

Écrivains sans littérature. Sur les nouvelles écritures au Maroc

Hassan Moustir

Université Mohammed V de Rabat

Résumé

Rameau essentiel du paysage littéraire francophone africain, et expression aux avant-postes du combat culturel postcolonial au Maghreb, la littérature marocaine de langue française s'étend au-delà de ses espaces définitoires d'origine selon ses inspirations à une littérarité sans idéologies et un horizon transnational. Cette littérature semble, en effet, amorcer un processus d'autonomisation en se détachant peu à peu du substrat historique et du parti pris de la culture nationale qui ont présidé à sa naissance. L'émergence d'un corpus aux enjeux et aux préoccupations divers donne le ton d'une mise en phase avec des problématiques d'allure globale : le genre, le corps, le sujet, etc. Thèmes qui tentent, peu ou prou, de naturaliser et légitimer sa place en dehors de son *biotope culturel*, notamment dans la sphère d'une littérature-monde sujette à caution, cependant, quant à la spécificité et à l'ancrage littéraires peu prisés à l'heure du « tout-global ».

Mots-clés : Littérature marocaine, Culture nationale, Autonomie, Modernité, Déterritorialité.

Les champs littéraires les plus anciens sont aussi les plus autonomes, c'est-à-dire les plus exclusivement voués à la littérature en elle-même et pour elle-même.

(Pascale Casanova, *La république mondiale des lettres*, Ed. du Seuil, 1999 : 131.)

Le paysage littéraire marocain est marqué aujourd'hui par un régime de singularité des voix romanesques francophones qui signe son entrée dans un nouvel âge. Si bien que l'expression « écrivains sans littérature » de Roland Barthes pourrait s'y appliquer, tant la justesse du propos paraît saisissante, et surtout pertinente à des siècles d'écart littéraire :

C'est alors que les écritures commencent à se multiplier. Chacune désormais, la travaillée, la populiste, la neutre, la parlée, se veut l'acte initial par lequel l'écrivain assume ou abhorre sa condition bourgeoise. Chacune est une tentative de réponse à cette problématique orphéenne de la Forme moderne : des écrivains sans littérature. (Roland Barthes, 2002 [1953] : 48)

Il serait vain, en effet, de chercher un dénominateur commun, une bannière d'ensemble sous laquelle regrouper des écrivains de la nouvelle génération qui n'écrivent plus sous l'ordre de la culture nationale. Ce critère a, en effet, longtemps constitué le substrat fictionnel à partir duquel des écrivains des première et deuxième générations, de Sefrioui à El Maleh, ont conçu l'écriture comme quête d'édification d'un récit fondateur (oralité traditionnelle, signes de la culture populaire, imaginaire local stéréotypé autour des thèmes de l'enfance, des rapports de genre, de la famille, du sacré, etc.).

Si l'horizon de l'écriture n'est plus la culture, c'est que le paysage s'est diffracté en approches multiples qui remplacent le métarécit explicatif par des narrations où priment l'individuel, l'anecdotique et le singulier. Alors que le discours critique maintient l'unité du champ, les expressions, elles, évoluent vers des horizons nouveaux. Et comme le souligne Christiane Chaulet Achour, « ce sont les œuvres littéraires elles-mêmes, dans leurs diversités et leurs

contradictions, qui ont le dernier mot » (Christiane Chaulet Achour, 2016 : 163).
Signe de cette pluralité, la diversification des tendances internes en modes
d'écriture divers. Ce qui se vérifie dans les singularités stylistiques et esthétiques
des auteurs, on le verra, se constate aussi à l'échelle du corpus littéraire national,
comme ensemble où s'enregistrent des écarts d'approches de l'écriture.

Comme nous essayerons de le montrer dans un premier temps, ce corpus
comporte plusieurs ramifications, sous forme de « micro-littératures », mais
surtout, ce sera le second point abordé dans cet article, une tendance forte
représentée par une écriture aspirant au global, telle que la représente Khatibi
dans ses écrits fictionnels tardifs qui transcendent le champ du national en
désethnicisant l'écriture.

