »³⁴. Le dogme qui condamne « l'adoration du visible »³⁵ est ainsi maintenu en dehors de la sphère de l'art. Ce faisant, Khatibi affaiblit la dualité métaphysique, il replace l'artiste dans la hiérarchie religieuse du sens. A l'instar du soufi, l'artiste est un médiateur.

Toujours est-il que Khatibi ne prenne en compte que le discours jurisprudentiel ou théologique comme il dit — bien qu'il n'y ait eu jamais à proprement parlé de théologie islamique de l'image —, à coloration sunnite, et encore son aspect rigoriste comme s'il n'y avait jamais eu de débat ni de querelle des images en Islam³⁶. L'histoire de l'art montre que la représentation et la figure n'avaient jamais été bannies des pratiques picturales (non sculpturales) au point de définir dans l'absolu un esprit artistique spécifiquement musulman.

Khatibi revivifie l'abstraction du concept par une dynamique matérielle perceptive. Cela dit, il demeure au seuil de la figure, comme paradigme, et s'attache au signe. A un moment de l'itinéraire de la confrérie soufi des Inconsolés, le Maître rencontre son futur ganymède qui devient l'objet privilégié de sa contemplation au terme de laquelle il affirme que « la pensée du visage est tournée vers la beauté du visible »³⁷. Il « épiphanise » presque la vision intérieure du soufisme, la travestit en regard matériel, presque érotique. J'ai dit presque parce que la beauté charnelle de l'échanson n'est qu'un prétexte, un lieu de départ. Ce que cette scène suggère rend vraisemblable l'évocation de Ibn 'Arabi, notamment lorsqu'il commente l'expérience du *at-tajallî* (épiphanie) dans *Fussûs al-hikam*.

Dans *Amour bilingue* le je chante « la splendeur du visible » qu'il expérimente « au-delà de tout infini, de tout absolu »³⁸. Khatibi n'évacue pas pour autant l'invisible, il l'ouvre à une connaissance perceptive et l'apprête à une transformation en sensibilité visuelle, qui

³² *Op. cit.*, 224.

³³ *Op. cit.*, 224-5.

³⁴ « La culture, c'est ce qui perpétue un pays et un peuple ». *Penser le Maghreb*, 112.

³⁵ A. Khatibi : « La sexualité selon le Coran ». *Maghreb pluriel*, 169.

³⁶ Cf. Rachid Benlabbah : *L'interdit de l'image dans le judaïsme, le christianisme et l'islam*. Casablanca : Aïni Bennaï, 2008, 53-77.

³⁷ A. Khatibi : *Le livre du sang*, 31.

³⁸ A. Khatibi : *Amour bilingue* (1983). Casablanca : Eddif, 1992, 108.

exige par ailleurs un médiateur³⁹. L'artiste est donc désigné à la tâche passionnée de « rendre visible ce qui est imaginé être invisible »⁴⁰. Or, à concevoir de la sorte un des objectifs de l'art, signifie révoquer l'aniconisme en tant que vision théologique, édit juridique, comportement culturel et psychologique, d'autant que le dogme de l'infigurabilité de Dieu n'a plus d'effet. Cela dit, Khatibi demeure au seuil de la figure, comme paradigme, c'est le signe qu'il considère comme passeur.

Un voyage en Syrie mène Khatibi à la Mosquée de Damas. Ce lieu de culte l'enchanté par son ordonnance et la magnificence de sa matière, il le quitte convaincu de son désintérêt pour la présence invisible, lui qui « ne veut voir que ce qui se manifeste dans la vision de pierre »⁴¹. Il avait réitéré à Zakya Daoud sa conviction de l'« ici même, ici bas, la matérialité la plus pure »⁴². Cependant malgré sa pureté, la pensée matérialiste telle que revendiquée par Khatibi n'est pas totale. La dimension mystique notamment y est constante, considérée de plus comme une forme de connaissance et d'être. Il est dans une quête, cherche, peut-être, à s'accomplir dans une ascèse qui entremêle le savoir spirituel au matérialisme, qui allie « la forte vigilance de l'esprit » à « l'enchantement des sens ». Cette alliance, le regard est en mesure de la créer. L'œil de l'écrivain est dès lors à l'origine d'une expérience esthétique double, mystique et sensuelle.

Khatibi est profondément réceptif à ce qui provoque l'enchantement des yeux et de l'esprit, ce qui explique sa sensibilité pour le tapis marocain et la peinture de Gustave Klimt. De ce dernier, l'auteur parle rarement mise à part une allusion dans Triptyque *de Rabat* et l'apparition d'une de ses œuvres en couverture de la seconde édition *d'Amour bilingue*⁴³. La matrice picturale de cet artiste est le corps de la femme, un corps nu ou imaginé comme tel, souvent subtilisé au regard, voilé sous un chatoiement de couleur et un drapé de signes. Le regard y glisse en surface, n'interceptant que les apparences sensibles, à l'image de ce « toucher du regard » que l'écrivain évoque et qui « prend une impression pour ce qu'elle est, à la surface d'une pure illusion »⁴⁴.

Il est certain que la couleur joue dans ce registre un rôle déterminant. Une « touche chromatique [est] capable de prendre le regard et le sens » dit l'auteur, suscitant « une transe mystique en clin d'œil pulsatif »⁴⁵. La fête jouissive du regard culmine à proportion de l'intensité et la truculence des couleurs appliquées en surface, comme dans les miniatures, les enluminures et la calligraphie colorée de l'art islamique.

³⁹ « Envol des racines », 214.

⁴⁰ « Croisement de regards », 159.

⁴¹ « Vertige », 244.

⁴² « Entretien avec Abdelkébir Khatibi ». *Lamalif* 147, juin juillet 1983, 48.

⁴³ Entre l'édition de Fata Morgana (1983) et celle d'Eddif (1992), une variation singulière est intervenue quoiqu'elle puisse paraître de pur hasard. En couverture à l'édition française figure un motif calligraphique, double arabe du titre, alors que l'édition marocaine est illustrée par « L'accomplissement » de Klimt, et qui sert de mise en abyme.

⁴⁴ A. Khatibi et Ali Amahan : *Du signe à l'image, le tapis marocain*. Casablanca : Lak Internationale, 1995, 132.

⁴⁵ A. Khatibi : *L'art calligraphique arabe*, 95.

La calligraphie et le tatouage procurent la jouissance esthétique et le plaisir sensuel mais ils participent également d'une fonction. Ils déjouent selon l'interprétation de Khatibi l'économie du sens traditionnel par l'économie de la gratuité et par le « désintéressement productif » qui « amortiss[ent] un certain savoir de l'écrit, le transform[ent] lui-même en décor »⁴⁶. Aussi l'esthétique du plaisir et de la gratuité prend-elle sens lorsqu'elle est transgressive. La sensation de jouissance devant l'art contrecarre l'orthodoxie du signifié par cela même qui lui sert de support et qu'elle occulte, le signe visuel⁴⁷.

Khatibi ne dénigre pas l'art ornemental parce que ce dernier a l'aptitude de ruiner la dialectique du sujet et de l'objet⁴⁸. Il autonomise le graphe, rend le signe à sa pureté, à la vacuité comme un possible de sens multiples. Il devient un intersigne dont l'essence est de prédisposer à l'imagination, à la fiction et à la poésie⁴⁹. Dans l'optique d'une esthétique du poème qui ébranle le savoir positif, l'auteur a élu Orphée dont le mythe symbolise l'écart et la dissidence. Le poète est le passeur de la vie à la mort, du connu familier à l'inconnu inouï⁵⁰. Il est en outre le garant et l'interprète des grands récits, donc de la mémoire archaïque.

Khatibi interpelle la voix d'Orphée parce qu'elle représente un hymne de l'inconsolation et de l'insoumission, elle lui permet de concevoir ce qu'il appelle le savoir orphelin⁵¹ et orphique dont *Le livre du sang* est l'expression et le chant : « Orphée, Orphée, mon maître, mon vrai maître ! Qui d'autre que toi comprend le face à face avec la mort ? [...] Sois propice à ce texte exalté qui s'agite entre mes doigts »⁵². Orphée a subi l'injonction de ne pas voir. La transgression, involontaire en vérité, lui a valu la perte de l'être aimé et la mort. Seulement l'art l'a promis à la fortune, il a été le médiateur de la vision bien que suspendue de l'autre monde et de la mort. « Je suis de formation musulmane, de culture arabe, dit Khatibi, revendiquer comme intérieur à moi Orphée, qui symbolise la question fondamentale de l'art et de la mort, c'est déborder l'Abrahamisme par en dessous »⁵³.

Dans son exposé sur la mosaïque à motif floral stylisé, Khatibi commente le discours religieux à propos de la rose et sa transposition artistique, la rosace. Il délibère de l'interprétation théologique dans le but de remettre en cause la « métaphysique de l'art »⁵⁴. Il évoque Ernest Renan pour qui la rosace est le reflet physique de « la rose éternelle dont toutes les âmes rachetées sont des feuilles »⁵⁵.

⁴⁶ « Tatouage » : *La blesure du nom propre*, 76.

⁴⁷ « Le tracé calligraphique », 186.

⁴⁸ « Tatouage », 78.

⁴⁹ *L'art calligraphique arabe*, 154.

⁵⁰ A. Khatibi : *Figures de l'étranger dans la littérature française*, Paris, Denoël, 1987, 79.

⁵¹ A Khatibi : *Le lutteur de classe à la manière taoïste*, Paris, Sindbad, 1976, 14.

⁵² *Op. cit.*, 150.

⁵³ Cité par Ahmed Tenkoul : *Littérature marocaine d'écriture française, essai d'analyse sémiotique*. Casablanca : Afrique-Orient, 1985, 142.

⁵⁴ « Vertige », 242.

⁵⁵ Cité *op. cit.*, 237.

Cette lecture néoplatonicienne condamne l'art à n'être qu'une copie (la fleur stylisée) de copie (la fleur réelle) dont l'original est supranaturel (la rose éternelle). Stéphane Mallarmé a renversé ce primat, la rose idéal ou naturelle devient plutôt une imitation artificielle de ce que l'art peut produire comme unique et original, la rosace de la mosaïque. En invoquant le poète, Khatibi suggère en fait de repenser la relation de dieu, de la nature et de l'art.

La *fusayfisa* musulmane, bien qu'inspirée de la mosaïque figurative byzantine, s'est conformée, selon Khatibi, à « l'esprit aniconiste de l'Islam »⁵⁶. L'arabesque s'est substituée aux représentations animées et la stylisation à décor végétal, géométrique ou épigraphique exprime, selon Khatibi encore, la conception antinaturaliste de l'Islam. La mimésis est déliée, en quelque sorte, en « grammaire du géométral »⁵⁷. Cette contrainte donne lieu à une esthétique théocentrée où l'abstraction dans l'art est l'illustration idéale de l'infini immatériel. L'auteur critique précisément ce présumé, il désapprouve moins l'art ornemental que la théorie qui lui définit un critère et un sens. Ibn 'Abbas, autorité incontestée du sunnisme, avait proposé une solution médiane. Il a incité les faiseurs d'images à sectionner les figures animales et florales représentées afin qu'elles n'aient pas l'air vivantes.

Khatibi interprète l'édit de ce dernier comme un engagement de l'art du côté de la mort. La question du visible et du vivant est par ailleurs capitale dans son discours sur l'art islamique. Dans la Mosquée omayyade de Damas, il déambule, apparemment indifférent à l'ambiance spirituelle caractéristique des lieux de culte alors qu'il est sous l'effet d'une fascination vertigineuse, et entame une prière imprononçable. Il y renouvelle son expérience du corps (féminin, reliques, en transe) et du regard qui ne s'occupe que de ce que l'œil voit⁵⁸. Il juge finalement de l'édifice qu'il appréhende comme « un art qui œuvre pour son compte dans le mouvement de sa fantaisie et de ses constructions », qui ébranle « les notions d'invisibilité et d'absence absolue, les rendant à la réalité de toutes présences »⁵⁹.

L'approche esthétique de Khatibi répond à ce qui est devenu depuis la tradition de la subversion. Parfois l'auteur donne l'impression d'essentialiser l'œuvre d'art dans la subversion, consacrant ainsi une certaine tendance de la modernité qui en faisait un apanage de l'art, sa valeur intrinsèque et donc l'effort de l'esthétique serait en somme de l'exprimer après coup. De toute manière la mise en forme de cette esthétique est originale. L'un de ses traits a rapport à la critique du discours normatif, religieux-jurisprudentiel notamment, qui décrète afin d'appriivoiser l'art et la création, en les limitant à des expressions et des contenus représentatifs. Il faut arriver à faire prendre conscience de la possibilité de regards différents et donc d'autant de lectures relatives⁶⁰.

Le discours à partir de l'art que Khatibi élabore remet en cause une théorie du signe qui empêche ce dernier de nomadiser pour ainsi dire. Celle-ci réduit la réalité de l'existence du signe en lui déniait sa matérialité, étant essentiellement une trace ou un graphe. Cet as-

⁵⁶ *Op. cit.*, 236.

⁵⁷ A. Khatibi : *L'art contemporain arabe*. Paris : La différence, t. III, 2008, 264.

⁵⁸ « Vertige », 243.

⁵⁹ *Op. cit.*, 244.

⁶⁰ A. Khatibi : « Le cristal du texte », 16 et 17.

*Khatibi devant l'image.
Du mythe personnel au culte du visible*

pect peut sembler gratuit et sans impact, cependant le fait de ramener le signe à son minimum graphique suggère la possibilité du renouvellement des références et le cumul des mémoires culturelles et historiques sans qu'il faille s'attacher à une origine donnée. La volonté de l'auteur à maintenir la question de l'origine dans la distance intellectuelle ne suffira pas en fin de compte à le protéger lui-même de la montée des origines.

Entretien avec Abderrazzak Benchaâbane

Por Rachid BENLABBAH

RM : Jardinier, parfumeur, rénovateur, éditorialiste, collectionneur et promoteur de l'art. Ce sont autant de qualificatifs que les médias et les gens vous accolent. Comment vous vous définissez vous-même ? Une sorte de Benchaâbane par lui-même en quelques mots.

Je pense que suis tout simplement un passeur. Un passeur au service de la beauté et de la culture. Je tire mon énergie de mes passions et ce sont ces passions que j'essaie de transmettre à travers un jardin, un parfum, ou une exposition.

Votre mémoire est nourrie de la rencontre avec Yves Saint Laurent et Pierre Bergé. En dehors du professionnel et de l'humain, que retenez-vous artistiquement de la période des jardins de Majorelle ?

En créant jardin Majorelle, Jacques Majorelle a doté la ville de Marrakech d'un lieu exceptionnel. On s'y sent petit devant la nature réorganisée par cet artiste. Ce jardin est une œuvre vivante de l'artiste très fragile et demande beaucoup d'écoute et d'attention. Le souvenir que je garde de ces dix ans est que malgré la disparition de Jacques Majorelle depuis 40 ans à l'époque, son esprit continuait chaque jour à planer sur son jardin. Quant à nous, les autres nous y sommes que de passage. Jacques Majorelle a marqué pour toujours de son énergie l'âme de ce jardin. Je pense que les serveurs de ce jardin doivent l'aborder avec humilité.

Nos félicitations pour la création du musée d'art contemporain de la Palmeraie. Pourquoi un musée et non pas une galerie ? Le musée comporte-t-il une résidence artistique, est-elle destinée spécialement pour les jeunes au début de leur carrière ?

La mission d'une galerie est à mon avis très différente de celle d'un musée. En créant le musée de la palmeraie dédié à l'art contemporain et à la nature, je n'avais pas d'ambition économique. Une grande et célèbre commune telle que celle de la Palmeraie de Marrakech, connue pour ses villas de luxe, résidences secondaires, hôtels et golfs n'avait aucune structure culturelle : pas de salle de concert, ni bibliothèque, ni galerie, ni librairie. J'ai trouvé cela scandaleux. J'ai préféré agir et ouvrir ce musée dans d'anciens locaux agricoles.

Il est prévu que le musée reçoit des résidences d'artistes. Ces résidences auront lieu en partenariat avec d'autres acteurs culturels locaux, nationaux voire internationaux. L'objectif est donner l'opportunité à des artistes de venir travailler in situ. Leur résidence sera couronnée par une exposition.

Vous êtes aussi le fondateur de la Biennale des arts plastiques de Marrakech. De quelle identité est-elle porteuse par rapport aux différentes manifestations artistiques similaires ? Après deux éditions, un début de bilan semble possible ? Enfin, dans quelle perspective s'inscrit la prochaine édition ?

Tout le monde convient que l'art contemporain n'est qu'à ses début au Maroc. Nous sommes donc encore au niveau des fondations. L'occasion est ne pas rater car si nous partons des fondations solides, nous pouvons s'assurer de l'avenir et de la solidité de la construction. Une biennale d'art contemporain devrait faire partie de ces fondations et participer à l'émergence d'un véritable mouvement artistique contemporain au Maroc. Hors il me semble que ce que l'on appelle marché de l'art commence à faire beaucoup de tord à l'art au Maroc, surtout avec l'apparition du faux sur ce dit marché. Cela décrédibilise toute la filière et dans l'esprit du public et des collectionneurs une certaine méfiance ou mépris s'installe.

Il me semble qu'il faut défendre les artistes et acteurs sérieux dans ce domaine. C'est d'ailleurs pour cette raison que j'ai opté pour une biennale qu'autre chose. Car une biennale n'affiche jamais d'ambitions économique et concentre son effort sur la recherche d'artistes voulant apporter un souffle nouveau à la création contemporaine au Maroc.

Continuerez-vous à défendre l'impératif d'une réflexion critique sur les arts plastiques et la nécessité d'un cumul de littérature artistique ? Malheureusement les débats et les rencontres ne sont jamais édités. Pourquoi cette indifférence à la trace écrite ?

Cette situation que vous soulevez corrobore parfaitement avec ce que je viens de dire. Nous avons encore au Maroc une approche commerciale de l'art et non culturelle. Ceci explique le niveau de la critique au Maroc et même quand des textes issus de réflexions profondes et scientifiques existent, leur publication reste peu probable car cela n'intéresse, voire même, gênerait quelques intérêts dans le milieu de l'art au Maroc.

Au vu de l'effervescence autour des arts plastiques, la peinture notamment, pensez-vous qu'on puisse réellement affirmer que les acteurs du champ remplissent leur rôle de médiateur national et international? De plus souvent certains médiateurs se substituent aux artistes, ils s'accaparent outre mesure les lauriers des médias. Comment élaborer dans ce cas un cadre professionnel et éthique ?

La nature n'aime pas le vide. Beaucoup de nos artistes se contentent de peindre et prennent rarement la parole sur la place public comme le fusait le peintre Kacimi. Ce sont donc les médiateurs et galeristes qui font ce travail. On a plus parmi ces médiateurs,

l'équivalent d'un Abdelkébir Khatibi qui connaissait bien la scène artistique au Maroc et savait en parlé et la défendre. Aujourd'hui un discours creux s'est substitué à un travail de fond qu'on a pu lire dans les revues souffle, Intégral ou Lamalif. Nous sommes aujourd'hui au Maroc à l'aire du marketing.

Le centralisme de l'activité artistique entre Marrakech et Casablanca ne menace-t-il pas de produire un déséquilibre structurel ? On entend souvent les personnes se plaindre de ce pouvoir attractif et du glissement dans une logique commerciale qui réduit toute la culture artistique au marché de l'art, qui à son tour, comme on le répète, ne « vend », n' « achète » et n'expose que les « valeurs sûres ».

Je viens de dire que nous traversons au Maroc une aire du marketing. Le marché a ses règles et commence à les imposer au Maroc. Mais dans le domaine de l'art comme dans d'autres d'ailleurs, seule l'histoire aura raison. Elle ne retiendra que des vraies valeurs sûres. Je suis convaincu, que cette fièvre, à laquelle nous assistons maintenant baissera et laisserait la place à l'émergence d'une nouvelle génération d'artistes qui imposeront sur la place une nouvelle approche et de nouvelles valeurs artistiquement sûres. Seuls les artistes sauront faire entrer l'art contemporain au Maroc dans une nouvelle aire avec de nouvelles valeur et pratiques.

