

Université Sidi Mohamed Ben Abdellah
Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Fès
Dhar El Mahraz-Fès



CEDoc : Esthétique et Sciences du langage
Formation doctorale : Laboratoire de
Recherche sur l'Expression Littéraire et
Artistique -LARELA
Spécialité : Etudes françaises

**L'écriture de l'inachèvement
dans l'œuvre d'Edmond Amran El Maleh**

Thèse pour l'obtention du doctorat

Melle. Meryem Maichi
N° CNE: 2422752785

Sous la direction du professeur :
M. Khalid Hadji

**Année universitaire
2019-2020**

Remerciements

Ce travail a constitué pour moi une expérience dure et intense, mais avant tout formatrice et passionnante, donc bénéfique. Cette thèse a été encadrée par le Professeur Monsieur Khalid Hadji. Il m'a accordée une grande liberté dans mon travail de recherche durant ces six années malgré toutes les exigences de la recherche. Tous ses conseils m'ont permis d'évoluer dans un monde totalement jusqu'alors inconnu, car toute recherche demeure inachevée. Sa grandeur et sa bienveillance m'ont poussée à améliorer plusieurs fois ma thèse, et de reprendre à chaque fois le rythme normal de ma recherche. Son encadrement et son interaction de qualité étaient un point fort et bénéfique pour moi, car ils m'ont permis d'obtenir une valeur ajoutée à ma thèse.

S'il est vrai qu'un travail de recherche participe à l'enrichissement de la recherche scientifique, il est pour moi une grandeur dans mon savoir-faire, voire mon savoir-être. Cette recherche a pu me conduire à une réflexion sur l'humain et le relationnel, étant donné que le sujet de ma recherche se repose sur l'inachèvement au

niveau de l'écriture et de la création artistique, mais aussi l'inachèvement de l'Homme et son existence. Ce qui entraîne chez moi une mise à nu de différentes difficultés (profession et santé) qui ont été un point fort pour achever ma recherche, mais aussi pour reconnaître la valeur de mon encadrement et son endurance.

A cet encadrement précieux, s'ajoute une expérience enrichissante que j'ai apprise au sein du Master : Littérature, Francophonie et imaginaire méditerranéen. Suivant des outils de recherche, acquises par un ensemble de professeurs enseignants, j'ai pu réaliser ce travail-là, grâce à leurs questions et leurs remarques.

Et quand il y a un travail de recherche à ce niveau d'exigence et de persévérance, il y a, un temps pris du côté de ma famille, y compris mes chers parents, les deux piliers de mon bien-être, et que je ne pourrais m'empêcher de leur adresser toute ma gratitude et mon admiration. Sans oublier les perles de ma vie, mon frère et mes deux sœurs qui m'ont tellement supportée durant toute cette période intense.

Introduction Générale

Dans toute création artistique, la présence de l'être humain demeure importante et exigeante. Toute réflexion sur le cosmos et son fonctionnement repose sur un savoir-faire indépendant de tout dogmatisme et idéologies meurtrières. Ce savoir-faire nécessite la présence des outils et des manières pour le transmettre et le déchiffrer afin de créer un langage propre à ce savoir. Dans son activité créatrice, l'artiste fait appel à la langue de tout le monde, pour en instaurer un certain rapport avec l'Autre, et l'invitant à partager son expérience.

Cependant, cette expérience ne peut s'échapper de l'évolution permanente et subversive des formalités qui participent à son fonctionnement. Or, toute progression engendre une révolution vis-à-vis des règles et des traditions acquises depuis la nuit des Temps. De ce fait, surgit l'écriture en tant qu'une trace scripturaire de ces changements et ces évolutions. Elle questionne le monde en dehors du temps et de la linéarité, en brisant en silence l'unité et la continuité du logo, et s'ouvrant ainsi au dialogue et à la parole plurielle. Cette brisure n'est que l'expression d'une manifestation textuelle qui naît des cendres et des considérations idéologiques. Ainsi, cette fracture n'est-elle qu'une réponse aux manifestations et aux contestations postcoloniales, qu'avait connues le Maroc depuis les années 70-80. Une période qui a bouleversé la société marocaine dans tous les domaines : socio-économique, politique, et artistique y compris littéraire.