Un régime de singularités

Il serait judicieux de remarquer d'entrée de jeu avec le poète marocain
Abdellatif Laâbi que le contexte régional dans lequel fut prise la première
littérature marocaine de langue française avait les dimensions d'une
généralisation critique, malencontreuse, ajouterions-nous :

On sait que ce que l'on a commencé à appeler depuis une dizaine
d'années "littérature nord-africaine d'expression française" fut un
mouvement littéraire essentiellement algérien. Si l'on excepte
certaines œuvres isolées et de peu d'envergure sous la plume de
Marocains ou de Tunisiens, tout le mouvement d'édition qui a
commencé en France aux alentours de 1950 a porté sur des œuvres
d'écrivains algériens. Pour le reste du Maghreb, deux noms surtout
ont incité les critiques à généraliser et à adopter la formule désormais
consacrée de littérature maghrébine d'expression française : il s'agit

d'Albert Memmi pour la Tunisie et de Driss Chraïbi pour le Maroc.
(Abdellatif Laâbi, 1967 : 18)

Ceci peut s'expliquer par un phénomène de résonance entre corpus littéraires maghrébins, le contexte politique de l'époque aidant ; lequel contexte a contribué à la formation d'un ensemble littéraire « cohérent » autour de préoccupations communes et par-là un corpus circonscrit dans le vaste champ des littératures francophones. Tout porte à croire ensuite que les textes qui s'écrivaient ou devaient s'écrire dans le sillage des textes pionniers avaient en vue les pratiques régionales, puisque le phénomène de lutte pour l'indépendance et la désaliénation culturelle se développait à l'ombre des mouvements anticolonialistes ambiants dont les chantres étaient alors en partage et influençaient le mode de saisie de soi et de la culture sous domination coloniale ou à ses suites (Césaire, Fanon, entre autres). Mais encore, la non-affiliation systématique de ladite littérature maghrébine au corpus africain traversé par les mêmes problématiques nous questionne à plus d'un égard.

Si généralisation il y a eu, elle ne se vérifie pas seulement à l'échelle régionale, mais s'étend également à l'échelle locale, celle de la littérature marocaine elle-même. Car, dès que l'on quitte le moment d'émergence et les questions et engagements qu'il a appelés dans son creuset, la pratique littéraire de la fin des années 90 à aujourd'hui enregistre des nuances marquées entre auteurs et textes, si bien que la marocanité dans ce cas devient juste un liant de base objectif, car territorial, et non un horizon poétique commun comme ce fut initialement le cas.

Pour le spécialiste, s'il est possible de mettre en perspective dans une certaine mesure Khaïr-Eddine et Laâbi, Khatibi et El Maleh, Ben Jelloun et

Serhane autour de questions respectives comme la violence textuelle, le thème de l'écriture et de l'altérité ou encore la tradition orale, l'enfance et l'imaginaire de la marge, trouver des accents communs ou des points d'engagement similaires entre Mohamed Leftah, Ahmed Bouanani ou Youssouf Amine Elalamy, par exemple, relèvent de la gageure, chaque auteur se singularisant dans des pratiques d'écriture disparates. L'horizon de la lutte en faveur d'une culture ou de la résistance contre une forme d'hégémonie fait défaut dans le texte contemporain qui paraît davantage désengagé politiquement et, à l'inverse, plus engagé esthétiquement.

Si l'on compare à ce titre, par exemple, *Harrouda* (1973) de Tahar Ben Jelloun à *Demoiselles de Numidie* (1992) de Mohamed Leftah, on remarque vite ce décalage entre une perspective « culturaliste » et une autre plus esthétisante. Chez Ben Jelloun, *Harrouda*, prostituée déchue dans une ville de traditions (Fès), enchante l'imaginaire érotique de l'enfant narrateur : « Voir un sexe fut la préoccupation de notre enfance... celui qui hante nos premiers rêves et nos premières audaces ». (Tahar Ben Jelloun, 1973 : 13) Le fantasme se trouve libéré dans la situation de voyeurisme enfantin greffé à l'interdit social et culturel, ce qui confère une valeur initiatique à l'acte du dévoilement furtif auquel les enfants avides d'images assistent avec *Harrouda*. Or, celle-ci apparaît dans l'économie du texte comme figure de transition vers un ordre symbolique plus englobant où le corps comme langage sera confronté à l'acquisition du langage discipliné de la cité, une forme de concurrence s'installerait d'emblée entre désir réprimé et morale coercitive :

La disparition de *Harrouda* coïncida avec l'acquisition d'un langage neuf. Les mots étaient relégués au second plan. Le corps devint notre

première parole sensée. Ce discours allait semer le trouble chez le vieil homme et ébranler l'enceinte de la petite mosquée. (*Ibid.* : 21).

La mise en perspective du paradigme subjectif dans sa confrontation avec celui de la tribu ne tranche pas la question du désir de l'interdit et le sujet reste de ce fait sous tension. La conscience de soi et de son corps introduit dès lors un principe subversif dans l'économie du désir faisant face à la loi de la cité.