Ce centralisme ne risque-t-il pas d'un autre côté d'isoler les artistes et les œuvres dans des sortes d'ilôts, alors que vous-même vous défendez en matière de public une politique de proximité ? Et puis comment faire pour que le monde de l'art au Maroc soit moins élitiste ?

Heureusement qu'il y ait au Maroc des ilots de résistance. Tous les artistes ne sont pas aujourd'hui représentés sur le marché de l'art et certains même avec un bon travail et une véritable réflexion n'arrivent pas à trouver leur place dans les expositions et les galeries. D'autres qui sont à leurs débuts ne trouvent pas de véritable accompagnement. Dans ce domaine, l'état et l'action publique sont presque inexistantes. Il y a donc un travail énorme qui reste à faire. Il me semble que cela doit venir des artistes qui doivent imposer une nouvelle vision et se prendre réellement en charge.

Que peut l'Etat qui aujourd'hui encore tourne le dos à une véritable politique artistique ?

A mon avis l'état ne peut rien faire. Il manque d'expertise, de moyens et de compétences. Il n'y a visiblement pas de véritable volonté politique et d'autres priorités semblent occuper les responsables. C'est pour cette raison que j'ai toujours pensé que le privé et la société civile peuvent combler cette lacune et proposer une nouvelle dynamique. C'est dans ce sens que j'ai ouvert ce musée à Marrakech pour dire aussi qu'il y a une voie du possible.

Rachid Benlabbah

Une dernière question, quel serait selon vous le portrait d'un véritable collectionneur amoureux de l'art ?

Ne faire d'acquisition que par coup de cœur et de ne jamais céder ni aux modes ni aux pratiques du marché. Laisser s'exprimer son propre goût personnel. Avoir de l'audace, son propre style et imposer, si possible, sa propre vision de l'art et défendre les idées que lui semble bonnes. Etre quelque part un visionnaire.

Entretien avec l'écrivaine Ghita El-Khayat

Por Rachid BENLABBAH

RM : Quel sens donnez-vous à votre dernier essai *La femme artiste dans le monde arabe en dehors du regard féministe militant* ?

J'aime beaucoup cette question car cela me permet de parler de la genèse du livre et de son aventure éditoriale ainsi que son grand succès médiatique... J'ai participé au Colloque de Mawazine (mai 2008) dans lequel on m'avait un peu forcé la main pour que j'y participe ; j'ai été très contente, par la suite, de faire ma communication car elle est à l'origine de ce livre et elle m'a permis de rencontrer des personnes venues de tous horizons (les colloques servent aussi à cela !).

J'avais fait pour l'UNESCO, quand j'étais en spécialisation à Paris, un travail intitulé « Contribution intellectuelle et culturelle de la femme dans le monde arabe » où ma pensée se mit à se développer sur cet aspect totalement négligé de la participation des femmes arabes à la scène culturelle et artistique de leur monde.

Pour la précision, je ne suis pas militante ou alors le fait d'exercer sa pensée est-il un militantisme ? Je ne crois pas au militantisme vu la manière dont il s'exerce le plus souvent ! La politique l'a totalement discrédité, au regard de ce qu'est aujourd'hui la politique dans le monde entier...

Pour avoir été empêchée dans mon milieu d'être une artiste, et pour l'avoir été malgré tout, dans des formes que je n'ai revendiquées que très tard dans ma vie, (Radio, télévision, cinéma puis écriture), le fait d'être une femme artiste est primordial pour moi :

Avant d'être une scientifique et une intellectuelle, je suis d'abord « Une femme artiste » !

D'ailleurs, pour faire mon émission radio « Un Livre, un Ami » —la millième a été fêtée le 28 mars 2011—, je n'avais d'autre choix que de demander une patente... d'*artiste lyrique* (!) pour mon statut officiel à la radio nationale marocaine...

Par ailleurs, je suis depuis 2002 Membre du Conseil d'administration du Festival international du Cinéma de Marrakech (FIFM) et présidente de la Commission de Fonds d'Aide à la Production cinématographique, cette année 2011 et c'est la première fois qu'une femme la préside.

Quels sont les nouveaux sentiers que vous entrevoyez pour votre écriture ?

C'est une question choc car c'est mon plus grave problème depuis environ deux années... je m'oriente vers une vérité encore plus grande, vers un désir d'universalisme. Mon prochain roman me torture... ce sera mon grand 'œuvre... je continue la poésie (En 2011, je viens de publier un recueil de poésie en français, à Bruxelles, « Les poètes andalous », un autre en italien et en anglais, à Pescara, et de participer à « L'Anthologie érotique féminine française contemporaine », publiée à Paris) ; mes prochains essais sont radicalement inventifs...

De plus en plus de Marocaines se lancent dans un projet d'écriture, littéraire notamment, est-ce juste un effet du temps ou le signe d'une transformation sociale ? De nombreux critiques littéraires cataloguent leurs écrits dans la catégorie littérature féminine ? Quel sens donner à cette expression, ne serait-ce pas aussi une manie d'homme ?

C'est d'abord le signe qu'elles sont allées à l'école ! Je me refuse à parler de littérature féminine : c'est une mode ou une déformation. Il y a de la bonne littérature ou rien du tout ! Du cruciverbisme et des jérémiades appelées romans ou de la réflexion de supermarché incluse dans des livres pompeusement appelés des essais caractérisent la production féminine : elle me semble faible comme celle des réalisatrices de cinéma ou celle des femmes compositeurs de musique ou de femmes metteurs en scène de théâtre. Il faut des siècles pour que les femmes — privées de l'exercice de la création pendant des millénaires — accèdent à une création forte et déterminante... je conclus donc à la médiocrité de ces œuvres dites « écrits de la catégorie littérature féminine marocaine ».

Il paraît que l'édition française est tronquée de *La femme artiste*, vous parlez de « version amputée ». Etrange d'entendre un tel commentaire de la part d'un auteur alors qu'il aurait du éthiquement opposé son veto à cette publication ? Juridiquement, l'éditeur a-t-il le droit d'intervenir sur un texte ?

On dit classiquement que « c'est le travail » de l'éditeur. Moi, en tant qu'éditeur, j'ai un respect absolu de ce qu'écrit l'Autre ; je pense que, soit c'est bon, il faut publier, soit c'est à retoucher ou c'est mauvais mais avec quelques fulgurances, il ne faut pas publier...

Dans le cas de « La femme artiste dans le monde arabe », on est dans la caricature : j'ai écrit quatre fois plus de texte que ce qui en a été publié. Le titre était *Les femmes artistes* et le livre envisageait la femme artiste de tous temps et dans toutes les cultures. L'amputation a donné ce qu'il y avait d'orientaliste dans le livre, comme si une femme arabe ne pouvait absolument pas parler au nom de toutes les femmes de tous les pays et de toutes les époques ; c'est en somme la rendre mineure et minable.

Alors, bien sûr, je ferai un autre livre, le mien... Celui-là, je l'ai laissé faire car je l'avais présenté à un personnage à Casablanca qui s'est impliqué corps et âme pour la réalisation et la sortie du livre : par respect et amitié pour lui, j'ai laissé faire ce livre,... qui n'est pas tout à fait le mien, mais qui le reste absolument, comme si j'étais Shéhérazade la

Jaria, obligée pour exister ou survivre en tant qu'auteur d'avaloir des couleuvres. J'ai privilégié comme elle l'intelligence. Ce livre devient, lui aussi, un livre précédé par une histoire, par un conte, dirai-je, celui des impossibilités opposées à une femme arabe, dans son monde et hors de sa sphère, dans cet Occident qui la rêve dansant sous sept voiles, mais surtout, aujourd'hui, voilée ! J'ai privilégié l'intelligence de Shéhérazade contrairement à des femmes arabes qui ne voient en elle que la seule possible représentante, et la plus fantastique, de leur culture de femmes. Bien sûr, dans le livre d'origine, il y a des dizaines de pages d'analyse sur les Qiyyane, les Jariate, les Geishas, les Chikhate... personnages féminins totalement comparables à travers les cultures et les périodes des différentes civilisations humaines... !

L'Harmattan est une adresse familière pour les auteurs maghrébins. Il a été un temps votre éditeur. Mais souvent la plupart font entendre leur mécontentement ? Pour quelles raisons et pourquoi persiste-t-on à aller à la même adresse ?

Je crois que c'est une maison d'édition en tant que telle et non des éditions qui portent et font connaître les auteurs : parce que mon œuvre (*J'ai publié quatre livres chez l'Harmattan : ayant déposé le cinquième, je me suis vu imposer les mêmes conditions. J'ai repris ce manuscrit qui est devenu plus tard « Le sein »*) se développait, j'avais besoin d'une plus grande visibilité. Or, l'existence d'un écrivain est d'abord portée par un éditeur. Quand l'œuvre a de la valeur, elle prend sa place doucement. Mais le premier pas est celui qui est réalisé avec l'éditeur. D P, le directeur des éditions l'Harmattan, avait tout de suite pris mon manuscrit, « Le monde arabe au féminin », qui, du reste, a été tronçonné pour n'en garder à peu près que la moitié... si le livre a eu immédiatement du succès, il a eu moins de rayonnement qu'à travers une autre maison d'édition qui l'aurait davantage porté...

Je n'ai compris que beaucoup plus tard que l'Harmattan c'est l'Harmattan, mais ce n'est pas Julien Gracq, Stig Dagermann ou Stéphane Hessel...

On continue à aller à la même adresse par facilité, parce qu'il est rare qu'un manuscrit y soit refusé, parce que c'est souvent ce premier livre qui fait dire à l'auteur « je suis écrivain », etc.

Moi, j'ai eu assez vite l'impression que l'Harmattan tuait mon œuvre. Au cinquième livre quand même, mais comme j'en ai écrit trente-six aujourd'hui, fin 2011, on peut dire que c'était mes débuts !

Maintenant, on doit bien se rendre compte que c'est une très grosse maison qui serait comparable à la grande distribution pour les denrées alimentaires... si je puis me permettre ! Elle est nécessaire quelque part et elle sert probablement une fin intellectuelle ou éditoriale qui a sa place aujourd'hui, surtout parmi les auteurs tiers-mondistes. On n'oubliera pas que l'Harmattan a la plus grosse production annuelle de France, en nombre d'ouvrages publiés...

Écrivaine et romancière, vous a pris aussi l'habit de l'éditeur, est-ce pour une cause précise ?

J'ai pensé naïvement que créer, c'était aussi répandre les œuvres et les pensées d'autres créateurs et auteurs : c'était bien ambitieux dans un pays où les gens ne lisent pas et surtout pas de livres sérieux, forts, profonds qui changent la vision du monde. J'ai toujours pensé qu'un livre peut changer le cours de la vie d'une personne qui accroche au fond du message de l'ouvrage.

Malheureusement, la vie est influencée aujourd'hui par la télévision, les magazines, les instruments d'information autour de la consommation. Et, dans ce champ, la lecture est devenue extrêmement secondaire ; des maisons entières sont vides de livres ou bien les livres ornent les coffee tables des bourgeoises, ou bien ils sont jetés dès que l'on a le diplôme en poche... c'est très navrant ! Et Internet, avec son écriture barbare, genre « *té ou ojourdui ?* » va détruire les pays où la connaissance et la lecture n'ont pas encore eu droit de cité...

On ne voit jamais les Marocains lire dans le train, le bus, sur la plage ou pendant leurs vacances... Ma question est : « Qu'est-ce qu'un pays où les gens ne lisent pas ? » ; les étudiants n'achètent pas de livres —il y a cinq facultés de lettres à Casablanca-Mohammedia—, les doyens n'achètent pas de livres pour les bibliothèques universitaires qui sont sinistrées, il n'y a pas de chaînes de bibliothèques au Maroc, la Bibliothèque nationale du Royaume du Maroc n'achète pas de livres mais oblige les éditeurs à fournir 4 exemplaires de chaque titre sorti en compensation de l'ISBN !! Or, quand il s'agit d'un livre qui coûte plus de cinq cents dirhams, on a compris que c'est impossible de fournir un organisme aussi prestigieux qui n'encourage pas la lecture par différents biais possibles, celui-là étant le premier : acheter les livres aux éditeurs, au moins 50 par publications. Cela serait un oxygène pour un métier qui se meurt dans sa noblesse. Mais, évidemment, les plus gros éditeurs restent des mercenaires de l'édition et non des éditeurs dans le sens noble du terme : ils sortent n'importe quoi et le contraire, courent la subvention comme des chacals et se moquent de la culture comme de leurs première chemise... Ils sont d'ailleurs riches ou roulent en Jaguar...

Quel bilan pour l'édition marocaine depuis ces deux dernières décennies ? Existe-il réellement une politique éditoriale dans le domaine du livre au Maroc ? Sur quelle base s'effectue le choix des futurs auteurs à publier ?

Je me contenterai de dire que l'édition marocaine est aussi faible que la faiblesse créatrice des écrivains, penseurs et intellectuels. Je ne présume pas de tout ce qui est écrit et publié en arabe : j'espère seulement, qu'en arabe, il y a plus de talent et de gens talentueux et peut-être —?— quelque génie !

Je crois qu'à force de publier n'importe quoi, les éditeurs ont fabriqué de la médiocrité en tonnes de papier et c'est dommage pour les forêts d'autant que le papier est importé au Maroc. Je dirais enfin que les éditeurs dans leur majorité sont des personnes assez incultes qui ne sortiront pas la culture de l'ornière... qui n'a pas son bac, qui était banquier, qui a fait des licences d'économie... etc.

Toute la politique de l'Etat, à travers le ministère de la culture, est restée à une subvention du livre et au salon de Casablanca ? En tant que politique culturelle et promotion du livre, cela suffit-il ?

Il n'y a plus de subvention du livre par le Ministère de la culture, à ce que j'en sais. Et le salon de Casablanca, le fameux S.I.E.L., est d'une tristesse à pleurer... Enfin c'est moi qui ai envie d'y pleurer tout en continuant à y aller régulièrement, j'allais dire religieusement, tous les ans depuis sa création...

Le statut d'écrivain est-il crédible sans liberté ? et quelle liberté justement ? Vous vous décrivez volontiers comme une intellectuelle et un écrivain de la cause arabe, de la cause marocaine ? Quel contenu peut-on donner à ces affirmations sur le plan culturel, politique et religieux ? Faut-il reprendre l'emblème estampillé du rôle de l'intellectuel dans la cité, le redéfinir peut-être mais comment ?

Dans cette question il y en a au moins une dizaine ! Elle est la plus importante dans tout ce que je risque de prétendre dans ces quelques lignes.

Je vais bravement essayer de répondre mais surtout de répondre dans une vérité totale et ce ne peut être que difficile... Le statut d'écrivain est-il crédible sans liberté, c'est la question majeure. Non, il n'y a pas d'intellectuel sans la liberté et les libertés. A mon avis, la Liberté comme notion philosophique ne peut absolument pas se concevoir sans la Vérité car elles s'engagent réciproquement. On ne peut avoir de liberté sans vérité et réciproquement. Si je suis libre, et inviolable, je peux dire la vérité et même celle qui ne se dit pas dans les tabous divers des sociétés humaines.

Si j'étais libre, en prenant l'exemple suivant, je dirais que la sexualité féminine est beaucoup plus exigeante que la sexualité masculine : elle est plus forte dans le désir, elle est plus torturante et plus torturée (car refoulée depuis des millénaires). Elle est ontologiquement liée à la vie et à la procréation, elle est forte, exigeante et salutaire. Si je dis cela, ... cela veut dire que je la place à un niveau au moins aussi important que celle des hommes, ce qui est dénié dans la plus grande partie du monde ! Or, puisque je suis médecin, psychiatre et psychanalyste, la sexualité occupe une grande partie de mon travail et vis-à-vis des femmes et surtout, vis-à-vis des hommes. Si j'ai acquis les connaissances dans mes spécialités suffisantes pour avoir une vérité sur la sexualité humaine, féminine et masculine, je devrais avoir le droit et la liberté de le dire, de l'écrire, de le publier. De façon presque possible au Maroc, avec les aménagements drastiques que chacun connaît, auteurs et éditeurs, ce projet de vérité scientifique disparaît au Pakistan, en Arabie saoudite, à Oman, etc... où comme chacun sait, les enfants poussent sur les palmiers (référence à l'Occident où on dit que c'est la cigogne qui les amène ou bien qu'ils poussent dans les choux).

Vous arrive-t-il de relire vos romans et nouvelles ? Alors un commentaire de lectrice sur *La liaison*, histoire d'un roman et roman d'une histoire, et *Les sept jardins*.

Je me relis assez peu, sauf dans des lectures publiques. Je suis trop obsédée par les œuvres à venir et le mot obsession est faible. Si je continue à aimer énormément les « Sept jardins » pour des raisons de moments d'écriture bénis de ces textes, mon rapport avec la liaison est très différent ! Car c'est un livre qui est, comme vous le dites ... *l'histoire d'un roman et le roman d'une histoire...*

Une partie en a été reprise dans « La poésie érotique féminine française contemporaine » (Hermann, *Lettres*, Paris, 2011).

Pour dire que c'est un texte comparé au « Bleu du Ciel » de Georges Bataille par Charles Bonn, le spécialiste de la littérature maghrébine d'expression française, il faudrait le lire dans sa première version non expurgée qui a été, par la suite, auto massacrée cinq fois, pour la rendre « correcte »... je tiens à être non pas correcte, mais digne et respectable. Comme vous le savez, « La liaison » a d'abord été un livre publié sous pseudonyme à Paris. Mais, en plus, c'est un texte écrit à la main, qui est aujourd'hui confié à un dépositaire et qui a survécu, chez lui, à un incendie et à un vol ! Je l'assume, et j'aimerais que les lecteurs y trouvent la poésie de l'amour fou qu'une femme peut porter à un homme qu'elle aime et quel qu'il soit... aujourd'hui, je dirais qu'il décrit l'amour obsessionnel de la femme pour l'homme qu'elle aime, amour masochiste et destructeur, qui reste largement un attribut féminin, hélas !

Entretien avec le peintre Mohamed Hamidi

Por Rachid BENLABBAH

RM : Il paraît que votre père espérait pour vous une carrière de juriste ?

Réponse : Au début j'ai voulu répondre à ce souhait mais je me suis vite rendu à l'évidence de l'art. Pour moi, la rue c'est la vraie école et ses murs que je n'arrêtais de badigeonner dans mon enfance. Mes premiers dessins sont muraux, je n'en garde malheureusement aucune trace, rien que des souvenirs. Là où j'habitais, ni les conduites ni les bombes de gaz n'existaient, on utilisait encore le charbon, alors j'ai commencé à dessiner avec du charbon de la BD, je reproduisais Spirou, Charly Chaplin... A l'époque j'avais une pile de revues usées, ce qui me convenait. A partir de là, j'imitais les récits illustrés de Zorro, je croquais des footballeurs... Je me rappelle avoir même fait des déclarations d'amour à une fille qui habitait près de chez moi en dessinant des cœurs.

Vous parlez souvent de cinéma ?

R : Ah oui ! Avec des objets achetés au marché aux puces, fils de tissus, bobine et images, je confectionnais un cinéma rudimentaire pour raconter des histoires dans les escaliers de l'immeuble pour les enfants du quartier. J'aurais pu être un cinéaste. J'avais 11 ou 12 ans.

Ce fut plutôt les Beaux-Arts...

R : En 1957-58, je suis entré à l'Ecole des Beaux-Arts. J'avais 16 ans. L'Ecole logeait à l'époque à l'ancienne résidence Lyautey derrière ce qui fut le théâtre de Casablanca. D'ailleurs c'est fort dommage qu'on ait perdu ce patrimoine architectural, comme d'ailleurs le cinéma où on allait voir des matchs de boxe. L'Ecole était fréquentés par des Espagnols, des Italiens, des Français et peu de Marocains.

Des noms vous reviennent de l'époque ?

R : Hamid Alaoui surtout.

Et les enseignants ?