Dans ce sens, l'Indépendance du Maroc a contribué à engendrer une nouvelle tendance d'écrivains et poètes, constitués généralement d'universitaires et d'enseignants qui ont protestés, dans leurs écrits, contre toute sorte d'oppression et de marginalisation intellectuelle. Ils trouvent que la langue française est incapable d'exprimer leurs sentiments et leurs pensées. De ce fait, de nouvelles tendances d'écrivains font apparition avec la naissance de la revue culturelle Souffles en 1966. Cette génération se réclame d'une rupture totale avec les écrivains ethnographiques, comme Driss Chraïbi et Ahmed Sefrioui. En cherchant à créer une écriture avec un nouveau discours littéraire, et de nouvelles formes artistiques. Nous citons entre autres, Abdellatif Laâbi, Mostafa Nissaboury, Mohammed Khaïr-Eddine, Tahar Ben Jelloun et Abdelkebir Khatibi...manifestant une grande rupture avec le passé, et traduisent dans leurs œuvres une déconstruction du roman occidental.

De cette déconstruction, ils revendiquent une identité tant collective qu'individuelle, en cherchant à faire ressortir l'être humain de son égocentrisme et son mimétisme. En créant des ponts indéterminés et inachevés, où l'écrivain peut s'exprimer en dehors de toute contrainte idéologique ou occidentale. L'écrivain semble renoncer à son illusion de porte-parole. Il laisse ses personnages et ses narrateurs transmettre leurs observations sans adopter la posture de l'intellectuel. Ce qui ne l'empêche pas de broser la réalité marocaine loin de toute démarche idéologique.

Cependant, contrairement aux écrits romanesques des deux décennies évoquées, les années 90 vont rompre avec une écriture surdéterminée idéologiquement. Des écrivains comme Abdelhak Serhane et Edmond Amran El Maleh vont traiter dans leurs œuvres des grands thèmes à caractère socio-politique, et selon le point de vue subjectif des narrateurs et des personnages, dont l'énonciation s'inscrit le plus souvent dans une tonalité ironique et satirique. A partir de là, l'écriture romanesque au Maroc avait tracé un nouveau parcours esthétique sous l'angle de la postmodernité, comme étant une évolution tant historique, social et politique, que comme courant littéraire. D'ailleurs, la période moderne ne peut s'échapper d'être étudiée préalablement de la postmodernité romanesque, avec laquelle rompt sous diverses formes.

L'esthétique postmoderne introduit en littérature un éclatement thématique, structurel et générique, en se basant sur le fragment (une partie, un instant). De-là, surgit l'écriture fragmentaire, manifestant une rupture et une déconstruction de ces idéologies, en vue d'une reconstruction des règles acquises. Elle brise l'espace textuel afin de réaliser une poétique et un imaginaire socio-culturel.

D'ailleurs, il faut souligner que la littérature a été marquée par l'évolution même des sociétés occidentales, à travers l'industrialisation décentralisée, la globalisation économique et communicationnelle, les migrations massives politiques et sociales, et les processus de transition démocratique. Ce qui entraîne, en effet, un éclatement qui a engendré un échec des valeurs humaines, face à l'émancipation des progrès techniques. Ainsi, cet échec est-il traduit en une mise en valeur du contexte socio-culturel, notamment après la chute du mur de Berlin et l'effondrement à l'est du bloc communiste. Cela entraîne des transformations radicales des personnages modernes à

l'aube de cette postmodernité. De sujets autonomes et individuels, ils sont devenus des sujets collectifs, multiples et universels. Ce qui leur mène à la mobilité, voire à l'errance, qui se manifestent sous la forme d'exil. De ce fait, ils se sont soumis à la perte et à la déconstruction, dépourvus de repères et d'identification.