Chez Mohamed Leftah, par contre, styliste et esthète confirmé, on peut relever une « défamiliarisation » (Antoine Compagnon, 1998 : 246 et suiv.) quant à cette stéréotypie culturelle (interdit *vs* subversion), héritée des temps de l'émergence comme acte nécessaire pour l'entrée dans la modernité. Sa manière d'inviter le type social de la prostituée dans son roman *Demoiselles de Numidie* contredit l'approche sociologisante qui répercute dans le texte le poids de la loi. Tout au contraire, l'auteur débarrasse ce personnage des charges morales et culturelles qui pèsent sur lui pour le livrer selon un angle d'approche esthétique qui s'apparente à une célébration, notamment à travers le recours dès le départ à la métaphore florale pour désigner des filles du monde nocturne :

Nouar, pluriel de fleur, est le nom dont on désigne la syphilis, en cette vieille terre de Numidie, maladie qui longtemps habita le corps et hanta l'imagination des hommes. Cette étrange et poétique appellation, s'expliquerait-elle par le fait que dans la langue numide, plusieurs noms de femmes sont aussi des noms de fleurs ? Des femmes-fleurs qui laisseraient à leurs amants, après la fleur éphémère de l'amour, des pétales inscrites dans la chair, blason de gloire et flétrissure d'infamie à la fois : Nouar, fleurs de la syphilis ? (Mohamed Leftah, 1992 : 7)

En suivant le chemin tortueux de l'étymologie du désir interdit, le narrateur détourne le mal de son acception première pour faire émerger l'étrange

familiarité entre le prénom et l'un des attributs de la prostitution : la syphilis. En choisissant le terrain de la langue, il objective le rapport au profil stigmatisé de la prostituée et contourne par conséquent le champ de la morale. La représentation se déroule sur le terrain de la langue et ses potentialités sémantiques. L'auteur décline à cet égard ouvertement son vœu à l'orée du texte : « arriverai-je à tirer un chant ? À dégager un ordre ? Poétique. Le seul ordre acceptable » (*Ibid.* : 9).

Citons un autre exemple qui illustre l'évanescence de l'horizon culturel remplacé désormais par l'ordre quasi-phénoménologique qui cherche à capter l'essence poétique et littéraire du sujet considéré au lieu de le surdéterminer discursivement. Dans *Moha le fou, Moha le sage* (1978), texte représentatif de l'horizon culturel de la littérature, Ben Jelloun s'intéresse cette fois à la figure du fou, comme personnage public, rencontré habituellement à tout coin de rue dans le Maroc traditionnel. Or, le fou est dans l'optique narrative un support d'oralité, par lui passe le langage de la folie et se perpétue le récit, réel ou légendaire, de la cité. Moha, le protagoniste atteint de folie, est le narrateur par excellence dans le texte puisqu'il arrive à attirer l'auditoire de la foule saisie par la fantaisie de ses narrations qui les prend souvent à témoin mais aussi et surtout à défaut, car son langage échappe à la logique et la transcende même. Moha s'autoproclame porteur de la vérité tue à tous ; lucide et désenchanté, il raconte aussi impunément que ceux qu'il dénonce les dérèglements de la cité : corruption, cupidité, tyrannie, etc., autant de maux qui gangrènent la société postcoloniale à laquelle il réfère dans son discours et que seule ladite folie peut révéler sans ambages. D'où la sagesse en question dans le prolongement du titre :

L'indépendance. Oui, pour certains ce fut une affaire, pour d'autres une question de vie ou de mort, une question de dignité, un homme sans identité, un homme sans terre, un peuple sans parole, des enfants sans avenir... non, ce n'est pas possible de vivre expulsé de l'histoire... alors des hommes ont pris les armes... des hommes sont morts... Moi j'ai cent quarante ans. J'ai tout vu, tout connu. Je ne fais que passer. Après la catastrophe, j'irai me rendormir un siècle ou plus, cela dépendra du calendrier des saints et des crapauds. (Tahar Ben Jelloun, 1978 : 34-35)

On conviendra que ce discours alarmiste et dénonciateur est structuré dans une logique syntaxique ordonnée, malgré l'extravagance chronologique (cent quarante ans ; un siècle) et qu'il tient lieu de bilan historique prêté au personnage du fou. Ce qui revient à souligner la prédominance de la préoccupation contextuelle, sociale, culturelle, etc. En d'autres termes, le discours de la folie compose avec le contexte de l'époque, les années de plomb, en réagissant au musellement de la parole par le motif désinhibiteur de la folie. Celle-ci servant dès lors de passe-droit au regard du motus politique sur la situation sociale.