R : M. Verdi, professeur de dessin, il tenait aussi sur la rue de l'horloge un studio de photographie professionnelle. Il y avait M. Belleneau qui enseignait le dessin, M. Cheneau et Mme Annie professeur de dessin et lauréate du prix de Rome. J'ai fait deux ans à l'école, au bout desquels j'ai obtenu mon certificat d'étude. On m'a offert en récompense une boîte

de peinture, c'était en 1969. Pour mon père, dessiner, ce n'était que du gribouillage inutile surtout que je n'arrêtais de remplir de graffitis les murs de mon quartier. En 1959 le photographe Maradji débutait sa carrière en offrant son service dans les grandes places casablancaises, il travaillait à l'époque chez New Films. Comme la photo couleur n'existait pas encore, les gens m'amenaient leurs photos ou des cartes postales que je coloriais, en contrepartie d'argent, en utilisant des poudres de teinturier que je diluais à l'alcool. Je me rappelle l'insistance de mon ami cinéaste Mohamed Reggab à vouloir savoir d'où je tenais mes couleurs. A la fin de mes études, je suis parti en France pour poursuivre, encouragé par un ami, Allal Hilmi, qui y suivait une formation en architecture.

On ne peut parler de Paris sans évoquer pour vous le rapport Jean Aujame...

R : Le rapport avec cet homme était exceptionnel. Il était communiste et avait une grande sympathie pour les Africains. Sur le plan humain, le rapport a toujours été chaleureux et en un sens il m'a adopté. Il se souciait peu de mon handicap physique et semblait rarement mécontent de mon ouvrage, je pratiquais la fresque à une seule main et ne craignais guère de monter dans l'échafaudage. A la fin de ma 4^{ème} année, il m'a pris comme assistant. Ainsi j'ai pu travailler pendant un an avec lui, c'était aux Beaux-Arts de Paris après ma période aux Métiers d'Art. J'encadrais les novices à l'Ecole des Beaux-Arts dirigée justement par Aujame et où il avait son atelier de fresque. Je fréquentais également l'atelier de Chastel dont j'appréciais énormément l'expression libre.

Vous êtes finalement aussi un maître fresquier et vitrailleur...

R : le vitrail, je l'ai appris aux Métiers...

Mais curieusement je ne vous connais aucune fresque, aucun vitrail ?

R : J'aurais bien aimé continuer à faire des fresques. Les occasions ne ce sont pas présentées. Au Maroc je n'ai jamais été appelé à en faire et pourtant tout le monde sait que Hamidi avait fait de la fresque. Je n'ai jamais été sollicité...

Pouvez-vous mettre votre parcours artistique en périodes ?

R : En 1965 j'étais à l'Ecole des Beaux-Arts de Casablanca, mais j'étais très porté sur le cubisme, la nature morte, le nu à ma façon.

Un cubisme analytique ? Vous sectionniez ? Est-ce à ce moment que s'est manifesté votre intérêt pour le corps ?

R : mais je ne prenais pas le corps tel quel, le corps entier.. J'aime l'arrondi, le corps exprimé à travers des formes géométriques, le corps fragmenté.

Dans les années 70, vous avez entamé une réflexion sur la ligne ?

R : en 1967.

Et vos thèmes d'inspiration à l'époque ?

R : Le corps. C'était encore un grand tabou. Je voulais le briser. Mais pour que le nu ne soit pas visible, je procédais par fragments.

Après cette période sur le corps, votre peinture a pris un virage ?

R : Elle a viré sur l'architectural. Il y a toujours une masse de formes, des plans qui s'interpénètrent. C'était pour moi une manière d'exprimer une ou des idées... l'accouplement de deux espaces avec des couleurs différentes. Je suis porté sur la couleur. Je suis maniaque sur la manière... j'ai horreur des maladresses même si la maladresse peut parfois donner des résultats inattendus. L'espace architectural est toujours un accouplement.

Je connais votre goût pour la nature, vous parlez de jardins, de nature. Sans être ni paysagiste ni peintre de nature morte ou vivante ?

R : Mes tableaux ce sont des jardins immenses. Mais quand je peints une rose je cherche à en appréhender l'essence, un peu dans l'esprit de Mallarmée.

Tiens, votre explication me rend clair votre rapport à la réalité !

R : J'admire le poète Mohamed Loakira, notamment sa façon d'écrire. Dans ses textes il n'y a pas de grammaire. Il y a sa grammaire à lui, sa démarche ressemble à la mienne ; lui il écrit, il utilise des mots, moi j'utilise des formes et des couleurs.

Cette démarche me fait penser à votre période marquée par la liaison les valeurs architecturales et chromatiques, j'ai l'impression que vous provoquez plastiquement une réflexion de l'art sur l'art. Quand je regarde vos œuvres, je me soucie moins de chercher de la réalité mais plutôt du déplacement des lignes dans l'espace et du mode de présence de la couleur.

R : la superposition des couleurs est importante et puis aussi le voisinage et le mélange... Pour répondre franchement, je ne pense pas à cela quand je me mets au travail. Il y a un dialogue qui s'instaure entre moi et la matière dès que je me mets à travailler. C'est un dialogue dans lequel je ne sais jamais lequel de nous deux va avoir le dernier mot. Le début de toute œuvre d'art est un point sur un espace vierge. Tout dépend où on met ce point qui est comme le premier verbe, le premier mot d'une phrase avec lequel se construit tout un langage, se raconte une histoire. Le point se développe, il peut grossir ou diminuer. Une ligne droite peut devenir horizontale, courbe...

N'est-ce pas aussi une appropriation de l'espace ?

R : Sans appropriation, je ne vois pas comment je peux donner sens au dialogue... dès que j'oriente la main sur la toile, elle m'appartient. Je greffe, je mets de la pâte... je m'approprie l'espace.

Rachid Benlabbah

Vous semblez avoir horreur du vide ?

R : le vide suggère... un tableau vide ?... une toile blanche me fait peur.

Et l'absence du blanc dans votre œuvre ?

R : je ne laisse pas d'espace vide.

Parlons maintenant d'un autre aspect de votre vie d'artiste. Le groupe de Casablanca, comment est-il venu à l'histoire ?

R : A la base, il y a eu des intimités. Je connaissais quelques membres, Mohamed Chebaâ et Abdellatif Laabi. Ils étaient à Paris. Je me demande encore comment ils ont vent de moi. En tout cas en 1965 j'ai rejoint le groupe. A l'époque, on parlait de la création d'une revue artistique. On était ensemble.

Quelles sont les idées qui animait le groupe de Casablanca ?

R : la liberté de l'artiste mais on abordait la question de la culture nationale et de l'identité...

L'identité ?

R : A l'époque on était contre les institutions étrangères qui encourageaient la peinture naïve. Le peintre marocain, pour ces gens-là ne devait être que naïf, et n'avait pas le droit d'évoluer. Nous, nous combattions cette idée, nous sensibilisions les gens, on allait sur la place Jama el fna de Marrakech.

Faites-vous allusion à l'exposition de 1969 et au manifeste des artistes marocains ?

R : cela a demandé un certain temps. Travailler avec les artistes pour créer une contre exposition. Ce manifeste a nécessité beaucoup d'efforts. On a refait la même expérience à Casablanca. On est allé exposer dans des collèges.

Il y avait donc un sentiment de groupe ?

R : oui.

Et votre positionnement de l'époque, par rapport à l'Etat, au ministère de la culture, de la politique culturelle de l'époque ?

R : nous évitions les espaces officiels, c'est pourquoi on est allé à Jama el fna. Nous voulions créer nos propres lieux, parce que le ministère de la culture jouait la carte des institutions étrangères.

Comment faisiez-vous pour vous en sortir financièrement ? Pour aller à Marrakech, organiser des expositions... ?

R : on n'avait pas de moyens. On gagnait 1000 dirhams par mois. Mais quand on veut quelque chose on le fait, peut importe les moyens. C'est une question de foi.

Cet esprit 1969, j'ai le sentiment qu'il a été trahi aujourd'hui ?

R : l'esprit n'est pas la cause, je ne sais comment expliquer cela... le souci est aujourd'hui l'argent. C'est bien que l'artiste n'ait pas de soucis matériels...pour être sincère, tout le monde est porté sur l'argent. C'est dommage ! On ne se voit pas, il y a un manque de sérieux, de responsabilité. Il faut qu'il y ait des projets en commun, réinventer l'esprit qui animait les artistes de l'époque.

L'institutionnalisation de l'art a commencé dans les années 80 avec le mécénat bancaire et des fondations. on y a vu une aubaine ; mais les années 2000 ont ouvert sur une sorte de privatisation du domaine de l'art. L'Etat a démissionné et les privés ont intégré l'art comme dimension d'investissement. C'est bien pour certains, c'est moins bien pour d'autres. Qu'on pense vous ?

R : je pense que c'est bénéfique. En Allemagne, il y avait même la location de tableaux, il n'y a pas de raisons pour que des institutions de ce genre n'investissent pas dans l'art. La culture est pour tout le monde. Il faut que tout le monde s'y implique. Bien entendu l'État aussi doit s'y mettre. Quand je pense qu'il n'y a pas de musée... en Tunisie, ou en Algérie, il y a je ne sais combien de musées. Mais je suis fier de dire qu'on a de bons peintres au Maroc.

Et le musée d'art contemporain de Rabat ?

R : il y a 6 ou 7 ans j'ai été contacté... quant au retard de la construction, cela rentre dans la politique générale. Le théâtre de Casablanca non plus n'a pas encore vu le jour. En Egypte, dans chaque quartier il y a un théâtre. Pourquoi construire un seul théâtre a Casablanca à 6 ou 7 milliards, au lieu de construire quatre ou cinq plus modestes?

Revenons au musée de Rabat, comment est ce qu'on va faire pour choisir les artistes qui y seront exposés ? Sur quels critères ?

R : il faudra faire appel aux spécialistes, aux acteurs du domaine. Un administratif du ministère de la culture à mon sens peut peu de compétence en matière d'arts plastiques. Il faudra maintenant voir ce que Qotbi est capable de faire depuis que la gestion des musées ne relève plus du ministère.

Les artistes auraient dû de leur côté réserver au musée des œuvres représentatives de leur parcours. Est-ce que vous avez fait pareil ?

R : non.

Nul n'est jamais prophète chez soi, dit-on...

R : Je travaille dans l'ombre, je suis en retrait. Mon premier souci c'est ma peinture. Je suis heureux quand je fais un bon tableau.

Mais vous aimeriez bien passer à la postérité ?

R : Mais je vais laisser des traces. Je ressens du plaisir quand je rencontre d'anciens élèves, j'ai enseigné à l'Ecole des Beaux-Arts de Casablanca pendant 14 ans.

Votre première exposition ?

R : C'était en 1962, en France, à la galerie Rue des Beaux-Arts.

Vous rappelez-vous des œuvres que vous y aviez exposées ?

R : je jouais toujours avec le corps... j'ai exposé une palette arrondie avec un trou au centre. La palette du peintre représentait pour moi un corps.

Votre exposition en Allemagne en 1966 est semble-t-il celle qui vous a le plus marqué...

R : à cause du travail, de la maîtrise picturale et de la conception particulière de l'espace plastique. Celle de Jama el fina est aussi marquante en 1969, elle avait surpris tout le monde.

Vos œuvres ont été vendues ici et ailleurs, elles figurent dans des collections. Une traçabilité est-elle possible ?

R : franchement non... je ne peux pas savoir... j'ai vendu des tableaux, j'en ai offert d'autres... j'ai exposé quelques fois chez Laïla El Faraoui qui s'occupait à l'époque de la galerie Nadar et chez la galeriste Saboulot.

Q : Cependant, en 2011, la Galerie 38 t'a réservé une rétrospective ?

R : j'ai une collection particulière qui couvre les différentes périodes, depuis années 60 jusqu'à ce jour. Les toiles sont datées. Moi j'aime l'aventure... c'est le hasard... L'imprévisible... il m'est impossible d'être cloisonné dans un seul style.

Moi, je suis intrigué par votre travail de la fin 70 et début 80, ces totems et figures et les tons ocres ou sombres d'inspiration africaine ?

R : en France je fréquentais le Musée d'Arts Océaniques et Africains. Entre 1963 et 1964, je me rappelle que je vivais dans le quartier latin où il y avait des galeries d'art africain. Je faisais des croquis qui me servaient d'aide-mémoire et que je conservais, d'ailleurs je les conserve encore.

Le Hamidi des dernières années, quelles perspectives ?

R : toujours le corps, non seulement humain, l'oiseau, l'élan, l'envol... mon rapport avec la nature est essentiel mais il y a toujours autre chose. Le Hamidi d'aujourd'hui n'est pas celui d'hier et je ne sais pas comment il sera demain.

Et les couleurs ?

R : la couleur c'est moi.

Comment alors exprimer la prégnance des couleurs primaires ?

R : j'ai toute une palette de couleurs dans mon corps. Quand tu es devant un espace, les couleurs primaires, essentielles, s'imposent. Je n'aime pas le graphisme.

Vous qui avez enseigné à l'École des Beaux Arts, quels conseils, quels messages adresser aux jeunes ?

R. ne pas tomber dans la facilité, être sérieux, éviter le suivisme, être soi-même. Il faut étudier, se former, voir par où d'autres sont passés.

Que vous inspire-t-il le jaune ?

R : l'énergie, la vie, le dynamisme.

Le bleu ?

R : j'aime le bleu, je suis à l'aise dans cette couleur, c'est le voyage.

Le rouge ?

R : chaleur, intimité.

Musique ?

R : j'aime la musique classique. Elle m'aide à travailler. Jamais je n'écoute, par contre, les Gnaoui en travaillant.

1970 ?

R : Belle époque pour moi, j'ai eu mon fils...

Cela n'a pas de rapport avec le Danemark ?

R : une exposition collective sur l'art érotique. Un de mes tableaux est resté dans ce pays.

L'abstraction ?

R : c'est voir les choses telles qu'elles sont, tu t'appropries les choses, tu es dedans.

Rachid Benlabbah

Espace géométrique ?

R : L'espace me pousse à la géométrie. Je me trouve bien dans une mosquée, dans une église, là où tu te sens tout petit, éphémère, une mémoire.

Le galeriste idéal ?

R : c'est très délicat... rires. L'art est une chose noble...

L'esthétique de l'engagement : une expression individuelle

Fatima MAZMOUZ

École Supérieure d'Art Dramatique. Marrakech

RESUME: L'engagement et l'histoire de l'art au Maroc. Analyse de la scène artistique contemporaine marocaine et bref rappel de l'histoire de l'art au Maroc à travers cette notion de l'engagement.

MOTS CLE: Esthétique de l'engagement, art contemporain marocain, panorama créateur.

ABSTRACT: This study deals with commitment and the history of art in Morocco. It gives an analysis of the contemporary Moroccan artistic scene and a brief review of the history of art in Morocco as seen through the notion of commitment.

KEYWORDS: Esthetics of Commitment, Contemporary Art, Creative Outlook.

Au vu des nombreuses productions qui arrivent sur la scène artistique contemporaine marocaine¹, nous nous interrogeons sur la légitimité d'une démarche artistique renvoyant nécessairement à la notion d'engagement et à la portée d'une œuvre d'art.

A travers l'éclairage de quelques démarches artistiques, nous verrons de quel engagement s'agit-il ? Sur quelles modalités il fonctionne ? Et comment il s'articule autour des œuvres ? Mais avant tout, faisons un bref rappel de l'histoire de l'art au Maroc à travers cette notion de l'engagement.

L'ENGAGEMENT ET L'HISTOIRE DE L'ART AU MAROC : UN HERITAGE EN QUETE D'IDENTITE

L'engagement et l'histoire de l'art furent longtemps associés et résonnent de façon très précise dans nos mémoires, ne serait-ce qu'en rappelant le travail d'un certain André Breton autour du mouvement Dada².

Au Maroc, l'orée de l'art contemporain accompagne les mouvements d'indépendance. Les artistes répondent à l'unisson aux idéaux politiques de l'époque en donnant une

¹ Une scène artistique dépourvue d'une critique professionnelle et se positionnant face à un marché de l'art très alléchant, loin d'être régulier.

² Marc Dady : *Journal du mouvement Dada*. Skira, 1989.

voix à l'assaut communautaire du pays par des œuvres dont la vocation était d'abord de définir et d'affirmer la nouvelle identité marocaine en train de se construire, libre et multiple.

Ahmed Cherkaoui, fut l'un des premiers artistes à répondre à ces attentes. Son œuvre, transposant des alphabets berbères en de véritables éléments plastiques, faisait immédiatement sens dans cette quête identitaire³ placée sous le signe d'une révolution purement culturelle⁴.

Farid Belkahlia ira encore plus loin en remettant en cause le support même de travail — le chevalet — symbole de l'héritage occidental. L'artiste proposera l'utilisation de toiles de peaux sur lesquelles il dessinait au henné : deux matériaux légitimes car issus de la culture marocaine⁵.

Avec les artistes de la génération suivante, dans les années 80 (Mohamed Kacimi, Fouad Bellamine), les préoccupations artistiques commencèrent à s'éloigner des idéaux révolutionnaires de la première génération, motivées par une réflexion plus humaniste ; ce qui apporta un nouveau souffle à la notion d'engagement qui n'était déjà plus à appréhender dans ce seul sens progressiste et culturaliste devenu réducteur pour cette nouvelle scène artistique. Khalil M'Rabet explique : « [...], le vocable d'engagement reste très ambigu. Vouloir l'enfermer dans la seule alternative progressiste-révolutionnaire, c'est témoigner d'une pluralité dirigiste et priver l'engagement de son sens pluriel »⁶.

Aujourd'hui, avec la globalisation de l'art, qui cible des démarches individuelles, la scène artistique marocaine s'est alignée au reste du monde. Comment dans ce nouveau contexte politique et social, l'engagement resterait l'expression d'une identité collective ? Voyons les différentes « dimensions » de l'engagement pour ces artistes qui sont aujourd'hui plasticiens, photographes, vidéastes et performeurs.

L'ŒUVRE FEMINISTE ET INTROVERTIE DE SAFAA ERRUAS

D'une sensibilité à fleur de peau, Safaâ Erruas⁷, développe une œuvre poignante. Plaidant pour la cause féminine, elle s'exprime dans le plus grand dépouillement sur les blessures et la violence faites aux femmes. Tout comme *Brisa* (2002), œuvre de prédilection de l'artiste qui présente un assemblage au mur de rasoirs formant une structure triangulaire.

³ Brahim Alaoui, Jean-Loup Pivin (sous la direction de) : *Cherkaoui, la passion du signe*. Paris : Editions Revue Noire, 1996.

⁴ Si l'on compare les artistes marocains aux artistes égyptiens ou irakiens, la volonté politique était davantage affirmée. Nous pouvons citer « le groupe pour l'art moderne » en Egypte incarné par l'artiste Ahmed Oweis ou « le groupe de Baghdad pour l'art moderne » en Irak avec Gawad Sélim à la fin des années cinquante. Voir Silvia Naef : *A la recherche d'une modernité arabe*. Genève : Editions Slatkine, 1996, 101 et 248.

⁵ Entretien réalisé en 2005 à Paris.

⁶ Khalil M'rabet : *Peinture et identité - L'expérience marocaine*. Paris : L'Harmattan, 138.

⁷ Safaa Erruas est née en 1976. Elle vit et travaille à Tétouan. Elle est représentée par la galerie L'Atelier 21 à Casablanca et Dominique Fiat à Paris.

Son œuvre se construit autour de dispositifs alliant dans le plus poétique des paradoxes, des matières d'une grande finesse, voluptueuses et fragiles, comme le coton, le papier de soie (symbole de la femme) auxquelles l'artiste joint clous, fils de fer et autres instruments acérés (rasoirs, couteaux...) proposant ainsi des installations d'une simplicité émouvante, le tout baignant dans des blancs angéliques qui feront l'identité plastique de l'artiste.

L'engagement, par ces dispositifs, devient l'expression d'une sourde révolte contre certains carcans archaïques de la société marocaine enfermant le statut de la femme dans une privation absolue. Déroutante, l'artiste use donc d'une esthétique dès plus minimalistes pour témoigner des diverses expériences douloureuses de la femme dont le prolongement de sa réflexion l'amène à interroger « la fente originelle » qui donnera son nom à une œuvre et dont Christine Eyene dira : « Cette fente est mise en exergue à la surface d'une cimaise par la main experte de l'artiste et un jeu de lumières calculé. Source d'attraction sexuelle, centre des plaisirs charnels, elle est aussi réceptacle des douleurs infligés par un « désir qui lacère » et par le poids des coutumes qui refusent toute voie d'accès au jeune corps féminin »⁸.



