

*Moenia*, 20 (2014), 105-116.  
ISSN: 1137-2346.

## **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,

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

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. »<sup>1</sup> 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 Heidegger<sup>2</sup>— 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 »<sup>3</sup> 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-

---

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

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

<sup>3</sup> 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 »<sup>4</sup>.

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. »<sup>5</sup> 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-

---

<sup>4</sup> 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.

<sup>5</sup> 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 »<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup>

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

---

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

<sup>7</sup> 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 »<sup>8</sup>. 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 :

---

<sup>8</sup> 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 de 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 le 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 consacra 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'axiologie<sup>9</sup> 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

---

<sup>9</sup> 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 choix<sup>10</sup>.

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.

---

<sup>10</sup> Roland Barthes : *Essais critiques*. Paris : Ed. du Seuil, 164.