Tout autre est le regard porté par Fouad Laroui sur la folie deux décennies plus tard. Dans le recueil de nouvelles intitulé *Le maboul* (2001), terme désignant dans la langue populaire le fou, la folie est surtout un motif littéraire qui regorge de possibilités narratives insolites, sans forcément un arrière-fond de dénonciation majeure. C'est un fait ambiant, au lieu d'être affecté à un être en particulier, que retracent les récits se déroulant souvent autour d'une table au café de l'univers : « Au café de l'univers, la discussion roulait parfois sur la folie des hommes, et chacun se vantait d'avoir connu le pire dingo des environs » (Fouad Laroui, 2001 : 37).

Il en résulte des récits aussi mirobolants les uns que les autres, tel ce personnage du nom de Tijani, chic mondain tombant inexplicablement en folie chaque six mois, mais qui simule en réalité la démence pour avoir son certificat d'invalidité, ne reniant rien ce faisant à la validité de sa prétendue folie ; le cas de celui qui revient après six ans de disparition (enlèvement politique ?) ramener la botte de menthe qu'il était sorti chercher ; de cet autre personnage qui se fait voler sa vie ou encore de ce brillant étudiant à Paris qui met un terme à une prometteuse carrière de scientifique pour avoir fait halte en Espagne. La déraison peut survenir inexplicablement de même qu'on peut hésiter entre elle et une prétendue normalité : « la sonnette me sauva. Pendant que le fou, redevenu fou, faisait des grimaces et enfournait des gâteaux, les petites bonnes filèrent ouvrir la porte » (Fouad Laroui, 2001 : 109).

L'auteur nous retrace des trajectoires singulières (d'où la pertinence du genre d'écriture : la nouvelle) qui comportent un potentiel de folie, mais avant tout un réel coefficient de distraction. Le récit lui-même est enchâssé dans un rapport de narration entre convives autour d'une table dans un café qui dit symboliquement la folie du monde et des hommes (Café de l'univers). Du reste, c'est la fonction distractive et non pédagogique du récit qui prime.

Plus qu'une tare psychique, ou dérèglement cérébral, la folie est soit un déferlement imaginaire à l'intérieur du langage, prétexte à la parodie, à l'hyperbole voire au solipsisme (l'individu étant la seule vérité qui ne se justifie pas). Soit elle incarne plus profondément un principe d'incongruence généralisée dans une société matrice d'anecdotes farfelues et graves, insolites mais vraisemblables à la fois, tant l'absurde normalise la déviance des esprits et comportements. Le fou chez Laroui n'a pas de discours, il incarne moins une

sagesse qu'une posture variée. Il s'agit, en somme, de la part du texte d'une saisie totalisante de la folie dans ses différentes articulations réelles ou imaginaires et non d'une folie dogmatique, totalisante dans son discours comme chez Ben Jelloun.

Ces exemples pris à des époques différentes suffisent, espérons-nous, à montrer cette évolution d'une préoccupation exclusivement culturelle et nationale, selon le vœu de l'époque, vers une singularisation des approches à travers des personnages qui ne sont plus les représentants d'un ordre culturel, social ou moral, dans des langages et esthétiques qui se diversifient tout en complexifiant les réalités qu'ils racontent.

Le pluriel des textes et des auteurs

Les singularités stylistiques et esthétiques des nouveaux auteurs de la scène littéraire se constatent, en effet, à l'échelle du corpus national, comme ensemble où s'enregistrent des écarts d'approches de l'écriture. À un niveau d'ensemble, en effet, ces disparités de voix peuvent être saisies à travers des regroupements de textes selon des critères thématiques et/ou génériques, qui confirment tout autant que l'approche individuelle esquissée ci-haut la non-pertinence d'une unité littéraire, appliquée de l'extérieur de façon systématique. Nous aurons ainsi une littérature féminine, incarnée par des écrivaines de la nouvelle génération (Tourya Oulehri, *Laisse mon corps te dire*, 2016 ; Yasmine Chami, *Mourir est un enchantement*, 2017) qui pensent l'être féminin dans la conjoncture d'une transition vers la modernité encore problématique ; une littérature de facture réaliste (Mohamed Nedali, *Triste jeunesse*, 2011 ; El Mostafa Bouignane, *La porte de la chance*, 2006) qui interroge le vivre commun dans les villes

