

*Moenia* 20 (2014), 9-31.  
ISSN: 1137-2346.

## **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 XXIème 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 prémices 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.

Recibido: 19-6-2014. Aceptado: 27-11-2014.

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 nouveaux<sup>1</sup>.

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 objectifs<sup>2</sup>.

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 Maleh<sup>3</sup>.

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

---

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> 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 approfondie<sup>4</sup>.

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*<sup>5</sup>

### 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

---

<sup>4</sup> 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.

<sup>5</sup> 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 dira-t-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. Quetzalcóatl 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 pose<sup>6</sup>. Dans *Pèlerinage d'un artiste amoureux*<sup>7</sup> 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

---

<sup>6</sup> 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 ».

<sup>7</sup> 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 »<sup>8</sup>.

Examinons d'abord la réflexion de Khatibi sur l'art dans quelques textes représentatifs<sup>9</sup>, 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 »<sup>10</sup>.

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 :

---

<sup>8</sup> 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.

<sup>9</sup> 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.

<sup>10</sup> 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'homme<sup>11</sup>. 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 Khatibi<sup>12</sup>. 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.

---

<sup>11</sup> 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).

<sup>12</sup> 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)<sup>13</sup>. Mais au delà de l'amour féminin, le personnage principal Raïssi éprouve aussi de l'aimance<sup>14</sup> 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 »<sup>15</sup>, 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<sup>ème</sup> 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<sup>ème</sup> 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

---

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

<sup>14</sup> 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.

<sup>15</sup> *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 texte<sup>16</sup> 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 disparaît<sup>17</sup>.

**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 emmurée<sup>18</sup>. 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 »<sup>19</sup>. 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 »<sup>20</sup> qu'il va épouser à la suite de la cérémonie où il est institué en tant que « sultan des étudiants »<sup>21</sup> : « 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

---

<sup>16</sup> *Op. cit.*, 575.

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

<sup>18</sup> *Op. cit.*, 475.

<sup>19</sup> *Op. cit.*, 476.

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> 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 »<sup>22</sup>.

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 »<sup>23</sup>. « 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.»<sup>24</sup>.

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 »)<sup>25</sup>. L'Ange alors « apparut dans sa plus belle prestance : —Quand l'enfant naitra, il sera votre fils à tous »<sup>26</sup>, dira l'Ange accompagnateur (mythe de l'enfant prodigue). Enfant du péché, il sera considéré par la mère comme « un don du ciel »<sup>27</sup>. 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 »<sup>28</sup> 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 stuc<sup>29</sup>.

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-

---

<sup>22</sup> *Pèlerinage...*, 487.

<sup>23</sup> *Op. cit.*, 488.

<sup>24</sup> *Op. cit.*, 489.

<sup>25</sup> *Op. cit.*, 494.

<sup>26</sup> *Op. cit.*, 491.

<sup>27</sup> *Op. cit.*, 492.

<sup>28</sup> *Op. cit.*, 489.

<sup>29</sup> *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 saint<sup>30</sup>, le revenant et le réincarné<sup>31</sup>, 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 caverne<sup>32</sup>, 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 transfiguration<sup>33</sup> 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

---

<sup>30</sup> *Op. cit.*, 543.

<sup>31</sup> *Op. cit.*, 545.

<sup>32</sup> *Op. cit.*, 485.

<sup>33</sup> 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-il<sup>34</sup>.

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. »<sup>35</sup>. 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? »<sup>36</sup>. 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? »<sup>37</sup>. L'écrivain puise dans la mythologie arabo-musulmane et universelle pour élever ses personnages au rang de figures mythologiques.

---

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

<sup>35</sup> *Op. cit.*, 26.

<sup>36</sup> *Op. cit.*, 110.

<sup>37</sup> *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 »<sup>38</sup> : 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 »<sup>39</sup>.

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 »<sup>40</sup>.

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

---

<sup>38</sup> Voir *Le bonheur des mots*, 107, 108-9, 111.

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

<sup>40</sup> *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. »<sup>41</sup>.

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... »<sup>42</sup>. 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 »<sup>43</sup>. Ils sont sertis dans une syntaxe variée (d'un seul mot-paragraphe (« apaisé? ») à une phrase fleuve de type « prous-

---

<sup>41</sup> *Op. cit.*, 7.

<sup>42</sup> P. 13.

<sup>43</sup> *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? »<sup>44</sup>

## 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*<sup>45</sup> la transcendance par la

---

<sup>44</sup> *Op. cit.*, 59-60.

<sup>45</sup> 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<sup>ème</sup> 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 profonds 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!