⁸ *Africulture 85, L'art au féminin*. Texte de Christine Eyene : « Désir et douleur d'une fente originelle », 72.

YOUNES RAHMOUN, LE MYSTIQUE

Younes Rahmoun⁹ se définit lui même comme étant un « artiste musulman », une dénomination qu'il assume pleinement. Son travail, entièrement voué à sa croyance en la religion musulmane, démontre l'ampleur et la complexité de sa compréhension du divin. Art contemporain et Religion, cela peut paraître invraisemblable ? Et pourtant l'artiste met véritablement son art au service de son engagement religieux et spirituel. Peut-être l'œuvre la plus révélatrice de sa pratique artistique, l'installation « Allah », réalisée en 2002, située sur un mur de la ville de Teulada, en Espagne, est constituée de 33 ampoules sphériques qui renvoient la « lumière tel un miroir convexe sur le lieu dans lequel elles sont disposées ».

Ses œuvres proposent autant d'incantations métaphysiques que de recherches plastiques le tout dirigé dans un but ultime : une quête spirituelle sans précédent : rendre visible l'invisible. L'engagement chez Younes Rahmoun est personnel, artistique et religieux à la fois.

Développant une esthétique très épurée à travers une iconographie inspirée de codes propres à la symbolique de l'Islam (utilisation de la couleur verte, orientation des œuvres vers la Mecque...), son œuvre s'offre à nous telle une invitation ouverte à la prière, au recueillement et à la méditation.

L'engagement personnel (religion) et professionnel (l'art) de l'artiste communique pour donner naissance à une œuvre ésotérique dont Farid Zahi apporte quelques interprétations : « Les travaux des Younès annoncent et dénoncent. Ils annoncent une co-présence quasi mystique du divin dont s'imprègne toute âme en proie à la souffrance extrême ; ils dénoncent toute atteinte à la vie par la violence. Double voie qui maintient l'autre (métaphysique-physique) dans la lumière du moi. C'est ce qui explique peut-être l'instance du voilement-dévoilement qu'il s'attache à mettre en espace. Sonder est l'appel qu'il lance au récepteur, combattre l'aveuglement par la lumière tant intérieure que physique est la tâche qui incombe à toute personne invitée à partager et à s'approprier l'acte d'être là, devant ou parmi les instances de sens qu'il crée ».

«SAUVER L'INDIVIDU», LE COMBAT OBSESSIONNEL D'HICHAM BENOHOUD

Hicham Benohoud¹⁰ est plasticien photographe. Depuis vingt ans, dans ses travaux, il est question d'identité : une identité bafouée, absente presque fantomatique, qui selon l'artiste, résume l'individu marocain défini par l'enfermement. Christian Caujolle sera sans doute l'un des tous premiers critiques à déceler ce point dans l'œuvre de Hicham Benohoud, ainsi il écrira : « L'enfermement, bien qu'il ne soit jamais spectaculaire, est presque

⁹ Younes Rahmoun est né en 1972. Il vit et travaille à Tétouan. Il est représenté par la Galerie FJ à Casablanca.

¹⁰ Farid Zahi : *D'un regard l'autre, L'art et ses médiations au Maroc*. Rabat : Editions Marsam, 2006, 110

toujours une constante de ces images dont la fixité et l'absence d'anecdote nous renvoient à une énigme habitée par une violence sourde. Graphique et métaphorique, la prison de légères sculptures de fil de métal, de fils qui pendent de la corolle de métal de la lampe, de fragiles barreaux de lanières de papier sont, finalement, plus importantes, sous la lumière naturelle qui se mêle à l'éclairage de la salle, que les figurants eux-mêmes dont toute identité ou singularité a disparu. »¹¹

Dans le développement de sa réflexion plastique, l'autoportrait devient l'outil avec lequel il interroge cette réalité : ses œuvres plastiques présentent des autoportraits identiques et répétés à l'infini, déchirés, perforés, peints qui témoignent du malaise social immergeant la société marocaine, à la recherche d'elle-même et en devenir face à la globalisation galopante. Véhiculant grands nombres d'interdits, cette société asphyxie l'individu sans lui laisser le moindre espace d'expression.

Pour l'artiste « l'identité n'existe pas dans la société marocaine » sauf si elle devient unique et collective. C'est alors comme pour une ultime intervention, l'œuvre *Inter-version* d'une simplicité déconcertante, l'artiste se donne à voir tel un martyr tronqué, esquissant, légèrement un sourire, nous orientant ironiquement sur la réception de cette œuvre : dénoncer tout un système social et culturel oppressant qui abolie l'altérité et le droit à la différence.



¹¹ Hicham Benohoud est né en 1968. Il vit et travaille entre Paris et Casablanca. Il est représenté par la galerie L'Atelier 21, à Casablanca, et la Galerie Vu, à Paris.

MOUNIR FATMI : INQUISITEUR DU MONDE CONTEMPORAIN

S'il est un artiste que l'on considère engagé dans le paysage de l'art contemporain marocain aujourd'hui, c'est bien Mounir Fatmi¹². Investi dans toutes les causes qui font la société occidentale et arabe, il y dénonce sans cesse les absurdités et les incohérences portant sur elles un regard critique. Tous les sujets intéressent l'artiste : la religion, la philosophie, l'éducation, les médias, la mémoire... sujets qu'il prospecte et analyse à travers une production dense et variée.

Dans ces œuvres récentes, *Ghosting* (2009), propose une réflexion sur notre mémoire et ses supports comme la cassette VHS qui deviendront bientôt obsolètes, alors quel devenir pour cette mémoire ?

Aussi la sculpture *Machinery* (2009) présente des lames tranchantes sur lesquelles sont recouvertes des inscriptions calligraphiques religieuses (sourate du Coran - Hadith) relatant entre autre de la beauté du divin. L'esthétique et le sens de la calligraphie s'oppose à la dangerosité des scies : un contraste qui fait naître l'ambiguïté de la beauté qui fascine et attire mais aussi qui piège et entrave la réflexion. Paul Ardenne écrira à son sujet : « Vu en termes de rapport de forces —depuis le Code civil ; depuis les divers codex religieux qui meuvent le monde actuel, nullement désacralisé ; depuis Davos, capitale de l'intégrisme économique libéral..., le propos dubitatif et élégamment séditieux de mounir fatmi reste sans nul doute un cri de silence. »¹³

MERYEM EL ALJ : UNE QUETE POUR LE RENOUVEAU PICTURAL

Alors que les artistes précédents se positionnent à travers une œuvre à portée politique ou sociale, Meryem El Alj¹⁴ ne sort pas de sa peinture en tant que sujet et objet. « Ma peinture est l'essence même de ma personne » nous confiera l'artiste¹⁵.

Trouvant son essor dans l'enseignement du groupe Support/Surface¹⁶, Meryem s'engage tous les jours et sans relâche dans une œuvre dont l'obligation de ne pas se répéter relève d'une opération cérébrale sans fin. Elle met en place tout un système de représenta-

¹² Michel Foucault : *Surveiller, Punir*. Paris : Gallimard, 1975.

¹³ Christian Caujolle : *Hicham Benohoud, La salle de classe*. Édition de l'œil, 2001 et le catalogue de l'exposition *Identity Chapter II*, du 8 juin au 17 juillet 2010. Texte de Gaël Teshher : « Chronique d'une disparition ».

¹⁴ Mounir Fatmi est né en 1970. Il vit et travaille à Paris. Il est représenté entre autre par la Galerie Hussenot à Paris.

¹⁵ Texte de Paul Ardenne : « mounir fatmi, être perplexe ou ne pas être ». 2007. <<http://mounirfatmi.com/5critiques/pardenne.html>>.

¹⁶ Meryem El Alj est née en 1964. Elle vit et travaille à Casablanca. Elle est représentée par la galerie FJ.

tion autour de la forme d'une carcasse de mouton. Ses seuls alliés étant la couleur, la lumière, la transparence et le mouvement, elle tente d'en sonder la vérité plastique.

Chaque matin, l'artiste remet en question le travail de la veille à partir du même point de départ. Ainsi elle propose une œuvre conçue comme une spirale : ni début, ni fin, ni notion de progrès ne peuvent la décrire. Tel le mythe de Sisyphe, cet éternel recommencement dans la pratique de l'artiste impose un constat existentialiste de taille : celui de l'engagement de l'artiste face à son travail qui devient le quotidien de Meryem El Alj.

Dans ces derniers travaux, elle transpose ses recherches picturales aux collages, une véritable délectation pour l'œil, où cette vérité poétique *El Aljienne* transfigure cette peinture travestie en papiers découpés¹⁷.

A travers l'engagement artistique de Meryem El Alj, c'est toute la complexité de notre rapport à l'« Histoire » et au « Sens » que l'artiste conteste et réordonne à travers un ordre pictural propre.



¹⁷ Entretien réalisé en mars 2011.

Fatima Mazmouz

POUR UN ENGAGEMENT POLYMORPHE ET UNE ESTHETIQUE SINGULIERE

Dans la plus grande diversité, ces artistes interrogent. Ils questionnent leur perception du monde. Ils réinventent une nouvelle iconographie à travers un langage personnel et une identité artistique très forte. Tous ces artistes proposent une approche de l'engagement qui leur est propre, s'inscrivant dans le refus de subir un ordre social, politique et esthétique qui les priverait d'un espace d'expression : l'œuvre d'art.

L'esthétique de ces œuvres est avant tout régie par une économie de moyens et un art de la mesure (justesse), caractérisant alors ces expériences communes de l'engagement dans l'art contemporain marocain ; bien que ce dernier se fasse expression individuelle. Optant pour une stratégie inventive, perspicace et ingénieuse, l'esthétique de l'engagement s'inscrit dans un langage subtil et subversif.

Ainsi ces artistes réalisent une œuvre « polymorphe » où engagement politique, social, culturel, identitaire et artistique s'entrecroise pour faire sens. Ils réalisent une œuvre ouverte vécue sur le mode présent, de « l'ici et maintenant » possédant toutes les virtualités possibles à se réaliser dans l'universel.

Splendeur du monde et calvaire de l'homme Peinture marocaine et iconographie chrétienne

Youssef WAHBOUN
Universidad Ibn Tofail - Kenitra

RESUME: Étude de l'impact de l'iconographie chrétienne chez les peintres marocains contemporains.
MOTS CLE: Iconographie chrétienne, art contemporain marocain.

ABSTRACT: This is a study of the impact of Christian iconography on contemporary Moroccan painters.

KEYWORDS: Christian Iconography, Contemporary Moroccan Art.

INTRODUCTION

En avril et mai 2005, à la Galerie Bab Rouah de Rabat, Bouchta El Hayani (né en 1951) expose une série de tableaux dont un nombre important de scènes du péché originel et de crucifixions. Quatre ans plus tard, Abderrahim Yamou (né en 1959) montre à la galerie l'Atelier 21 de Casablanca des toiles presque entièrement consacrées à Eve. Ce n'est pas pour la première fois que l'iconographie chrétienne inspire les peintres marocains. En 1963, Jilali Gharbaoui (1930-1971) fait un séjour au monastère de Tioumliline où il réalise des crucifixions, les seuls tableaux figuratifs que l'artiste exécute depuis que sa peinture s'est orientée vers l'abstraction. On y reconnaît en toute évidence la figure de l'homme écartelé, mais la facture est adaptée à la dynamique de la composition abstraite (figure 1). De larges aplats sont disposés sur une surface polychrome où, peinte en blanc, se détache la silhouette du Christ, rendue à la fois plus éclatante et autonome par l'épais trait noir qui la cerne. Gharbaoui ne manque pas d'entourer le corps de ces deux cercles qui reviennent très souvent dans sa production des années 60, deux grands cercles qui se dédoublent et qui dominent la toile comme des yeux écarquillés devant le spectateur. L'une des toiles de l'époque est d'ailleurs intitulée *les Yeux de l'Orient*.



Fig. 1. Gharbaoui, Sans titre

L'impact de l'iconographie chrétienne imprègne plus discrètement les toiles de Mohamed Drissi (1946-2003), artiste profondément nourri des images de la peinture occidentale. Pendant les années 90, le peintre représente souvent un intérieur où, entouré d'une foule de personnages des deux sexes, un homme nu est allongé au centre de la composition. La scène rappelle souvent les scénographies adoptées dans les représentations du thème chrétien de la piété. Yvon Le Bras remarque que, dans l'*Autoportrait à la palette et au chat*, l'un des derniers tableaux du peintre, « le corps agonisant possède une attitude semblable à celle des déplorations du XVI^{ème} et VII^{ème} siècle »¹ (figure 2). Pouvant être regardée aussi comme la représentation d'« un convive épuisé jusqu'à l'écoeurement par une nuit orgiaque »², peuplée de nudités entourant l'artiste au sexe exhibé, la toile serait l'incarnation de cette imbrication du sacré et du profane qui hante la peinture de l'artiste.

¹ « L'autoportrait à la palette et au chat : une œuvre testamentaire », dans *Hommage à Mohamed Drissi*, catalogue de l'exposition éponyme. Tanger : Galerie Delacroix, mai 2003, 60.

² *Ibid.*

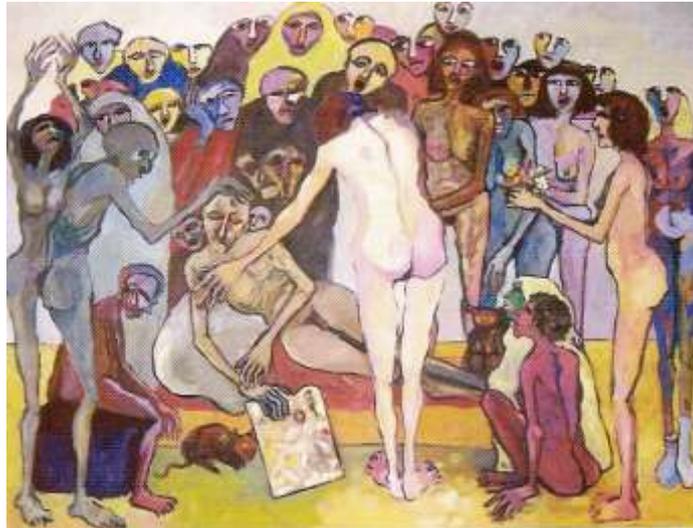


Fig. 2. Drissi, *Autoportrait à la palette et au chat*

Contrairement aux toiles de Drissi qui gommant toute filiation avec la référence en réduisant le sujet chrétien à un prétexte visuel, la peinture d'El Hayani et de Yamou donne à voir des Eve, des Adam et des Christ nommés comme tels par les artistes eux-mêmes. Cet intérêt pour les sujets de la peinture religieuse occidentale est d'autant plus significatif que l'introduction du référent chrétien correspond à un nouvel élan dans la carrière des deux peintres. Pendant plus de trois décennies (70-90), El Hayani compte parmi les artistes abstraits marocains les plus connus et les plus actifs. L'année 1998, où il séjourne à la Cité des Arts de Paris, marque son retour vers la figuration. Les toiles représentant Eve, Adam et le Christ font partie de la première grande exposition organisée depuis. Quant à Abderrahim Yamou, il est, depuis sa première exposition individuelle, en 1990, l'auteur d'une peinture presque exclusivement dédiée au thème floral, investi jusqu'à l'obsession dans une recherche sur le genre du paysage. C'est dans les tableaux montrant Eve, exposés en 2009, que le corps s'introduit pour la première fois dans sa peinture. Donnant l'occasion, dans le travail des deux artistes, à la représentation de nus féminins et masculins, des thèmes de la peinture chrétienne sont transformés en d'autres possibilités de sens. Plusieurs procédés esthétiques sont mis à profit pour insuffler à des sujets universels un nouveau pouvoir de transcendance. Alors que, dans les toiles d'El Hayani, les personnages bibliques semblent déroulés dans le néant comme une interrogation sur le mal et la violence qui s'emparent de l'homme contemporain, les tableaux de Yamou représentent une Eve scintillante qui traverse l'univers comme un hymne à la beauté du monde.

1. JARDINS ETOILES : ABDERRAHIM YAMOU

Les titres que Yamou donne à ses toiles ne laissent aucun doute sur l'identité de la femme évoluant dans ses compositions, « Eva » (figure 3). Le lieu qui l'abrite n'est pas

anonyme non plus, « l'Eden », où s'érige « l'Arbre premier ». Vraisemblablement, à l'instar d'un Maurice Denis, Yamou a recours à la scène du péché originel parce qu'elle lui donne d'abord l'occasion de pratiquer son genre de prédilection, le paysage. Mais, le personnage et l'espace étant identifiés, les tableaux s'investissent d'une signification à la fois référentielle et esthétique et exigent d'être regardés comme le prolongement de l'histoire de la peinture consacrée à la scène du péché originel. Avec cette différence que l'Eve qu'ils représentent ne doit rien à la première femme, pécheresse et tentatrice.



Fig. 3. Yamou, *Eva*

Nudité et Arcadie

Dans les toiles de Yamou, la primauté de l'espace correspond à une primauté temporelle. Les tableaux baignent dans une lumière indéfinie qui évoque l'aube, une aube surgissant de la nuit. A travers l'histoire de la peinture, comme le montrent les diptyques consacrés au sujet par Lucas Cranach (figure 4) et Albert Dürer, plusieurs transpositions du thème donnent à voir Adam et Eve se détachant d'un noir total, entourés d'animaux et d'un serpent qui présage le drame qui se prépare. L'espace que peint Yamou non seulement recèle une pluie de lumière qui contamine le corps d'Eve, mais se dépouille des attributs de la faute originelle. Eve n'en garde que la pomme qui, tache blanche parmi les taches de lumière qui jonchent le paysage, est démythifiée, dépossédée de son statut d'instrument de la chute et de la honte (figure 5). A l'Eve pécheresse, Yamou oppose une « Eva » étoilée, évoluant dans un espace d'une splendeur féerique. Les toiles happent le regard par cet éclat irréel qui se dégage du paysage comme de la nudité de la femme. Considérées en regard de l'histoire du nu en peinture, elles constituent un contraste frappant avec des tableaux comme *la Mort de Bara* de David, *Sorrow* de Van Gogh ou *Femme allongée dans un paysage* de Drissi, représentant un nu féminin dans un espace aride et menaçant où le corps féminin est esseulé comme un cadavre abandonné. Yamou peint une femme en parfaite os-

*Splendeur du monde et calvaire de l'homme.
Peinture marocaine et iconographie chrétienne*

mosé avec le paysage. Il retrouve ainsi un thème connu dans l'histoire de la peinture, celui de l'harmonie voluptueuse entre le nu féminin et le paysage arcadien qui l'entoure, illustré notamment par le motif impressionniste et matissien des baigneuses. Le paysage est conçu comme autant un lieu d'évasion qu'un réceptacle idéal pour l'épanouissement de la beauté féminine. Dans les compositions de Yamou, l'exécution picturale semble même insister sur cet effet de miroir entre la femme et l'espace. La chair d'Eve est rendue non seulement dans la même couleur, mais aussi selon la même technique que les fruits et les feuillages. Des taches superposées les unes aux autres transforment le corps comme le paysage en des surfaces rutilantes, qui semblent faites de coton prêt à s'effriter ou de neige prête à s'évaporer. Comme l'auteur de *Luxe, calme et volupté*, du *Bonheur de vivre* ou de *la Musique*, Yamou inscrit sa représentation du nu dans cet accord dionysiaque entre la nudité du corps et la splendeur du monde.



Fig. 4. Cranach, *Adam et Eve*



Fig. 5. Yamou, *Une Femme tentée*

Extase et parodie

Dans les représentations de la nudité en harmonie avec le paysage, de Renoir à Matisse, en passant par Cézanne, le corps est presque toujours en mouvement, exécutant des gestes qui expriment une soif de liberté et un bien-être sur lequel le temps n'a pas prise. Ces gestes confèrent à la nudité une impression de lévitation et de soulèvement qui, selon Kenneth Clark, constitue l'essence du nu extatique :

« Dans le nu exprimant l'extase, écrit-il, le corps est possédé par une force irrationnelle ; aussi il ne se dirige plus d'un point à un autre par la voie la plus courte et la plus rationnelle, mais il se contorsionne et bondit comme pour s'efforcer d'échapper aux lois immuables de la pesanteur. Les nus extatiques sont instables par essence »³.