impériales et le Maroc profond des marges urbaines en rapport avec les crises sociales et idéologiques. On pourrait aussi signaler de nouvelles figures sur la scène nationale dont l'écriture influencée par un corpus européen (la question du Sujet, de l'art, etc.) est marquée par l'anecdote de la vie contemporaine, l'arrachement de l'individu à l'ordre qui le domine, le primat de la narration qui fait histoire et ne semble pas s'articuler sur l'histoire nationale comme dans le roman des aînés. Ces auteurs, dont Abdellah Baida (*Le dernier salto*, Marsam, 2014), Rachid Khaless, *Absolut hob*, Virgule Éditions, 2016), Youssef Wahboun (*Trois jours et le néant*, Marsam, 2013), etc., affirment n'avoir d'engagement qu'envers les mots de leur langue d'écriture, le français, qu'ils adoptent sans souvenir des débats qui s'y rapportent, sans nier pour autant un certain regard porté sur la société et l'homme de manière générale. D'autres, comme Habib Mazini (*Villa Australia*, Marsam, 2016), Mokhtar Chaoui (*Permettez-moi madame de vous répudier*, Non-Lieu, 2006), Mounir Serhani (*Il n'y pas de barbe lisse*, Marsam, 2016) abordent dans leurs œuvres des problématiques proches du réel marocain, recourant dans certains cas ouvertement à la dénonciation (le dérèglement social, les droits de l'homme, l'intégrisme, les mutations des valeurs, etc.).

En somme, ces auteurs et d'autres plus nombreux encore que les limites de cet article ne permettent pas de citer, justifient le parti pris de ne pas être les héritiers des problématiques de la langue et de la culture nationale cruciales aux premières heures de l'indépendance, telles qu'on les retrouve exprimées dans la revue *Souffles* (1966-1971), en l'occurrence.

Pour donner un aperçu plus étendu sur une œuvre contemporaine en particulier, illustrant ledit parti pris de dépassement, on pourrait citer celle de

Youssef Amine Elalamy. Laquelle œuvre, de facture quasiment contemporaine et expérimentale, trouve dans le réel une matière à création littéraire en s'appuyant essentiellement sur les *potentialités* du langage. Dans *Drôle de printemps* (2015), s'il ne fallait retenir qu'un exemple pour des raisons d'économie, l'auteur exploite le ressort de la subjectivité pour dérouler un récit en relais autour d'une actualité grave, le printemps arabe. À un narrateur unique, l'auteur préfère une succession de narrateurs disant tous « je », ayant en même temps le statut de personnage dans un récit kaléidoscopique. Dans ce jeu narratif, le discours critique s'absente, cédant la place à une narration multifocale aux allures de parodie qui voit défiler des narrateurs divers, du leader politique à l'ouvrier, de l'agent d'autorité au chercheur universitaire, de l'employé de bureau à l'émeutier, etc., chacun apportant sa parole à l'édifice improvisé du langage sans se nommer, usant de cette potentialité de se fondre dans le « je » qui accueille les différences. Les profils se succèdent et se devinent dans le discours qu'ils tiennent tour à tour chacun sur sa réalité. Lequel discours semble à chaque fois une contribution supplémentaire sur la voie de compréhension d'un printemps arabe qui a sombré dans l'effet contre-intuitif de la désolation généralisée. La question de la représentation sociale, idéal politique en d'autres circonstances, est tranchée par le biais du jeu de langage qui consiste à se relayer dans une narration débridée, à placer chronologiquement derrière l'autre afin de broder un continuum narratif autour de conditions existentielles précaires et disparates, insoutenables et menaçant de s'effondrer.

Ces nouveaux auteurs de la scène littéraire dont nous donnons ici un aperçu non exhaustif assurent la transition vers l'autonomie de la littérature vis-à-vis du primat de la culture nationale et de l'histoire, prenant de ce fait l'option du

littéraire, souvent expérimentale, plutôt que celle de la littérature qui se présente comme une totalité identifiable par ses stéréotypes et sa poétique propre.

Il faut cependant bien nuancer le propos dualiste de certains auteurs de cette génération qui, dans le désir d'affirmation, d'être lus et compris dans les termes d'un « projet » qui se définit par son absence, oppose hâtivement Anciens et Modernes, sans suffisamment méditer l'œuvre de balisage et de transformations des usages littéraires par certaines plumes pionnières, n'en déplaise aux négateurs de paternité littéraire. De même qu'il faudra, dans d'autres circonstances plus favorables, discuter d'une modernité esthétique qui ne serait pas nécessairement en phase avec les acquis du roman occidental, ni avec ses découpages et écoles. Car si le roman réaliste a bel et bien fait son temps, depuis déjà les années 60-70, le Nouveau Roman, accélérant la post-modernité escomptée en effaçant discours et intrigue, ne l'est pas moins. Il faut bien comprendre les écritures « passées » pour sentir les transitions et mutations qu'elles ont déjà entamées pour ne pas toutes se les approprier.

L'œuvre de Khatibi, quitte à heurter quelques sensibilités sans histoire et sans engagement à son égard, demeure à cet égard exemplaire en ceci que, ayant un pied dans la première mouvance culturelle (l'auteur ayant été l'un des défenseurs farouches de la culture nationale), et un autre dans la modernité narrative, elle comporte une transition sciemment conduite, et de manière affirmée, de l'univers local à l'horizon global. S'il est un écrivain qui incarne le mieux la dissidence à l'égard de la conception monolithique de la littérature, c'est bien Khatibi qui, dans son œuvre fictionnelle tardive, transcende le paradigme qui l'identifie comme auteur maghrébin.

Khatibi et l'au-delà d'une littérature

On connaît la composante ethnographique de l'œuvre pionnière de Khatibi, celle qui confronte Orient et Occident depuis *La mémoire tatouée* (1971), où les jeux du souvenir de l'enfance et le parcours initiatique du protagoniste mettent déjà à distance l'horizon critique des deux univers qui l'aimantent de façon contrastée. Comme fiction autobiographique, ce premier roman s'articule essentiellement sur la figure du singulier, du devenir-autre d'un narrateur s'éloignant du méta-récit de la tradition dont la mère et le père sont des symboles forts. À la mort de ce dernier, le protagoniste constate dans un geste sans rémission : « ci-git la rhétorique glaciale, au cœur de mon enfance » (Abdelkébir Khatibi, 2008 : 19) ; alors qu'entre lui et la mère règne une entente tacite sur l'inéluctable métamorphose du voyageur capté par le modernisme occidental :

Avant le départ pour Paris, pas de promesse à ma mère de revenir intact : partir pour toujours, me faire griser ou perdre le feu aïeul de ma tribu. Elle accepta ma tentation nomade, et elle pleura, car elle me savait devenir un peu plus simulacre. (*Ibid.* : 73)

On connaît de même la propension de l'auteur à revisiter l'héritage arabo-musulman en imposant une entrée poétique et critique marquante et décisive comme dans *Le livre du sang* (1979), construit autour de la parabole du duel et de l'androgynie. Rien de tel ne subsiste dans les derniers textes fictionnels de l'auteur où perce une volonté d'affranchir le récit de la charge culturelle attendue, de son identification aisée à un corpus d'attache, en l'occurrence maghrébin.

En effet, si le lecteur reconnaît dans les premiers textes de l'auteur le canon de la littérature maghrébine comme formé par la critique et par l'horizon d'attente d'une écriture identifiable par ses topos sous le coup de ladite généralisation

régionale qu'elle subit, il demeure perplexe face à un texte qui transcende ses limites poétiques et géocritiques. Car Khatibi quitte le domaine de la quête identitaire, dans son dialogue avec le référent traditionnel, pour embrasser l'expérience esthétique et ontologique, du devenir-monde, qui le conduit à créer des allégories de l'âge global. *Un été à Stockholm* (1990) et *Féerie d'un mutant* (2005) puisent ainsi dans la mythologie universelle mais aussi personnelle de l'auteur, à travers des allégories récurrentes. Dans ce dernier texte, apparaît un Phénix, oiseau planétaire qui renaît de ses cendres à tout endroit de la terre. Il n'est pas sans rappeler d'ailleurs le Faucon magique, dans *Triptyque de Rabat* (1993), qui veille de haut sur le destin du Marocain pris dans la course effrénée vers la modernité. On note également La parodie du paradis, articulée sur la symbolique de l'arche dans *Féerie*, ou des motifs suggestifs du devenir commun comme la réflexion sur le Neutre dans *Un été à Stockholm*.

En procédant ainsi, Khatibi semble prendre une longueur d'avance sur le champ littéraire national en l'invitant à de nouvelles problématiques en phase avec le devenir global, qui devient aussi, rappelons-le, sa préoccupation critique essentielle. La marocanité n'est plus un horizon total, semble-t-il ; elle figure dans un ensemble. D'ailleurs, cette nouvelle considération poétique est aussi un axe critique éminent chez l'auteur et qui le sera d'autant plus dans ses essais majeurs *La langue de l'autre* (1999) et *Jacques Derrida, en effet* (2007) que le lecteur maghrébin connaît et commente moins que les essais pionniers comme *La blessure du nom propre* (1974) et *Maghreb pluriel* (1983) à titre d'exemple.

Cette scission au cœur de l'œuvre interroge et interpelle à plus d'un titre. Elle s'expliquerait pourtant par la voie d'évolution des problématiques abordées par l'auteur, qui l'amène à des reconsidérations de la situation de l'intellectuel

vis-à-vis de l'histoire qui le surdétermine. Ne disait-il pas dans *Le roman maghrébin* (1968) de Mohamed Dib, romancier algérien, qu'en embrassant l'imaginaire européen dans ses dernières fictions, l'auteur a pris le risque de choisir et que, selon ses dires, « ce n'est pas la première fois qu'un écrivain change de public » (Abdelkébir Khatibi, 1979 : 59). Il s'agit, en fait, d'une transition d'un horizon critique décolonial à un autre, somme toute, postcolonial.