La femme représentée par Yamou peut parfaitement être admirée à la lumière de cette définition. Dans toutes les toiles de la série, le corps n'est jamais stable, « les pieds sur terre », mais esquisse une marche en avant, les bras séparés du torse dans une sorte de contorsion évoquant la danse (figure 6). Dans l'un des tableaux, intitulé *Parmi les étoiles* (figure 7), Eve, comme un sprinter qui vient de prendre le départ, semble même avoir entamé une course au-dessus de l'univers. Cette course aérienne est également la marque du nu extatique, toujours miné par l'urgence de « flotter dans une vie nouvelle »⁴.

³ *Le Nu*. Hachette, Pluriel, 1999, t. 2, 86.

⁴ *Op. cit.*, 103.



Fig. 6. Yamou, *Eva Blanche*



Fig. 7. Yamou, *Parmi les étoiles*

L'enthousiasme et l'appétit de vivre que suggère Eve ne s'expriment pas sans allusion parodique aux représentations classiques du thème de l'Expulsion. Dans des peintures comme *Adam et Eve chassés du Paradis* de Masaccio (figure 8) ou de Michel Ange, un ange, le visage hostile et le geste violent, indique, de son index ou au moyen d'une épée, la

Youssef Wahboun

sortie du Paradis, la voie vers la douleur et le remords d'ici-bas. Dans un tableau de Yamou, intitulé *Vers la gauche* (figure 9), c'est Eve elle-même qui, isolée à l'extrémité gauche de la composition, prend la place de l'ange pour dévier l'objectif de ce geste injonctif, proposer une autre destination à l'humanité déçue. La posture aussi sensuelle que chancelante, Eva, de son bras déployé, semble ouvrir le bal de la vie, inviter à la lumière éternelle.

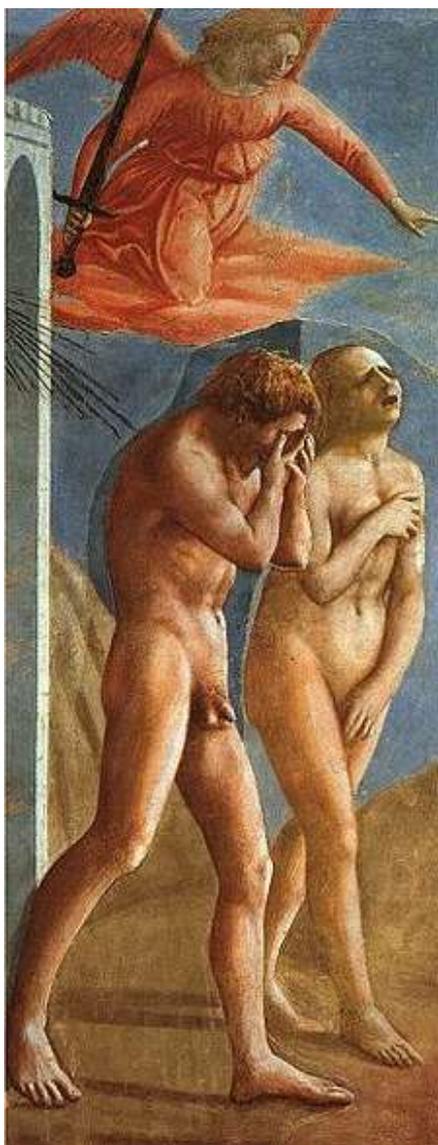


Fig. 8. Masaccio, *Adam et Eve chassés du Paradis*



Fig. 9. Yamou, *Vers la gauche*

Ce symbolisme épicurien n'est pas de mise dans les toiles de Bouchta El Hayani. Dans de grandes compositions au fond extrêmement dépouillé, Adam, Eve ainsi que le Christ s'érigent comme la représentation allégorique de cette volonté de puissance et cette soif de destruction qui dominent l'homme du 21^{ème} siècle.

2. ENFER CONTEMPORAIN : BOUCHTA EL HAYANI

A partir de 1998, le corps réapparaît, de manière intermittente, dans la peinture d'El Hayani, jusqu'alors vouée à l'abstraction. Il faut attendre que deux tristes événements sociopolitiques le décident à adopter la figuration comme un moyen d'expression constant : l'invasion de l'Irak par les forces américaines en 2003 et, la même année, les attentats terroristes perpétrés à Casablanca le 16 mai. Depuis, sa peinture est obsédée par la représentation d'un homme immobile, souvent solitaire, qui, par sa présence à la fois constante et énigmatique, se prête à une interprétation poétique, philosophique. Souvent de profil, l'homme nu se dresse au centre de la toile comme un questionnement lancinant sur le présent désastreux et le devenir incertain de l'homme. Dans certains tableaux, mettant en scène aussi la femme ainsi que les attributs de la faute originelle, cet homme incarne un personnage identifiable, Adam (figure 10).



Fig. 10. El Hayani, *Sans titre*

Face-à-face rompus

L'état de catastrophe où s'enlise le monde suggère à El Hayani le souvenir du premier homme⁵. Pour donner à voir l'horreur qui frappe l'humanité en ce début de millénaire, le peintre met à profit cette signification symbolique universellement attribué à Adam : premier dans la faute, il est aussi l'incarnation de la perversion de l'esprit et de l'usage absurde de la liberté. Mais l'Adam que peint El Hayani ne serait pas identifiable comme tel sans la contiguïté de la femme et des symboles de la scène fatidique. Dans les nombreux face-à-face qui constituent la série, l'artiste interpose à chaque fois un attribut de la faute pour garantir le lien référentiel avec l'instant où le destin de l'humanité a basculé. On sait que dans les représentations classiques de la scène, comme c'est le cas des œuvres déjà évoquées de Cranach et de Dürer, Adam et Eve sont parfois séparés en raison de la dualité du support pictural. La structure du diptyque permet de diviser le couple, qui reste quand même uni par le sujet de l'image (figure 4). Constituant un troisième motif vertical, l'arbre intervient entre les deux personnages et subit ainsi la césure qui divise le support. Dans les tableaux d'El Hayani, cette césure est intra-picturale. La tierce présence séparatrice, fournie aussi bien par l'arbre que par la pomme et le crâne, prend place dans le même support que les deux protagonistes. Le peintre met en œuvre des procédés esthétiques qui, en imposant les attributs de la faute originelle, insistent sur l'effet de division entre l'homme et la femme et confèrent à chaque fois à ce troisième élément médian une signification particulière.

⁵ El Hayani aime préciser que les personnages d'Adam et Eve font déjà partie de ses tableaux de l'année 1998, marquant son retour à la peinture figurative.

Conçus comme le symbole de cette scission qui assujettit l'humanité, à la fois désunie et rassemblée dans l'horreur, conflictuelle et enfermée dans le même sort tragique, la pomme, le crâne et l'arbre revêtent un intérêt tel qu'ils éclipsent les deux personnages en introduisant de nouvelles motivations transcendantales dans ce face-à-face qui, lui, revient d'un tableau à l'autre. L'une des toiles montre une pomme située entre les deux personnages (figure 10). Symbole d'une nécessité, celle de choisir, la pomme est aussi l'instrument de la chute et de l'aveuglement de l'homme. Dans le tableau d'El Hayani, non seulement elle est démesurément grossie, géante, rendue dans des proportions plus importantes que celles des deux têtes, mais elle s'impose, autonome et unique, en étant isolée de l'arbre dont elle rend la représentation inutile. Elle pend dans le vide comme pour marquer le poids de la tentation fatidique, dénoncer la petitesse de l'homme devant sa propre propension au mal. Un autre tableau figure, comme tierce présence séparatrice, un crâne gigantesque, une sorte de masque macabre poussant un cri (figure 11). Il couvre le fond du tableau comme une évidence de la domination de la mort. Devant sa bouche monstrueuse qui s'ouvre à leurs pieds, Adam et Eve paraissent pris dans un piège sans issue, réduits à des êtres fragiles et minuscules que le trou noir de la mort s'apprête à avaler. Dans d'autres toiles, c'est l'arbre qui intervient pour écarter les deux personnages l'un de l'autre (figure 12). A l'arbre généreux et resplendissant de Yamou, El Hayani oppose un magma de cendre et de suie, un nuage de fumée compacte devant lequel l'homme et la femme ne peuvent rien, désarmés et impassibles. Commentant l'un de ses tableaux, l'artiste lui-même décrit cet arbre sans vie comme « un univers calciné, un nuage noir que provoquerait l'explosion d'une bombe »⁶. L'arbre mythique n'est plus un fragment de l'Eden mais une ombre dense et écrasante. Il n'est plus source de vie ni déclencheur de faute ou de remords, mais la fumée empoisonnée d'une asphyxie collective, génératrice de destruction et de mort massive.



Fig. 11. El Hayani, *Sans titre*

⁶ Tous les propos d' El Hayani cités dans ce travail font partie d'un entretien qu'il m'a accordé en mars 2011.



Fig. 12. El Hayani, *Sans titre*

Ventre protubérant

Quand la pomme, le crâne et l'arbre disparaissent, c'est pour céder la place à une grosse tache sombre qui s'érige au milieu du couple. Une toile de la série montre une ombre verticale campant un abîme de ténèbres entre les deux personnages (figure 13). Une brèche noire ouverte comme un aperçu de l'obscurité terrestre à laquelle l'humanité est condamnée depuis le premier homme et la première femme. Mais le tableau appelle l'attention notamment par la protubérance du ventre d'Eve. Le motif semble d'abord solliciter une interprétation esthétique. La toile serait un écho lointain de l'iconographie gothique où Eve est figurée en forme de bulbe, comme dans *la Chute* des frères Limbourg, l'Eve du *Retable de l'Agneau mystique* de Van Eyck (figure 14) ou *le Pêché originel* de Van der Goes. Kenneth Clark rappelle que la protubérance du ventre est « l'un des éléments distinctifs de l'idéal gothique du corps féminin »⁷. Mais on sait aussi que, selon la pensée religieuse du Moyen-âge qui culpabilise la femme, Eve est non seulement l'artisan de la déchéance de l'homme, mais également, contrairement à la Vierge, la femme coupable qui, après avoir cédé au désir charnel, se trouve être porteuse du premier assassin de l'histoire humaine. La protubérance du ventre est donc le signe d'une grossesse. C'est justement cette signification que s'attribue l'Eve d'El Hayani. Mais à la conception religieuse, l'artiste oppose une vision ontologique. Comme il le confie lui-même, « Eve est représentée enceinte car l'être humain est habité par le mal non depuis sa naissance mais depuis sa conception, jusqu'à la mort ». L'homme se sait livré à un monde de violence et d'horreur depuis ses premières agitations dans le ventre maternel.

⁷ *Op. cit.*, t. 1, 154.

*Splendeur du monde et calvaire de l'homme.
Peinture marocaine et iconographie chrétienne*



Fig. 13. El Hayani, *Sans titre*



Fig. 14. Van Eyck, *Eve, Retable de l'Agneau mystique*

Christis ludiques

Dans la peinture d'El Hayani, la tragédie de l'homme contemporain adopte aussi la figure majeure de l'iconographie chrétienne, la crucifixion. On sait qu'au cours du 20^{ème}

siècle, cette similitude entre le dolorisme du Christ et le calvaire de l'humanité meurtrie a inspiré plusieurs artistes marqués par les deux guerres mondiales. Après la Grande Guerre, Otto Dix transpose les images du *Retable d'Issenheim* de Grünewald pour représenter le quotidien insoutenable des soldats engagés dans le conflit. Dès la fin de la Seconde Guerre, Graham Sutherland réalise divers travaux sur le thème de la Passion du Christ. Les corps déchirés qu'il voit sur des photos lui apparaissent, dit-il, comme « des figures descendues de la croix »⁸. Image extrême de la douleur qu'on puisse infliger à un corps humain, le Christ sur la croix revient souvent dans les tableaux de Francis Bacon. L'artiste affirme qu'« on ne peut rien imaginer qui soit plus barbare que la crucifixion et que cette manière précise de tuer quelqu'un »⁹.

« Le Christ représente la cruauté de la mort, thème obsessionnel de ma peinture depuis quelques années », déclare Bouchta El Hayani. Contrairement à celles de Gharbaoui, ses crucifixions sont données à voir dans des compositions nettement figuratives, dépouillées au maximum pour privilégier la figure centrale du corps écartelé. Les tableaux que l'artiste consacre au sujet semblent correspondre aux deux types qu'on relève parmi les toutes premières représentations du Christ sur la croix : la version dite d'Antioche, où le crucifié est dévêtu, et celle dite de Jérusalem, qui le montre drapé dans une longue tunique. L'image qu'El Hayani donne du Christ procède d'un traitement tel qu'elle ne doit plus rien à l'icône traditionnelle. Le corps est représenté sans « *quinquepartitum vulnus* » (les cinq plaies), même si, dans les toiles où le Christ est nu, des dégoulinures semblent évoquer le sang qui coule de ses blessures (figure 15). Le Christ est également débarrassé des « *arma christi* » (les instruments de la Passion). Dans les crucifixions où le corps est habillé, l'artiste remplace la couronne d'épines par un halo (figure 16), car, comme il le dit lui-même, si le Christ l'intéresse, « ce n'est pas en tant que tel mais comme modèle de la sainteté, du côté sacré chez l'homme ». Traduisant le paroxysme de la douleur et de l'humiliation physiques que subit l'humanité aujourd'hui, le Christ d'El Hayani exprime également la sacralité bafouée de l'homme, à la fois monstre insatiable et insecte à écraser. L'homme contemporain est dépossédé de sa dimension spirituelle. Il n'est plus qu'une parodie de l'homme. D'où l'apparence à la fois caricaturale et ludique des crucifixions de l'artiste. Rendus dans une géométrie rigoureuse ou au moyen d'un tracé désinvolte, les Christs d'El Hayani ressemblent à des pantins décarcassés, réduits à de fragiles marionnettes disant toute la misère de l'homme du nouveau millénaire.

⁸ Cité par Thierry Chabanne, dans « Le calvaire de Picasso », *Beaux-Arts*, n° 106, novembre 1992, 87.

⁹ Cité par Thierry Chabanne, *ibid.*

*Splendeur du monde et calvaire de l'homme.
Peinture marocaine et iconographie chrétienne*



Fig. 15. El Hayani, *Sans titre*



Fig. 16. El Hayani, *Sans titre*

CONCLUSION

Les peintures récentes de Yamou et d'El Hayani adoptent des sujets de l'iconographie chrétienne pour leur faire subir un traitement subversif, porteur d'effets esthétiques engagés dans une vision autonome. Abordant la représentation du corps, sans sacrifier le

paysage pour autant, Yamou met en scène une femme resplendissante qui, contrairement à l'Eve biblique, peut être regardée comme l'allégorie de la volupté salvatrice, dispensant à l'univers une lumière féerique. Non sans évoquer parodiquement les représentations traditionnelles marquées du poids de la tentation fatale, l'artiste débarrasse la scène des attributs de la faute pour exalter cette étreinte dionysiaque entre la nudité et le monde. A cette splendeur surnaturelle, El Hayani, à travers les symboles d'Adam et Eve, oppose la cruauté qui envahit le monde actuel. Les deux personnages mythiques figurent une humanité divisée, hantée par le mal et avide de violence et de mort. La fonction que l'artiste assigne aux attributs du péché, s'interposant toujours entre l'homme et la femme, livre une vision des plus noires de la condition humaine. Ce que confirment les toiles donnant à voir un Christ à la fois décharné et sanguinolent, à la fois spectacle morbide et spectateur aussi dépaycé qu'effaré devant une humanité perdue par sa folie meurtrière.

Sans procéder d'une conception religieuse, les toiles des deux artistes prolongent l'histoire de la peinture consacrée aux personnages bibliques et sollicitent d'être vues comme une recherche esthétique et transcendante autonome à partir de mythes universels. Elles scellent par conséquent une curieuse filiation avec l'art de Gharbaoui et de Drissi, auteurs d'une peinture où se reconnaît l'impact des icônes chrétiennes. Mais l'intérêt des artistes marocains pour l'iconographie religieuse occidentale ne se limite pas à la peinture. Il envahit également ces pratiques qu'on range généralement sous le nom d'art contemporain. En 2006, l'artiste Mohamed Rachdi monte *OOO, les Puits du désir*, un dispositif artistique composé d'une vingtaine d'installations. L'espace qui abrite l'exposition n'est autre que l'église Notre-Dame de Montataire.

BIBLIOGRAPHIE

- CHABANNE, Thierry (1992) : « Le calvaire de Picasso ». *Beaux-Arts* 106, novembre, 85-7.
- CLAIR, Jean (1996) : « Visages des dieux : visage de l'homme. Les *Crucifixions* de Francis Bacon ». *Eloge du visible*. Paris : Gallimard.
- CLARK, Kenneth (1999) : *Le Nu*. Paris : Hachette, Pluriel, 2 tomes.
- Daki, Aziz (2009) : « Abderrahim Yamou ». Catalogue de l'exposition éponyme, Galerie l'Atelier 21, Casablanca.
- DEBUYST, Frédéric (1993) : *L'Art chrétien contemporain. De 1962 à nos jours*. Paris: Mame, coll. « Art et foi ».
- GELIS, Jacques (2005) : « Le corps, l'Eglise et le sacré ». *Histoire du corps*. Paris : Ed. du Seuil, tome 1, 17-107.
- LAVERGNE, Sabine de (1992) : *Art sacré et modernité*. Louvain : Ed. Brepols.
- LE BRAS, Yvon (2003) : « L'autoportrait à la palette et au chat : une œuvre testamentaire ». *Hommage à Mohamed Drissi*. Catalogue de l'exposition éponyme, Galerie Delacroix, Tanger.
- TENKOUL, Abderrahmane (2005) : « L'univers tumultueux d'El Hayani ». *Bouchta El Hayani*, catalogue de l'exposition éponyme, Galerie Bab Rouah, Rabat.

Les fresques picturales d'André Elbaz Une expérience éthique du regard face au génocide du Rwanda

Rachid BENLABBAH

Institut des Etudes Africaines - Université Mohammed V Souissi - Rabat

RESUME: L'artiste marocain André Elbaz porte le massacre en stigmaté mémoriel. La cruauté de la mise à mort devient perverse lorsque le crime est perpétré par les uns contre leurs concitoyens au nom d'une différence irrésorbable et une vérité indivise.

MOTS CLE: Fresques picturales, André Elbaz, génocide du Rwanda.

ABSTRACT: The Moroccan artist André Elbaz turns massacre into a memorial stigma. The cruelty of sending people to their death becomes perverse when the crime is committed against one's fellow citizens in the name of an inadmissible difference and an undivided truth.

KEYWORDS: Pictorial Frescos, André Elbaz, Genocide in Ruanda.

« Je suis né un 26 avril, et le jour de mon troisième anniversaire, alors qu'on me faisait souffler les trois bougies de mon gâteau, les avions nazis soufflaient Guernica »¹. L'artiste marocain André Elbaz porte le massacre en stigmaté mémoriel. Aussi loin que remonte son souvenir s'y trouve un meurtre collectif originel attisé par d'autres ultérieurs non moins impitoyables et qui semblent interminables tant que la vie dure. La cruauté de la mise à mort devient perverse lorsque le crime est perpétré par les uns contre finalement leurs concitoyens au nom d'une différence irrésorbable et une vérité indivise.

J'ai longuement médité les visages sans regard d'Elbaz, ses crayons sur papier japon de grand format (1995) qui déroulent une sorte de drame religieux à dimension apocalyptique. Mais le salut y est au terme de la souffrance, car d'abord le temps dans le tryptique dessiné est linéaire et il circonscrit en outre l'ordre de succession : la chute puis la béance puis l'envol. Malgré l'ampleur de la catastrophe, l'artiste se maintient dans l'économie de la promesse. Il est mu également, à l'échelle de la relation humaine, par la volonté de confronter les vivants à la faillite du sens et de l'entendement devant le gigantisme de l'échelle de la mise à mort et de l'abandon des corps. En fait l'absence du regard dit ou illustre à la fois un impensé et un impensable.