Khatibi part, en effet, d'une position centrale qui consiste à interpréter la situation postcoloniale comme au-delà de la culture d'origine qu'il défendait naguère. Rappelons-nous l'appel à la double décolonisation à la fin de *La mémoire tatouée*, qui invite à un cheminement libre entre territoires et cultures (l'expression « étranger professionnel » forgée pour la circonstance désignant l'ambivalence culturelle et linguistique), de la proposition de « déraciner » la langue de l'autre afin de mieux l'habiter et d'échapper à son hégémonie tutélaire. *La langue de l'autre* (1999) constitue dans ce sens une avancée dans la critique de l'identité postcoloniale car l'auteur y définit une politique de l'ambivalence assumée, quand il vient à penser (dans) la langue de l'ex-métropole. L'éloge qu'il y fait de l'illisibilité, dans le sillage de sa « causerie » avec Jacques Derrida, est représentatif d'une passion de brouiller les traces et de rester « inidentifiable » dans le terrain balisé de la littérature :

Tout m'encourageait à rester illisible, c'est-à-dire un étranger clandestin qui navigue dans la nuit entre deux langues. On disait, on dit toujours que la clarté de la langue française est une vertu nationale. Illisible celui ou celle qui brouille le principe d'identité de la nation. Or, j'étais colonisé par cette nation. (Abdelkébir Khatibi, 1999 : 30)

La posture de l'écrivain francophone serait-elle illisible selon cette suggestion ? Tout porte à le croire. Si ladite posture ne se clarifie pas dans la

rencontre heureuse entre une langue pratiquée et son histoire étrangère, elle devient principe de défense, soit une stratégie de survie dans le domaine privilégié de l'autre. D'où la proposition provocante et insolite de « traduire le français en français »⁴¹, en faisant passer dans le corps de la langue, par insémination de sens, le style, la sensibilité, la disposition d'esprit d'un auteur francophone. N'est-ce pas là un des arguments forts qu'avance tout francophone résistant à l'ordre exclusif de la Lettre, contraint d'embrasser des territoires divers dans un même élan créatif et singulier ?

On peut, à partir de cette posture d'illisibilité, évoquer le soubassement politique qui préside à la relation à la langue que préconise Khatibi, jusqu'à souligner son étrange familiarité avec le propos du manifeste de la littérature-monde (Michel Lebris et Jean Rouaud, 2007). Il serait judicieux, à ce titre, de rappeler l'argument de l'auteur sur « le fait francophone » qui, sous sa plume, semble suggérer à la fois le fait d'être francophone et de l'être dans sa double relation à sa pratique d'écriture et ce à quoi elle prédispose, en lien avec celui qui en a un droit de propriété :

Ce qu'on appelle d'une façon si inconsiderée « la francophonie » ou « francographie » date et ne date pas de l'époque coloniale. C'est pourquoi la littérature dont nous portons le nom, et quelle que soit notre origine, citoyenneté ou nationalité, a été contrainte, par l'exercice et l'œuvre en particulier poétique, de constituer un territoire qui n'appartient à personne, mais dont la politique s'empare comme d'une propriété privée, si bien que dans certaines séances publiques, on a l'impression si curieuse que les « francophones » sont une communauté d'otages. Mais de qui et de quoi ? (Abdelkébir Khatibi, 1999 : 37)

⁴¹ « Écrire le français, [dit Khatibi dans *La langue de l'autre*] le traduire en l'écrivant, à l'intérieur de cette division active où se joue l'écriture ». (*Ibid.* : 38)

Après avoir transcendé la limite de la littérature maghrébine, poétiquement et esthétiquement, Khatibi dessine ici une nouvelle frontière à la pratique littéraire, imposée de l'extérieur cette fois-ci par son articulation à la langue et à la littérature françaises. La francophonie apparaît dès lors comme un en-deçà assignable à l'écriture par une violence symbolique (la figure de l'otage en langue). Nul doute que ce propos serait à bien des égards une contribution pertinente à retenir dans le sens d'une édification d'un ordre post-francophone. Car, quiconque lit la contribution des promoteurs à l'ordre utopique de la littérature-monde⁴², s'apercevrait de l'antériorité de ce point de vue et sa similitude avec ceux avancés dans le volume du manifeste. Ce partage de position, au-delà des enjeux réels et des visées des auteurs par rapport au champ central, signale la présence d'une intuition critique qui préfigure d'abord un ordre de lecture nouveau et qui insuffle ensuite à l'œuvre sa valeur réactualisée dans le contexte plus large de la mondialité. La rencontre de ce nouvel horizon de réception n'est toutefois pas le fruit du hasard, il émane de la nécessité à laquelle conduit toute réflexion qui se destine au dépassement des conjonctures locales de la naissance de l'œuvre et embrasse l'ordre global ; ce qui augmente les probabilités des assonances critiques entre œuvres et auteurs, pour nous en tenir à cette explication.