La confiscation du regard dans l'œuvre d'art d'Elbaz n'a rien d'oedipien, l'arbitraire divin n'est qu'une illusion qui trouble la réalité de la responsabilité humaine. L'artiste ôte

¹ Cf. le quotidien français *La-Croix*, numéro du 31 juillet, 14.

le regard à ses personnages pour en aiguïser le nôtre et nous faire ressentir la perte. C'est pourquoi le rapport à cette série et aux fresques picturales sur le génocide du Rwanda devient extrêmement pénible lorsque la barrière esthétique qui préserve notre détachement s'écroule et nous livre à la réalité brutale du drame de la vie.

Mais il y a plus grave, c'est que cette partie de l'œuvre de l'artiste, en dehors du travail consacré à l'inquisition, ne montre jamais le criminel. La scène de la mort s'effectue donc malgré l'absence des deux protagonistes, l'exécuteur et l'œil de la victime. On peut toujours leur supposer le caractère suggestif de l'ellipse mais l'existence du drame est due également à un report. L'élément de cohérence de la scène est le regard du spectateur qui se retrouve impliqué et dont l'indifférence, témoignée à l'événement de la réalité, lui fait prendre conscience, face à l'œuvre d'art, d'être plutôt infiniment près de la place vacante, celle de l'exécuteur. Je réfléchis sur ce rapport et en même temps me vient en mémoire des séquences cyniques de lynchage de Noirs américains, pendus à la corde par le Klu Klux Klan en 1915 au sud des États-Unis. Les images du documentaire montraient quelque chose qui ressemblait à une chorégraphie morbide à laquelle assistaient des centaines de personnes sans la moindre émotion sur le visage. Elbaz veut que l'Art soit une « chance de se confronter aux traumatismes de l'Histoire »².



André Elbaz, Triptyque : *Chute - Béance - Envol*, 1995, crayon sur papier japon, 240x120 cm, détail.

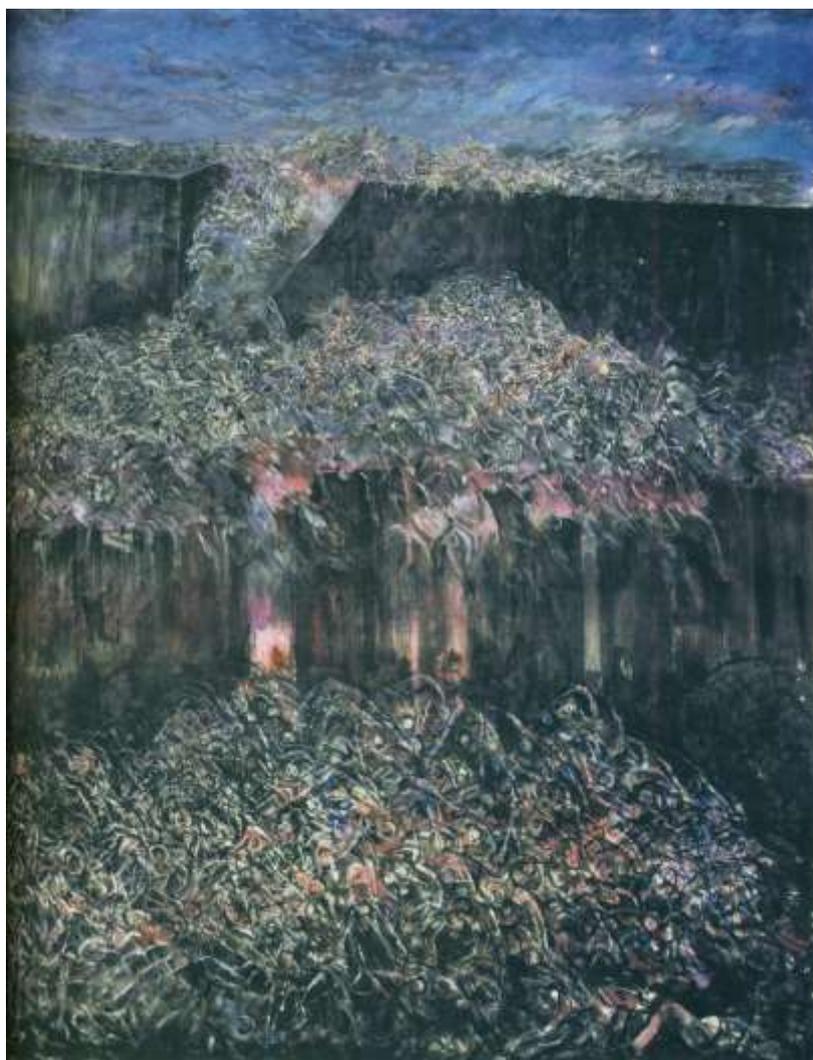
² Catalogue « André Elbaz, l'œuvre exécuté ». Casablanca / Paris : Editions La croisée des chemins et Non lieu, 2006, 79.

Le bourreau a instinctivement besoin d'avoir en face ce regard singulier du mort, mais la victime a-t-elle encore besoin de voir et qui ou quoi ? L'artiste lui enlève les yeux sans donner de raisons précises ni trahir non plus un esprit de revanche. Pourtant Elbaz, involontairement peut-être, crée en nous une faille, nous les spectateurs qui nous croyons innocents ou indemnes de l'hécatombe. La distance salutaire n'est plus possible, l'expérience de l'œuvre d'art, que l'artiste peint et montre ou conçoit et *exécute*, démultiplie celle de la vie. La chorégraphie lugubre de corps aveuglés se transforme en songe pénible. L'esthétique est une éthique au sens propre du terme.

Elbaz a poussé encore plus loin l'expérience mortifère en procédant à la mise à mort de l'œuvre d'art, elle renaît certes par la force de l'exposition mais aussi parce qu'il n'aliène pas l'après, la possibilité du salut. Il lacère et détruit, ensuite *surreprésente* les membres disséqués de l'œuvre en les recollant dans des surfaces planes ou, un peu dans l'esprit de la sérialité photographique obsessionnelle de Christian Boltanski, en les isolant dans des urnes transparentes. Ce geste achève le processus créatif. Rien de visiblement reconnaissable et connaissable n'est plus donné à voir, en outre rien ne nomme plus ces œuvres d'art à part l'acte qui les a défaites-refaites. La lacération et la dissection de celles-ci sont moins une technique que l'expression du sens actuel du monde, sa correspondance artistique.

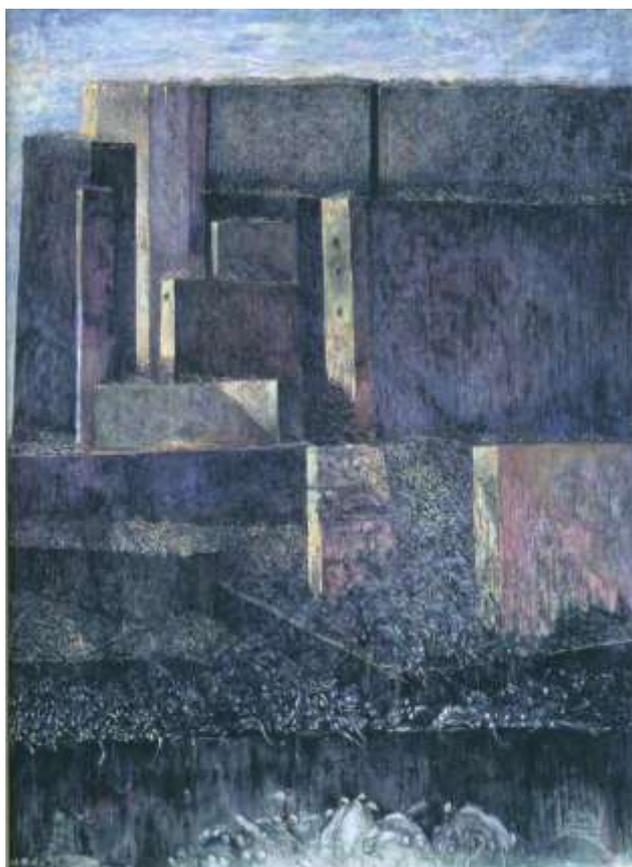
Mais l'homme n'est pas pessimiste, l'artiste dit vouloir témoigner. Il comprend bien qu'il n'a pas vécu dans son corps cette violence et cette dénégarion de l'humain, ce qui explique par ailleurs son souci d'éviter d'exprimer la souffrance par procuration. Il dit être dans la prédisposition d'expression et de témoignage bien qu'il « ne soit brûlé que par la question ». Depuis 1964, année où la conscience destructrice de la guerre s'est glissée dans son œuvre, il n'a pas cessé de capter les instants où le destin de l'humanité bascule. Le basculement africain le plus abominable, après la traite des esclaves et l'apartheid, a eu lieu au Rwanda en 1994. Pendant trois courts mois, la folie génocidaire des extrémistes Hutus contre les Tutsis a laissé derrière elle des centaines de milliers de corps de tous âges, mitraillés, mutilés, déchiquetés, jonchant les routes, en amas dans les terrains vagues, vêtus ou nus. L'ampleur de la purification ethnique, nourrie par un ressentiment historique exacerbé par l'ancienne politique coloniale allemande et belge, a comme paralysé les gens mais est-ce suffisant pour pardonner l'indifférence internationale ? Pour celui qui a vu, lu et entendu sur ces cents jours sans agir, les fresques rwandaises d'Elbaz constituent un rappel et aive involontairement une sorte de sentiment de culpabilité.

Rachid Benlabbah



André Elbaz, *Fresques I*, à partir de 1994. Technique mixte, papier japon marouflé sur toile de lin, 161x198 cm.

*Les fresques picturales d'André Elbaz
Une expérience éthique du regard face au génocide du Rwanda*



André Elbaz, *Fresques IV*, à partir de 1994. Technique mixte sur Papier de soie japon, 161x204 cm.

Pour traduire l'ampleur de la tragédie humaine, les poètes, les musiciens et les artistes recourent en général à l'hyperbole, aux paysages dantesques, à l'usage des atmosphères ténébreuses et des tons sombres. Elbaz s'inspire notamment de ce répertoire classique animé de visions symboliques, de scènes eschatologiques et cauchemardesques. Je retrouve dans son œuvre une convergence entre Francisco Goya (période des Caprices, de l'illustration de la barbarie de la guerre, des Peintures noires) et William Blake (série picturale du mal biblique), notamment leur représentation hyperbolique lumineuse de la monstruosité. Les fresques frappent en tout cas par l'originalité du traitement de la lumière, le peintre crée une tension dans l'image en contrastant les clairs-obscurs. L'exaltation de la lumière, qui traduit dans les compositions « Villes orientales » et les « Villes lumière » la nostalgie et la mémoire, s'accroît ici à mesure de la gravité du drame. L'atmosphère macabre de la cité rwandaise est exacerbée par le recours expressionniste au monumental, à une perspective en étage qui amplifie la démesure de l'horreur. L'artiste coupe l'horizon et laisse planer l'impression d'une irréalité que le bleu, le violet et le mauve imprègnent à

Rachid Benlabbah

l'ensemble. Cette architecture sert de décor à la cascade et à l'amoncellement des corps en pleine lumière de la ténèbre de la raison.

Devant ces monts de corps humains sacrifiés, on est envahi d'un sentiment de solitude profond et pesant. La monstration éteint les paroles, ne laissant pour la voix que la possibilité d'un cri. La chute regardée d'en bas crée une dissymétrie qui resserre l'effet sur soi, l'architecture inquiète par sa disproportion. L'artiste réussit son illusion grâce à la verticalité de la perspective qui agrandit l'édifice et écrase le regardeur qui s' imagine malgré lui au ras de l'échelle. Du céleste vers le tellurique, la chute semble se loger dans les profondeurs de la déraison, sauf que tout en haut ce n'est plus Dieu qui châtie le transgresseur, Nemrod par exemple bien que ce châtiment ait en réalité offert à l'humanité les bienfaits de la diversité des langues et des peuples. Mais c'est l'homme qui extermine l'homme parce que justement il est différent racialement, ethniquement et confessionnellement. Or selon une logique retorse, seule la folie génocidaire est capable de faire aboutir à un anéantissement absolu.

Rraysa Fatima Tabaâmrant : Figure emblématique de la chanson amazighe traditionnelle du Sud marocain¹

Abdelâali TALMENSSOUR
Université Ibn Zohr - Agadir

RESUME: Le présent article a pour objectif de présenter l'art des rrways, en tant que patrimoine musical marocain, et essaie de faire la lumière sur cette pratique artistique et poétique particulière, en s'intéressant à une artiste amazighe de renom, Rraysa Fatima Tabaâmrant. L'article apporte un certain nombre d'indications sur l'artiste, sa troupe et son œuvre poétique, en passant en revue les éléments majeurs ayant marqué sa carrière de poète-chanteuse compositeur.

MOTS CLE: Chanson amazighe traditionnelle, Rraysa Fatima Tabaâmrant.

ABSTRACT: The aim of the article at hand is to present the art of the rrways as Moroccan musical heritage and it seeks to shed some light on this particular artistic and poetic practice. To do so, its main interest is the well-known Amazighe artist Rraysa Fatima Tabaâmrant. The article provides us with a certain amount of information about the artist, her accompanists and her poetic work, and also reviews the most significant elements which have marked her career as a poet, song-writer and singer.

KEYWORDS: Traditional Amazighe Songs, Rraysa Fatima Tabaâmrant.

Le présent article a pour objectif de présenter l'art des rrways, en tant que patrimoine musical marocain, et essaie de faire la lumière sur cette pratique artistique et poétique particulière, en s'intéressant à une artiste amazighe de renom, rraysa Fatima Tabaâmrant. L'article apporte un certain nombre d'indications sur l'artiste, sa troupe et son œuvre poétique, en passant en revue les éléments majeurs avant marqué sa carrière de poète- chanteuse compositeur.

¹ L'article reprend certains éléments développés dans Talmenssour (2008) et une communication présentée lors de la Journée d'étude *Le patrimoine musical amazighe*, organisée en Mai 2010 par la Filière Etudes Amazighes, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Agadir.

0. INTRODUCTION

Composante essentielle de la culture et de la littérature amazighe, la poésie a toujours été liée à l'oralité et à la collectivité. De ce fait, la poésie a souvent existé, en milieu traditionnel amazighe, en tant que poésie orale, intimement liée à la musique et au chant.

Activité artistique saisonnière, la poésie est vécue comme phénomène collectif, lié à la collectivité et la communauté. Cette activité ne peut être l'apanage d'une classe sociale particulière puisque tout individu peut vivre l'expérience de poète sans pour autant renouer avec sa condition initiale au sein de la communauté, la saison d'été, saison des festivités et des célébrations sociales et religieuses, étant bien sûr le lieu privilégié de cette production artistique.²

Élément constitutif de la culture et la littérature amazighes, la poésie représente en effet la composante la plus ancienne et la mieux établie parmi les genres littéraires amazighes. Cette pérennité s'explique avant tout par la spécificité du genre poétique, caractérisé notamment par une capacité d'adaptation et de renouvellement extraordinaire, lui permettant de résister et perdurer, mais aussi, d'évoluer à travers l'histoire des amazighes. Cette évolution, qu'a connue la poésie amazighe, s'est traduite, pour le cas du Maroc, par la naissance d'un nouveau genre poétique : l'art des *rrways*, perçu de nos jours comme le genre le plus représentatif de la poésie traditionnelle amazighe.

1. L'ART DES RRWAYS

Les *rrways*³ sont des poètes-chanteurs professionnels, connus principalement chez les amazighes du Sud marocain, et notamment, auprès des populations des régions du Souss et du Haut-Atlas. Ces *rrways*, poètes-chanteurs itinérants, forment des troupes professionnelles, composées généralement d'une demi-douzaine de musiciens et d'un groupe de femmes recrutées comme danseuses-choristes, qu'ils dirigent et dont ils assument la charge.

² Le mot *amarg* est le terme utilisé pour désigner cette poésie. Le terme *imurig* renvoie plutôt à la poésie en tant que production poétique (composition de poésies). En amazighe, le mot 'amarg' désigne à la fois l'amour, le chagrin d'amour et la nostalgie, mais aussi, la poésie en tant que production improvisée, émotive et spontanée. Le terme *amarg* peut ainsi être utilisé pour désigner (1) la poésie et la production poétique : *amarg n sidi h̄mmu ṭṭalb* « la poésie de Sidi Hemmou », et (2) le poème ou le répertoire poétique : *amarg n uḥwac* « la poésie d'Ahouach », *amarg n ṣṣways* « la poésie des *rrways* », etc. Le poète est dit en amazighe *bu-umarg* (celui qui fait de la poésie) ou *bab n umarg* (le maître de la poésie), mais, le plus souvent, on utilise les termes de *anḍdam* « poète-compositeur » et *amarir* « poète-chanteur », employés différemment et ayant chacun une signification particulière.

³ Du singulier *rrays* « chef, maître ». Traditionnellement, le *rrays* est à la fois poète, compositeur, musicien et chanteur. Notons que le *rrays* et l'*amarir* sont, l'un et l'autre, des poètes-chanteurs. Ils composent des poèmes et font de la poésie. La différence est que l'*amarir* est un poète-chanteur non professionnel. Il ne s'accompagne pas d'instrument de musique. Il n'a pas de troupe, et n'enregistre pas ses chansons. Ce qui rend sa notoriété souvent limitée à l'échelle du village et des alentours. Le *rrays*, par contre, est un poète-chanteur professionnel. Il s'accompagne d'un instrument de musique, généralement le *rribab*, et dirige une troupe professionnelle. Il fait des représentations et enregistre ses chansons.

Poète-chanteur confirmé, le rrays est le chef qui dirige la troupe professionnelle⁴. Traditionnellement, le rrays s'accompagne d'un instrument de prédilection, le *rribab*⁵. Il est accompagné par des joueurs de luth à trois ou quatre cordes, auxquels s'ajoutent des joueurs de tambours sur cadre et d'un joueur de *naqus*.

Ces musiciens vivent de ce métier qu'ils exercent sur les marchés hebdomadaires et sur les places publiques. Ces troupes professionnelles sont également invitées pour animer des réceptions et des fêtes privées.

Les représentations des rrrays diffèrent selon le public et le lieu où ils se produisent. Leur performance peut ainsi varier en fonction de l'auditoire et du lieu de représentation. Ces poètes-chanteurs professionnels ont une capacité d'adaptation à toutes sortes d'ambiances et peuvent modifier leur répertoire selon les circonstances.

Ainsi, par exemple, dans leurs représentations à l'extérieur, *lhqt*, où les spectateurs se disposent en cercle autour de la troupe, la proximité de l'audience a pour effet le développement du divertissement verbal, entrecoupé de nombreuses quêtes. Dans les fêtes privées, par contre, les parties musicales sont particulièrement développées. Et pour stimuler la générosité du public, les rrrays se renseignent sur les invités pour leur adresser des éloges et des chants de louange à la joie générale du public. Les parties dansées y sont également très développées. Le succès de la troupe repose en grande partie, lors de ces représentations, sur le groupe de femmes, danseuses et chanteuses-choristes.

Dans les établissements commerciaux, hôtels et restaurants pour touristes, théâtres et salles de spectacle, les représentations des rrrays ont des effets divers en fonction de l'auditoire et du degré de compréhension de la langue. La danse des rraya peut prendre une place prépondérante au détriment du chant dont les paroles ne sont pas comprises.

Aujourd'hui, les rrrays continuent la tradition grâce au support audio-visuel de grande diffusion. L'enregistrement des rrrays sur disques ou cassettes supprime évidemment les parties qui ont un rapport avec l'auditoire et retient surtout la musique et le chant, *amarg*.

Les premiers enregistrements des rrrays remontent aux années 30 du siècle dernier. L'enregistrement de disques et leur diffusion répétée à la radio est une source de prestige pour les rrrays, qui leur permet de s'imposer de façon plus permanente et de se faire inviter fréquemment. Ces musiciens sont ainsi devenus un élément incontournable de la musique amazighe marocaine.

Dans la section qui suit, nous essaierons de passer en revue les principales écoles-généralisations ayant marqué l'histoire de l'art des rrrays, et essayer de dresser un tableau

⁴ Le personnage le plus important des rrrays est le poète. C'est lui le chef de la troupe. Elle portait son nom et ce sont ses œuvres qui justifiaient son existence. Le poète choisissait ses compagnons et pouvait en changer à sa guise. Aussi, chacun d'entre eux avait-il pour ambition de devenir à son tour poète et formait sa propre troupe dès qu'il estimait sa formation au métier suffisamment solide (Jouad 1997).

⁵ Sorte de vièle monocorde au timbre si particulier.

complet retraçant les différentes écoles, les troupes fondatrices et les formations illustres de la chanson des rrways au Maroc.

— La génération Lḥaj Blâid : les premiers enregistrements des rrways.

C'est la génération des rrways fondateurs. Ces rrways pionniers ont surtout bénéficié de la possibilité d'enregistrement sur disques, mais leur production était tout de même très limitée puisque l'offre d'enregistrement était réservée à certaines célébrités de l'époque. Parmi ces pionniers, on trouve les rrays Lḥaj Blâid, Bubakr Anechad, Mohamed Budraâ, Bubakr Azaâri et d'autres.

— La génération Mohamed Amourag : les disciples des rrways pionniers.

Appartiennent à cette deuxième génération des rrways formés au sein de troupes célèbres ayant bénéficié d'une offre d'enregistrement et de diffusion plus importante. Parmi eux, les rrays Mohamed Amourag, Mohamed Ben Iḥya Ou-tznakht, Boujemâa Ou-tẓrwalt, Lahoucine Janṭi, Ahmed Amentag, pour ne pas en citer d'autres.

L'ouverture des sociétés nationales sur la chanson des rrways a eu pour effet la production d'œuvres plus complètes, puisque les rrways commençaient à enregistrer des poèmes entiers⁶. Cette période a aussi connu un certain renouveau au niveau du contenu, à travers l'enregistrement de chansons nationales et patriotiques. Aussi, l'introduction de nouveaux instruments a donné un souffle nouveau au niveau des rythmes et des percussions.

Malgré l'essor qu'a connu la chanson des rrways à cette époque, les enregistrements datant de cette période ne représentent qu'une partie infime de la production poétique de cette deuxième génération de rrways. Le plus gros de leur production sera malheureusement perdu à jamais.⁷

— La génération Mohamed Demsiri : le développement de la chanson des rrways.

Cette génération est caractérisée par un renouvellement et/ou perfectionnement au niveau de la musique et de la composition. Ce mouvement a connu l'émergence de nouvelles formations ayant chacune un style particulier au niveau de la composition et de l'exécution. Ces troupes professionnelles, composées de musiciens et de chanteurs de talent, constituent une référence pour toute une génération d'artistes. On citera ici les rrays Mohamed Demsiri (Albnsir), Omar Ouahrouch, Said Achtouk, Mohamed Bounsir, et Ahmed Biyzmawn.

Cette génération a aussi connu l'arrivée de quelques troupes féminines dans ce métier traditionnellement masculin. Quelques unes ont pu se faire une place de choix. Parmi elles, les rraya Rqiya Demsiriya (talbnsirt) et Fatima Tiḥiḥit.

— La génération Hassan Aglaou : la modernisation de la chanson des rrways.

⁶ L'enregistrement d'une chanson par face de disque.

⁷ La plupart des enregistrements des sociétés nationales, sur disques de 45 et 78 tours, ont été perdus, négligés, mal conservés ou défectueux, et n'ont pas bénéficié de rééditions sur les supports audio actuels.

Rraysa Fatima Tabaâmrant :
Figure emblématique de la chanson amazighe traditionnelle du Sud marocain

La plupart des rrways de cette génération sont les disciples de trois grands rrays : Mohamed Demsiri, Omar Ouahrouch, et Said Achtouk, qui les ont influencés dans le style et le mode de composition. Ces rrways ont trouvé, pour ainsi dire, leur voie toute tracée, à travers l'existence d'un art musical bien confirmé, un patrimoine artistique assez riche et varié, et des moyens leur permettant de créer et de composer dans les différents registres de la chanson amazighe traditionnelle.

Les rrways de cette génération seront les premiers à introduire les styles *aeşri* et *agnaw*, deux nouveaux rythmes qui vont révolutionner la chanson et la musique des rrways. Parmi eux, les rrays Hassan Aglaou, Aârab Outiggi, Ahmed Ouţţalb Lmzouđi, Ahmed Al-bensir, pour ne pas citer d'autres.

Cette génération a également été marquée par l'apparition de nouvelles formations dirigées par des rrayasa, formées au sein de troupes professionnelles confirmées. On peut citer, ici, deux noms célèbres : Fatima Tabaemřant et Tiħiħit Mzřziyn.

— La génération Hassan Aresmouk : le rajeunissement de la chanson des rrways.

Cette nouvelle génération d'artistes a coexisté avec la génération précédente qui a continué sa lancée artistique et a su confirmer et consolider sa position auprès du public. Cette nouvelle génération de rrways, apparue au milieu des années 80's, a tout de même réussi à se distinguer en rénovant surtout au niveau des rythmes, s'inspirant plus particulièrement du patrimoine musical traditionnel d'*ahouach* et *ajemmak*. Leurs chansons, plus modernes, traitent de sujets divers, liés principalement aux préoccupations de la jeunesse marocaine de l'époque. Parmi ces rrways, Hassan Aresmouk, Lâarbi Iħiħi, et Lahoucine Amerrakchi.

Ce mouvement artistique a également connu l'apparition d'une nouvelle vague de rrayasa conciliant tradition et modernité, avec l'introduction de nouveaux styles de chant et de danse propres à chaque artiste. Les rrayasa Kelly et Aicha Tachinouit en sont le meilleur exemple⁸.

Nous nous intéresserons dans la section suivante à l'artiste rrayasa Fatima Tabaâmrant, poète-chanteuse et compositeur de renom et grande figure de la poésie traditionnelle du Sud marocain.

⁸ Malgré ses origines françaises, Rrayasa Kelly a connu un certain succès auprès du public amazighe et a su s'affirmer en tant que nouvelle 'star' grâce à des chansons enregistrées en duo avec les rrays Hassan Aglaou et Hassan Aresmouk.

2. RRAYSA FATIMA TABAAMRANT :

2.1. Présentation

Fatima Chahou, connue par son nom de scène Fatima Tabaamrant⁹, est née en 1962, dans le hameau des Id-Ounasser, tribu des Ait Bubkr, dans la région des Ait Baâmrane. Elle a grandi à Ifran (Anti-Atlas), hameau des Id-Salem, tribu des Ida-Ouchegra, où elle a été adoptée par sa tante après qu'elle eut perdu sa mère. Elle passa ensuite une bonne partie de son adolescence dans le hameau des Id-Ouaâziz, tribu des Id-Lâarba, dans la région de Lakhsas.

En 1983, elle s'engagea comme danseuse-choriste dans la troupe du rrays Jamaâ Lhamidi et commença ainsi ses premiers débuts dans le domaine de la chanson. Elle rejoindra ensuite la troupe du rrays Saïd Achtouk, puis celle du rrays Moulay Mohamed Bellefqih, rrays avec lequel elle aura l'opportunité de maîtriser l'art de la composition, puisqu'on trouve dans la quasi-totalité des albums qu'elle a enregistrés avec ce rrays une ou deux chansons sous forme de joute poétique chantée 'tanḍdamt', où elle se mesurait aux talents de Bellefqih¹⁰. Elle passera ainsi quelques années avant de rejoindre la troupe du feu rrays Mohamed Demsiri, grande occasion pour elle de perfectionner sa formation et acquérir les compétences requises pour l'exercice du métier de poète chanteur professionnel 'tarḥayst'¹¹.

Après un long parcours initiatique, notre rrayssa envisagea une carrière en solo et créa sa propre troupe en 1991, troupe qui sera rejointe par d'autres chanteuses choristes et musiciens chanteurs d'expérience : Aâzri Amazigh, Ahmed Daoudi, Omar Azemzem, les chanteuses Fatima Tayessart et Ijja Tihîhit, pour ne pas citer d'autres, qui contribueront au succès de la troupe et lui permettront de s'imposer comme l'une des troupes les plus prestigieuses de la scène artistique marocaine.

La troupe a participé à de nombreuses cérémonies prestigieuses dont on peut citer, entre autres, la soirée organisée pour la commémoration du feu rrays Omar Ouahrouch, au théâtre municipal d'Agadir, Décembre 1994. Le festival d'Agadir, le 29 Juillet 2002. Et le festival de Rabat, dans sa septième édition, les 28 Juin et 19 Juillet 2001.

La troupe de rrayssa Fatima Tabaamrant a effectué plusieurs voyages à l'étranger et continue toujours à donner des spectacles en Europe. Elle avait fait sa première tournée européenne en 1994, où elle était reçue les 14-15 Juillet à Milan (Italie), le 16 Juillet à l'Opéra Garnier de Paris, pour finir sa tournée au sud de la France, au Théâtre de La Plage à Sète. La troupe a également eu le privilège d'être invitée, en Mai 1997, par l'Institut du Monde Arabe (IMA), pour participer à une soirée organisée à la salle des concerts de La Cité de la Musique (Paris).

Consciente de son succès grandissant, elle part, en 1998, pour une deuxième tournée à l'étranger, en Belgique et aux Pays-Bas, où elle était agréablement accueillie par la com-

⁹ Les informations que nous donnons ici sur la vie de l'artiste sont extraites de la préface du livre d'Ouyahya Gwijjan *Tamagit inu. Amarg n Faḥima Tabaamrant*. Cf. Bibliographie.

¹⁰ Dans les autres chansons, elle figure comme simple choriste dans le chœur des femmes.

¹¹ On dit aussi *tarḥayssa*.

Rraysa Fatima Tabaâmrant :
Figure emblématique de la chanson amazighe traditionnelle du Sud marocain

munauté marocaine, notamment lors de son passage dans les villes d'Utrecht, Rotterdam et Amsterdam. La troupe a ensuite été invitée, en Mars 2002, à participer à la sixième édition du festival belge « Voix des femmes », où elle avait donné des spectacles à Bruxelles, Anvers, Liège et Huy.

Rraysa Fatima Tabaâmrant a aussi participé à de nombreuses rencontres culturelles et artistiques traitant de sujets sur l'art, la musique et la culture amazighes. On peut noter sa participation aux travaux de la rencontre organisée par l'Association Marocaine pour la Recherche et l'Echange Culturel (AMREC) à Rabat, sous le thème : « La femme marocaine et son rôle dans la pérennité de la dimension amazighe de l'identité marocaine ». Aussi, la rencontre organisée, en Mai 2001, par le syndicat national des musiciens et professionnels de la chanson marocaine, section du Sud, sous le thème : « La musique et les musiciens au Maroc. Etat des lieux. ».

L'artiste rraysa Fatima Tabaâmrant, chanteuse et poète-compositeur, a été récompensée lors de différents festivals nationaux et internationaux pour l'ensemble de son œuvre artistique et son engagement actif dans la vie associative, notamment son action pour la promotion et l'émancipation de la femme rurale marocaine.¹²

Parmi les prix prestigieux qu'elle eut reçus, on peut citer les prix décernés par l'Association de l'Université d'été d'Agadir (1993), et l'Association Marocaine pour la Recherche et l'Echange Culturel (AMREC) en Juillet 1993, à Rabat.

On peut également citer le prix *Ribab d'Argent*, décerné lors de la cérémonie de clôture des travaux d'une rencontre sous le thème « Les arts populaires de la région du Sud marocain », le 25 Juin 1994 à Tiznit. Un autre prix lui a été décerné lors du festival de la chanson amazighe *Asays*, organisé en 2002, à Agadir.

On peut citer deux autres prix prestigieux, les prix décernés par le Congrès Mondial Amazighe à Paris (1996), et l'association Tamaynut Germany (2002).

Malgré l'étendue de son succès, rraysa Fatima Tabaâmrant continue son parcours avec une passion inchangée, affichant un enthousiasme identique à celui qu'elle ait connu au début de sa carrière, en poursuivant son travail de recherche artistique et de création, confortant ainsi son statut de grande artiste de la chanson marocaine. Pour preuve, le prix de la « meilleure chanson tachelhit de l'année 2005 » qui lui a été décerné, sur vote du public, par la Société Nationale de la Radio et de la Télévision (SNRT)¹³.

¹² Rraysa Fatima tabaâmrant a été plusieurs fois récompensée pour son travail de femme militante engagée dans la société civile, pour sa participation active dans la vie associative et sportive, et pour ses œuvres caritatives, notamment dans le domaine de la protection de la petite enfance. On peut citer ici les prix décernés par la Fédération Royale Marocaine de Football (1995), le journal Agraw Amazigh (1995), et l'Association Tiwizi Chtouka Ait Baha (2000).

¹³ Lors d'une soirée télévisée organisée par les studios 2M, Casablanca.

2.2. La poésie de rrayssa Fatima Tabaâmrant

2.2.1. Thématique

A étudier le répertoire poétique de rrayssa Fatima Tabaâmrant, on se trouve face à une multitude de sujets et de questions abordés par cette poésie traditionnelle, orale et chantée, avec une thématique riche et variée que le lieu cet article ne nous permet pas de détailler. Nous essaierons toutefois de présenter de façon très sommaire les thèmes majeurs développés par cette poésie :

— L'amazighité : l'identité, l'appartenance, le pays, la civilisation, la langue et la culture amazighes. La marocanité, l'attachement à la patrie et à la dynastie Alaouite. La citoyenneté, le civisme, le sens de l'autre.

— La tradition : les coutumes et les valeurs traditionnelles, les festivités, cérémonies et célébrations. Le mariage, l'éducation des enfants, les règles de bienséance.

— La nostalgie : l'immigration (exode rural), le déracinement, le mal du pays.

Société traditionnelle : la compagne, la nature, la joie de vivre, l'appartenance, l'enfance, l'innocence, l'amour maternel, etc.

vs. Société moderne : vicissitudes de la vie citadine, précarité, marginalité, déchirure, déphasage, souffrance, conditions de la classe ouvrière, etc.

La perte de certaines valeurs ancestrales : vaillance, loyauté, fidélité, solidarité, union, entraide, bienveillance, altruisme, générosité, etc.

— L'histoire : les personnages historiques, la résistance.

L'hagiographie, les confréries et les saints patrons.

— La religion : la prédication, l'instruction et l'enseignement théologiques.

La pratique et les obligations religieuses : la prière, l'aumône, etc.

— La morale (discours moralisateur) : rappel à l'ordre et au bon sens, appel à la sagesse et à la voie de la raison, perspicacité, clairvoyance, intelligence pratique. La patience, la persévérance et la force de l'âme.

— L'amour : le chagrin d'amour, la séparation, le dévouement, la fidélité, la loyauté, l'amitié, la trahison, la femme, l'institution du mariage.

2.2.2. Un extrait de son répertoire :

Présentation du texte :

Conformément à la tradition, le poète commence par une prière, invoquant Dieu en implorant Son salut et Son pardon, car Lui seul peut donner sans condition et faire preuve de Ses largesses. Elle nous demande d'être charitable, puisque seuls les actes de charité conduisent à l'apaisement et au bonheur, et à donner sans attendre de retour, car les bonnes actions trouveront toujours leur récompense.

Dans sa position de prédicateur et gardien des valeurs de la société traditionnelle, le poète veut donner l'exemple en faisant lui-même preuve de bravoure et de résignation. En tant que tel, il doit être un personnage de bonne moralité qui ne saurait se laisser à de vils sentiments tels l'orgueil, la jalousie et le mensonge, pour pouvoir ensuite livrer de bons

conseils à qui veut bien entendre. L'on a toujours besoin d'un conseiller, quelqu'un qui vous aide à vous corriger de vos défauts. L'homme, dit-elle, doit penser aux conséquences de ses actes et apprendre de ses mauvaises expériences, s'il veut éviter de reproduire les mêmes erreurs. Plus que ses actions, l'homme doit surveiller ses propos et prévenir les dérapages de la langue. L'on doit savoir tenir sa langue et veiller soigneusement à ses propos. Elle nous incite donc à rester vigilant et à nous mettre en garde des malveillants, car il y a homme et homme, des bons et des mauvais, et à avoir le bon discernement car seuls les connaisseurs savent juger les choses à leur juste valeur. Mais lorsque tout est confus, la situation ne peut profiter qu'aux malveillants car seuls eux, précise-t-elle, peuvent en tirer avantage; les petites gens, plus vulnérables, doivent trimer pour un gain dérisoire. Cependant, il faut faire preuve de patience, continuer l'effort et ne jamais s'avouer vaincu, puisqu'il faut toujours du temps pour parvenir. L'homme doit se montrer conciliant pour éviter le danger et contourner les obstacles, puisqu'on ne peut pas tout affronter. Toujours faut-il prendre ses dispositions à temps et faire les choses en temps voulu : il faut savoir remédier à ses problèmes avant qu'il ne soit trop tard.

Après avoir prodigué tous ces conseils pratiques, et afin de conforter sa position de prédicateur- moralisateur, notre rrayssa se tourne maintenant vers un registre philosophique pour élaborer un discours gnomique, s'appuyant sur des valeurs et des pratiques religieuses et éthiques fondamentales, nous rappelant le caractère éphémère ou transitoire de la vie d'ici-bas. Il faut penser à la vie future et accomplir de bonnes actions sa vie durant, si l'on veut laisser une mémoire honorée, car seuls les actes charitables et honorables peuvent témoigner pour une personne après sa mort. L'homme doit tempérer sa convoitise et songer à la vie d'après, et oublier les biens matériels de ce bas monde, s'il veut éviter d'être pris dans la course à la richesse. Le devoir à accomplir est celui de réussir l'éducation de ses enfants, car la condition des enfants dépend de celle des parents, et souvent, les enfants héritent des qualités et/ ou défauts de leurs parents. Comme s'il fallait prouver la crédibilité de son discours, rrayssa Tabaâmrant nous renvoie, une fois de plus, à l'enseignement théologique pour insister sur des valeurs fondamentales, perdues de nos jours, en nous rappelant qu'il ne faut pas hésiter à faire le bien, car les bonnes actions seront toujours bien rétribuées. L'homme ne peut s'élever qu'en témoignant de sa bonne moralité, ni briller si ce n'est par des actes honorables.