Conclusion

La nouvelle littérature marocaine marque, disions-nous, la fin de l'exemplarité du monde de la fiction dans les textes fondateurs, qui usaient de

⁴² M. Le Bris et Jean Rouaud essentiellement, mais aussi Alain Mabankou, J.-L. Raharimanana et Dany Laferrière.

paraboles pour refléter l'image d'une société cohérente dans ses divisions internes mêmes et situer celle-ci dans l'histoire (vision totalisante). L'éclatement des diégèses dans les nouvelles écritures donne une vision plutôt fragmentaire du monde de l'origine, ce qui s'accompagne d'une pluralité d'esthétiques qui ne sont pas toujours directement en correspondance avec un seul modèle poétique. L'œuvre fictionnelle de Khatibi nous a paru dans ce sens constituer une impulsion majeure à souligner. Ce qui en fait un témoignage influent de cette évolution de l'écriture francophone au Maroc puisque la dimension ethnologique s'y estompe à mesure que l'auteur embrasse de nouvelles problématiques en lien avec un certain réexamen de l'identité comme fixité tant géographique que temporelle, voire mentale. Si, en soi, cette évolution de la pratique littéraire et ses choix poétiques (le rapport au langage) et esthétiques (le rapport Sujet-monde) peuvent être appréhendés comme marqueurs d'autonomisation et de recul par rapport au national comme horizon limite, on peut tempérer quelque peu la posture volontariste, à l'élan mondial de certaines écritures contemporaines, par le signalement du risque de dilution dans le global. Le mot de Khatibi dans son essai inaugural, *Le roman maghrébin* (1968), revient ici avec force, comme pour embarrasser son propre tournant mondialiste ultérieur et introduire, ce faisant et au-delà, une nuance de taille dans les affirmations hâtives des promoteurs de la littérature-monde :

Sur le plan de politique internationale, reconnaître l'universalisme actuel c'est accepter le rapport de forces favorables aux cultures et aux langues des sociétés industrialisées, c'est compromettre la promotion de cultures authentiquement nationales. Il semble que pour atteindre de pied ferme l'universalité, l'écrivain est condamné à engager le dialogue avec son propre pays. N'oublions pas que si Kateb, Chraïbi, Dib sont acceptés par l'Occident, ce n'est pas en tant que représentants universels, mais en tant que Maghrébins. (Abdelkébir Khatibi, 1979 : 147)

Bibliographie

- Baida, Abdellah, *Le dernier salto*, Casablanca, Marsam, 2014.
- Barthes, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 2002 [1953].
- Ben Jelloun, Tahar, *Harrouda*, Paris, Denoël, 1973.
- Ben Jelloun, Tahar, *Moha le fou, Moha le sage*, Paris, Seuil, 1978.
- Chaoui, Mokhtar, *Permettez-moi madame de vous répudier*, Paris, Non-Lieu, 2008.
- Chaulet Achour, Christiane, *Les Francophonies littéraires*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2016.
- Compagnon, Antoine, *Le démon de la théorie*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.
- Elalamy, Youssouf Amine, *Drôle de printemps*, Casablanca, La Croisée des Chemins, 2015.
- Khaless, Rachid, *Absolut hob*, Tanger, Virgule Éditions, 2016.
- Khatibi, Abdelkébir, *La langue de l'autre*, New York/Tunis, Les mains Secrètes, 1999.
- Khatibi, Abdelkébir, *La mémoire tatouée, Œuvres d'Abdelkébir Khatibi, I Romans et récits*, Paris, La Différence, 2008.
- Khatibi, Abdelkébir, *Le roman maghrébin*, [Paris, Maspero, 1968], Rabat, SMER, 1979.
- Laâbi, Abdellatif, « Défense du Passé Simple », *Souffles*, n°5 premier trimestre 1967, pp. 18-21.

Laroui, Fouad, *Le maboul*, Paris, Julliard, 2001.

Le Bris, Michel ; Rouaud, Jean (dir.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007.

Leftah, Mohamed, *Demoiselles de Numidie*, Casablanca, Tarik, 1992.

Mazini, Habib, *Villa Australia*, Casablanca, Marsam, 2016.

Serhani, Mounir, *Il n'y pas de barbe lisse*, Casablanca, Marsam, 2016.

Wahboun, Youssef, *Trois jours et le néant*, Casablanca, Marsam, 2013.