Texte et traduction

Préambule :

ayyih a asays ur izdař lqlb ad iyi k°n rmin
iy nhđř γ usays, gin ayt lhawa zud talxatmt
ayyih ar akk° nttaw ix f inu, zud iy ur eaqqly
a bulhawa ma mu za ira tiyuga, ma ira aman
ur rad gawrn ad ikrz ula rad mggrn ad isrwat
iy ihđř γ usays, iy izřa laħbab, ittu k°n a řřif
a lhawa tiwimt iyi jluγ, nzug
nstu lhmum, nfk amarg i wayyađ

Texte :

- 1- sidi ɣbbi a ahnin, a ajuwwad
- 2- ɣdiɣ s warra nnk mqqar giɣ ɣikad
- 3- ur gitny lkibr, ur nhmil ttnz
- 4- ula lqlb inu ur iga amhsad
- 5- lhanana tuf tayart n lqlb
- 6- ad akk° ur izrb yan ad ikrz leib
- 7- acku wanna nn ishan ard nn icid
- 8- ur sul issugir yat iy t id tg°raz¹⁴
- 9- ayyih iy nfalt, ur iy°li f ɣbbi ad gitny hnnun
- 10- ayyih iy ira ad ay ismh, yan ur rad dis imciwir
- 11- nrja ɣ walli iyi izɣran giɣ igigil, iefu ay
- 12- nrja ɣ walli ay izɣran lliy nzld, ar any akkan
- 13- nrja ɣ bab n larzaq, ɣwalli jju giti ur ifln
- 14- nrja ɣ walli iyi ur ittawn ula jju bbin nn fllay
- 15- nrja ɣ walli any ikkisin i izmaz lli ihɣran
- 16- ndalb as ad ay day ikks i ledab ula ɣ lixrt
- 17- ayyih a afus n ɣbbi tgit ljid, ur ar tɣmmit
- 18- emmɣ hlli nniyt a afgan, ɣbbi hann ur ɣafln
- 19- ha iyi za qqny alln inu, rzm ay a bab nny tinnun
- 20- ajj afgan ad ka snufun, amhsad ns(a)n ɣ takat
- 21- wanna d yiwin azg°i, maxx euwln ad awin tammnt
- 22- a laemal iɣlhn a afgan a rad ak ikks lxuf
- 23- ayyih a yan itzallan, ifukku ddin nns, yuf ak
- 24- ayyih a afulki n lawsaf, lqlb ay ɣ nn kmmln
- 25- yan ak iran lxir, irar k°n id
- 26- ur rad k°n yajj i iyarasn n leyub
- 27- yuf wawal ifulkin a g°ma ddahab
- 28- ufn tammnt, ufn atay wala lluz
- 29- iy ifkkɣ yan s leaql, ur izrb
- 30- yan mu tjra yat, a nn iks i tayyad
- 31- wanna d immuttin ɣ ifassn n ladab
- 32- ar ittndam i leaɣ urta t ikrz
- 33- ɣbbi fan ay uxsan ad gin lbab
- 34- a nn sisn qqny ils ad iyi ur ig leib
- 35- ad ay ig ɣbbi ɣ laman d lhifaɣ
- 36- imma mddn gan ukan zud lluz
- 37- iga kullu yan ɣ lxlɣ wala amud
- 38- walaynni illa gisn imim d imɣzig
- 39- ayyih a tasa kkiɣ lxla ɣiyid, iriy laman
- 40- nsrs agayyu inu f izran, ar nbrri ur nssin
- 41- iwiɣ d ljawi i uɣam ad as ittkdu, zziɣ ur t issin
- 42- idda ugayyu s urwass, ur issn tujjut is tmmim
- 43- ayyih usiy lhmul n lhmm, a aɣar ar tɣmmit
- 44- a giɣ tigmmi n lhmm, ar t ntɣay, ag°in ad ay iffuy
- 45- ɣmiɣ dik lhilt a ixɣ inu, tag°it ad teaqqit
- 46- iqqan d ad tnt aqqrɣ arkiɣ ncib ny akk° nmmut

¹⁴ Chœur : ayyih a afus n ɣbbi tgit ljid, ur ar tɣmmit, emmɣ a hlli nniyt a afgan, ɣbbi hann ur ɣafln.

Rraysa Fatima Tabaâmrant :
Figure emblématique de la chanson amazighe traditionnelle du Sud marocain

- 47- ur rad tkmmlt lh̄rub i zzman a wad innan caṭṭy
- 48- afus illa γ uxzan acku id bab nns ad ur illin
- 49- akuz icca tumzin, urrin iyrdayn γ walim
- 50- aḥḥ aba yat tuṭfit ittjuṛrun tizlfin, tuḥt
- 51- yuti lhmm nnunt lmunt nmm, tag°it ad traḥat
- 52- ira zzman lxaṭṭ a yan ifan afud i laçyal nns
- 53- iga zzaman lbḥur, iga izmaz
- 54- azmz nna ak iṛẓmn, if k i wayyaḍ
- 55- ar k ittay lhmm γ uzal wala iq
- 56- iy tlkmt asawn, asunfu yaggug
- 57- lxlq igan afhim, ad ur ittmnid
- 58- aṛaras lli ur iffuyṅ, ikki t id
- 59- iy tujjit lmuckil arkiγ icib
- 60- iy rad tzrit ar k ikkat s uekkaz
- 61- a zzman ad k nsaqsa ma iga γikad
- 62- kullu mad gik izrin, ifta yafuḍ
- 63- irγud ṛbbi i wanna d ifln γwid
- 64- wanna d ifln leyun nγ timzgid
- 65- wanna d ifln leilm γ lkutub
- 66- yan iṛbban arraw, iml asn sṣwab
- 67- ar t ittṛḥam, iy mmutn ifl t id
- 68- krz awddi afulki, hann γid izrb
- 69- iy gitun lxuf, ar k issiwid
- 70- tasit lhmm i twala nnk, ajji γid
- 71- ayyih a ssuq n lγrd a zzman; mra gitun laman
- 72- ur rad k°n iffuy lxyar n lbacar, iddu ruḥn akal
- 73- walli d ifln ajmil, ifl d lezz, ittay tillas
- 74- ad ay ig ṛbbi d willi iga γ jnb nns, iefu ay
- 75- ayyih a lḥaqq ad tgit a lmut, ig ṛbbi win kuyan
- 76- kuyan d inna sis ran laemal nns, ṛbbi ssnn t ukan
- 77- hann irγud ṛbbi i yan izrin γ γid, iṛuḥ sllmn
- 78- ayyih a afulki bab n ladab ad t akk° yiwin
- 79- a afhim issan manik s ad(i) tettrbbut tarwa nnun
- 80- ml asn aṛaras n ṛbbi, ula ladab ad t ur xiṣṣin
- 81- mknna hlli iga warraw, ttṛbiyt nnk ayann
- 82- hann ila warraw lḥaqq f lwaldin ad as mlin
- 83- ad ur gin ljahil, ijlu, ifk agayyu i tillas
- 84- sidi ṛbbi g isafam i leyub
- 85- imma zzaman ad ar any issiwid
- 86- ass nna γ iffuy liman lqulub
- 87- iffuy leilm d lquran timzgid
- 88- mad sul ittln i zzman ur ka yafuḍ
- 89- ad ay ukan issanf ṛbbi i gar azmz
- 90- ad t ur mmaqqaṛy ula yufa iyi d
- 91- ayyih a afulki, bab n ladab ad t akk° yiwin
- 92- a krz hlli afulki, rad ak iqbl ṛbbi laemal nnk
- 93- ur rad k°n ixassa lxir acku ṛbbi ad awn t yakkan
- 94- a llan itran γ ignna, ilin wiyyaḍ ula γ wakal
- 95- a afgan iṣlḥn ad k ig ṛbbi γ ljnnt, ismun ay

- 96- ahh a ccbab itubn ur rad izr lhasab, ur rad suwwln
- 97- walli ur ikkisin jami lγrd ula jju kkan tillas
- 98- macc ad day ur ikk yan arkiy icib, ar isnuful
- 99- ar ntthmmim i lxlq iy ruhn tigira n lhayat
- 100- salan sul lmuesiyat, ittu yida sisan iqqln
- 101- ur akk° issin a lhmm is ruhn tizi γ ar k°n iffal
- 102- ad ak gay lhalt a ix f inu, nrbbu k ad tcuwwrt
- 103- nkrf adar inu ad iyi ur isaka br̄ra n uyaras
- 104- rad k°n d irar uyrab a γwilli yuzzln ur cuwwrn
- 105- muhal ad yafi ufus aylli siggiln γ tillas
- 106- iy iga yan lycim ad ur ittgrab, lhilt ukan
- 107- a tanna γ ur ifhm, saqqsan γwid ad tnt yurmn
- 108- a hann willi ay yufn, ttajarib ay s any utin
- 109- ndalb i rbbi ad ay ihdu, bidn diγ, iefu ay
- 110- ayyih a asays ur izdar lqlb ad iyi k°n rmin,
iy nhdr γ usays, gin ayt lhawa zud talxatmt.

Traduction française :

Préambule :

De l'aire de jeu, mon cœur ne peut se lasser,
Quand j'entre sur scène, les passionnés sont telle une bague au doigt !
Je m'oublie complètement, comme inconsciente,
Le passionné n'a que faire de cultures, ni d'eau,
Il ne labourera pas, ni moissonnera pour dépiquer,
Il lui suffit d'entrer dans l'aire, et voir les amis, pour oublier la moisson !
J'ai suivi ma passion, je mène une vie errante,
Pour son amour, et pour faire oublier mes peines.

Texte :

- 1- Seigneur, Clément et Miséricordieux,
- 2- J'accepte mon sort malgré mes malheurs,
- 3- Je n'ai pas d'orgueil, je n'aime pas le mensonge,
- 4- Je n'envie pas non plus les biens des autres.
- 5- La tendresse vaut mieux que la dureté du cœur,
- 6- Pourquoi s'empresse pour semer le mal,
- 7- Celui qui une fois s'oublie et se perd,
- 8- N'y changera rien même s'il le regrette.
- 9- Dieu est pardon, Lui pardonnera mes péchés,
- 10- S'Il veut me pardonner, Il ne demandera l'avis de personne.
- 11- Je prie Celui qui me sauve, moi qui n'ai pas de parents,
- 12- Je prie Celui qui me donne quand je n'ai pas de richesses,
- 13- Je prie le maître de mon destin, Celui qui ne m'a jamais abandonné,
- 14- Je prie le Clément, Celui qui ne m'a jamais oublié,
- 15- Je prie Celui qui me soutient dans les moments difficiles,
- 16- Je prie encore qu'Il me sauve des supplices de l'enfer.
- 17- Dieu a la main généreuse, Lui seul donne sans condition,
- 18- Il suffit d'avoir la foi, Dieu vous le rendra.
- 19- Je me remets à Vous, Dieu, car Vos yeux sont ouverts,

Rraysa Fatima Tabaâmrant :
Figure emblématique de la chanson amazighe traditionnelle du Sud marocain

- 20- Laissez les gens dans leur folie, l'envieux ira droit aux enfers,
- 21- Celui qui veut cueillir le miel ne se munit pas du tesson !
- 22- Seules les bonnes actions apaiseront vos craintes,
- 23- Mieux vaut faire sa prière, et accomplir son devoir,
- 24- Car la foi est la plus belle des vertus.
- 25- Celui qui veut ton bien te corrige,
- 26- Et ne te laissera pas persister dans l'erreur.
- 27- Un bon conseil vaut de l'or,
- 28- Il vaut plus que toutes les richesses du monde.
- 29- Mieux vaut réfléchir avant d'agir,
- 30- Le mal que l'on a subi doit nous préserver du prochain.
- 31- Celui qui a reçu une bonne éducation,
- 32- Pensera au mal avant qu'il ne s'y livre.
- 33- Dieu nous a donné des dents pour qu'elles fassent obstacle
- 34- A la langue, qu'elle ne dérape, et ne nous porte tort.
- 35- Que Dieu me protège et m'en ¹⁵ préserve,
- 36- Car les hommes sont tels des amandes :
- 37- C'est le même fruit, elles se ressemblent toutes,
- 38- Mais on en trouve des douces et des amères.
- 39- Je suis allé à la forêt la nuit, et je recherche la paix,
- 40- J'ai posé ma tête sur des pierres rugueuses sans m'en rendre compte.
- 41- J'ai porté l'encens au chameau, mais il s'en moque,
- 42- Il a la tête ailleurs, il ne voit pas la beauté du parfum.
- 43- Je porte mes soucis comme un fardeau, et ça m'épuise,
- 44- Le malheur a trouvé en moi son refuge, il s'est installé et ne veut plus sortir.
- 45- J'ai tout essayé, mais ma tête refuse de comprendre,
- 46- Mais tant qu'on est en vie, on n'a pas fini d'apprendre,
- 47- Tu n'arrêteras pas les coups du sort, toi qui te crois si habile!
- 48- La main est dans le coffre, le propriétaire est ailleurs,
- 49- Le charançon a rongé le blé, les rats ont entamé la paille,
- 50- La misérable fourmi se tourmente pour traîner ses épis,
- 51- Trop de peine pour un gain dérisoire, mais persiste encore,
- 52- La vie requiert de la patience, et non pas la force !
- 53- Les temps changent, le monde est vaste,
- 54- A peine que l'on passe un malheur, on en subit un autre,
- 55- Et le malheur nous poursuit jour et nuit,
- 56- Quand on est au pied de la montagne, on est encore loin du repos !
- 57- Le clairvoyant, quand il voit
- 58- L'impasse, il fait tout pour l'éviter.
- 59- Quand on laisse vieillir un problème,
- 60- Il nous assomme quand on veut le dépasser.¹⁶
- 61- Je ne sais pas pourquoi le monde est ainsi,
- 62- Que de gens sont partis, et n'ont fait que passer.
- 63- Heureux sont ceux qui ont laissé une mémoire honorée :
- 64- Celui qui a construit une fontaine ou une mosquée,
- 65- Celui qui a fait des livres, et son savoir a légué,

¹⁵ *I.e.* du tort, de dire du mal.

¹⁶ *I.e.* Quand on veut le résoudre.

- 66- Celui qui a élevé ses enfants, et a bien su les éduquer,
67- Ils le loueront bien après sa mort, une fois qu'il les aura quittés.
68- Semez le bien, car la vie est éphémère;
69- Si vous croyez en Dieu et éprouvez sa crainte,
70- Pensez à votre tour, et oubliez ce bas monde.
71- Le monde est plein d'intérêts, il est sans foi;
72- Sinon le messager de Dieu ne l'aurait pas quitté,
73- Celui qui a chassé les ténèbres, et nous a éclairé la voie,
74- Prions que l'on soit parmi ceux que Dieu aide et protège.
75- La mort est une loi, Dieu est pour tous,
76- Dieu seul sait juger des actions de chacun,
77- Heureux est celui qui a traversé la vie sain et sauf.
78- Tout le mérite est pour les gens bien élevés;
79- Tâchez donc de savoir élever vos enfants,
80- Guidez-les vers le droit chemin, et la vertu,
81- Car l'enfant ne sera que ce que vous en avez fait.
82- L'enfant est en droit d'exiger une bonne éducation,
83- Si l'on ne veut pas qu'il se perde, et tombe dans le vice.
84- Que Dieu puisse remédier à mes maux,
85- Car ce monde d'ici-bas me fait peur.¹⁷
86- Quand les cœurs n'ont plus la foi,
87- Et plus d'écoles pour professer la loi,
88- Que reste-t-il à espérer de la vie.
89- Que Dieu me préserve des temps de malheur,
90- Qu'il¹⁸ reste loin de moi et jamais ne me trouve.
91- Tout le mérite est pour les gens bien élevés,
92- Semez le bien, Dieu récompensera vos actions,
93- Vous ne manquerez pas de biens, car Lui vous en a donné,
94- Des étoiles illuminent le ciel, d'autres illuminent la terre.
95- Les bons iront droit au paradis, que Dieu m'y envoie aussi.
96- Celui qui a passé sa jeunesse dans la piété ne sera pas jugé,
97- Celui qui n'a jamais été dans le faux, qui a su se préserver,
98- Mais il ne faut pas attendre la vieillesse pour se mettre à pécher !
99- Je pense à celui qui s'approche de la fin de sa vie,
100- Et se lance dans la débauche, ignorant ce qui l'attend,
101- Oubliant que c'est bien l'âge d'abandonner le péché.
102- Je te corrige ô mon cœur, et t'apprends la patience,
103- Et entraver mon pied afin qu'il ne m'écarte du chemin.
104- Car ceux qui se hâtent foncent dans le mur !
105- Il n'est pas sûr que la main trouve ce qu'elle cherche dans le noir;
106- Quand on ne sait pas, on va doucement pour comprendre,
107- Quand on ne sait pas, on demande à l'homme d'expérience pour apprendre,
108- Ceux qui savent, c'est qu'ils ont beaucoup appris des leçons de la vie.
109- Que Dieu nous guide, et nous accorde Son pardon.
110- De l'aire de jeu, mon cœur ne peut se lasser,
Quand j'entre sur scène, les passionnés sont telle une bague au doigt !

¹⁷ *I.e.* Je ne sais pas à quoi m'attendre.

¹⁸ *I.e.* Le malheur.

CONCLUSION

L'art des *rrways* qui a longtemps suscité l'intérêt et l'admiration d'un large public, fait de fins connaisseurs, passionnés et amateurs de la poésie amazighe traditionnelle, qui a toujours suivi et soutenu ces artistes pendant leur long parcours artistique, pour les élever au rang de grands artistes adulés du public, pour la qualité de leur musique et leurs poésies, se retrouve dans une situation de décadence, une phase de transition critique, due à une modernisation outrancière et dévastatrice.

L'édifice artistique, solidement bâti et consolidé par des générations de *rrways*, se voit ainsi menacé de tomber en ruine si rien n'est fait pour arrêter certaines pratiques déviantes, étrangères à l'art et à la musique des *rrways*. Les maisons de disque, qui ne rééditent plus les chansons des anciens, introduisent et font émerger de nouvelles stars, venues du monde du cinéma ou du vidéo-clip, pour les propulser au sommet de la chanson amazighe traditionnelle.

Nous assistons donc à une sorte de renouvellement permanent de chanteurs et de chanteuses, qui tentent tant bien que mal de se faire une place de choix et résister à la loi du marché et de la concurrence.

La musique des *rrways* se voit ainsi contrainte à subir les méfaits de l'industrie de la diffusion et de la production audiovisuelle. Cette nouvelle vague d'artistes cherche désormais à séduire par des romances et des clips à la mode, et non pas par une recherche musicale et poétique, exigée pour l'exercice de ce métier. Traditionnellement connus pour être à la fois poètes, chanteurs et compositeurs, les *rrways* de cette nouvelle génération ne sont plus que de simples interprètes, qui achètent leurs chansons taillées sur mesure. Aussi, les sujets abordés par cette poésie se limitent principalement au thème de l'amour et de la passion amoureuse, et ne traitent plus de sujets liés à la société et à la culture amazighe.

Cette situation de décadence a suscité l'indignation du public amateur qui ne se retrouve pas dans cette nouvelle musique. Les passionnés de la musique des *rrways* doivent malheureusement retourner à leurs précieux vieux disques, jalousement conservés dans leurs discothèques personnelles, pour retrouver les chefs d'œuvres d'une génération de *rrways* désormais révolue. Une génération d'artistes qui ont su, par l'ingéniosité et la virtuosité de leur art, élever la poésie et la musique amazighe au rang de l'universalité et de la célébrité.

Cette contribution s'inscrit dans ce cadre pour essayer de faire connaître cette pratique artistique et poétique particulière, et tente justement d'attirer l'attention sur l'intérêt et l'importance de cet art musical traditionnel, en tant que patrimoine artistique et culturel marocain, menacé de disparition.

La musique des *rrways*, qui constitue l'un des substrats de la musique marocaine, a en effet été classée par l'UNESCO patrimoine immatériel menacé de disparition.

Cette musique, caractérisée par la diversité de ses modes et de ses rythmes, représente un champ de recherche « fertile » à la fois pour les musicologues et les métriciens, et mérite d'être amplement étudiée. Les travaux réalisés notamment par H. Jouad (1982, 1983,

1986, 1987, 1995) et Dell & Elmedlaoui (1997, 2006) ont déjà révélé la richesse du répertoire de rythmes et la complexité de l'échelle pentatonique, spécifiques à cette culture musicale authentique.

BIBLIOGRAPHIE

- BENYAHYA GWIJAN, L. (2002) : *Tamagit inu : Amarg n Fatima Tabaemrant*. Rabat : Publications de l'AMREC.
- ELMEDLAOUI, M. : « Rythmes et modes de la chanson amazighe des « Rways » : Un patrimoine musical menacé de disparition ». *Le Matin du Sahara* 9-4-2005. <<http://www.lematin.ma>>.
- JALIL, S. : « Ajjal a-rraways ». *Tawiza* 1/2011. <<http://www.tawiza.net>>.
- JOUAD, H. (1989) : « Les imdyazen : Une voix de l'intellectualité rurale ». *Revue du Monde Musulman et de la Méditerranée* 51/1, 100-10.
- JOUAD, H. (1995) : *Le calcul inconscient de l'improvisation. Poésie berbère : rythme, nombre et sens*. Paris / Louvain : Peeters.
- JOUAD, H. : *Note sur les rways du Sud marocain*, Institut du Monde Arabe (IMA). Paris : Cité de la Musique, 4-4-1997.
- TALMENSSOUR, A. (2005) : « La vie et l'œuvre du rray Lahoucine Amerrakchi ». *Etudes et Documents Berbères* 23, 61-84.
- TALMENSSOUR, A. (2008) : « Rraysa Fatima Tabaemrant. Quelques extraits de son répertoire ». *Etudes et Documents Berbères* 27, 73-106.