Cette crise sera mise au regard critique et littéraire de certains penseurs et écrivains postmodernes. Parmi ces derniers, notre écrivain et penseur Edmond Amran El Maleh, a participé par son geste d'écriture à l'émergence de cette littérature postmoderne, qui, elle aussi cherche à se définir et à se réinventer, en se débarrassant de ses anciens codes. Pour ce faire, nous choisissons de travailler sur les œuvres romanesques de cet écrivain, qui sont : *Parcours immobile*, *Aïlen ou la nuit du récit*, *Mille ans, un jour*, et *Le Retour d'Abou El Haki*.

Dans *Parcours immobile*, l'auteur relate le parcours mobile de son personnage double Aïssa/ Josua. Un militant juif marocain qui a participé à l'Indépendance de son pays natal, Le Maroc, mais son arrestation lors des événements atroces de Casablanca, l'ont poussé à le quitter, et partir s'exiler en France, à Paris. Son départ est une brisure parmi d'autres qui ont peuplé son imaginaire, et l'ont poussé à la dérive et au démembrement identitaire.

Dans ce morcellement, l'auteur écrit *Aïlen ou la nuit du récit*, où il met à nu les événements historiques du Maroc, pendant la colonisation française. Une période très ambiguë, puisqu'il se met à dépeindre une société entassée sous les carcans d'une bourgeoisie baignant dans l'arrogance et la corruption. De ce fait, El Maleh fait de Aïlen, un personnage allégorique fuyant l'identification à ces abus, et manifestant une nouvelle vision du personnage postmoderne paradoxale, mais aussi ouvert et inachevé. Comment s'exprime néanmoins cet inachèvement chez le personnage maléhien ?

D'ailleurs, *Mille ans, un jour* vient concrétiser ce paradoxe en relatant le départ massif d'une communauté millénaire en un jour vers Israël. A travers le regard de Nessim et son voyage spirituel et intérieur en quête des origines ancestrales, cet Exode brise la vie intime et collective de la communauté judéo-marocaine. Un récit douloureux mais palpable, puisqu'il met à nu les circonstances atroces et inhumaines de ce départ. En partant à la dérive, Nessim dépeint les attentats d'Israël au Liban et en Palestine, à travers l'image de l'enfant Hamad brûlé lors de ces massacres.

D'ailleurs, *Le Retour d'Abou El Haki* est un retour aux origines ancestrales du narrateur. Un hommage qui a été rendu à la civilisation judéo-arabo-musulmane, et engendrant une nouvelle vision de l'œuvre ouverte, où se déploie l'impossible quête collective et plurielle. En tissant les fils de son écriture ouverte, El Maleh remet en question l'inachèvement de l'être humain toujours en quête de sa collectivité et son identité universelle.

L'engagement politique et littéraire d'El Maleh se traduit à travers ces œuvres, et dans lesquels nous nous retrouvons devant une seule œuvre qui raconte l'histoire ou le parcours d'un Homme postmoderne. En revendiquant son identité judéo-marocaine, il met à nu les dérives d'une littérature radicale mais paradoxale. Il cherche à présenter une seule œuvre homogène, mais sous le prisme de l'hétérogénéité ; il dit tout sur son identité plurielle, mais avec le peu de mots, dans lesquels s'inscrit son écriture de l'impossible.

Dans ce sens, l'écrivain contribue à l'émergence de cette écriture et son déploiement à travers le fragmentaire, qui fait libérer son espace textuel de toute contrainte et tout embarras formels ou structurels empêchant son incomplétude. Ce qui lui permet de manifester une beauté extrême vis-à-vis de l'aspect moderne qu'elle génère. L'écriture fragmentaire sera, en effet, l'objet principal de notre travail de thèse, et participera à l'engendrement d'une nouvelle esthétique au sein de l'espace romanesque, celle de l'inachèvement.

L'intérêt de travailler sur les textes d'El Maleh consiste plutôt à aller vers ses œuvres et de voir ce qu'elles ont à nous dire, à signaler « l'indicible » et « l'innommable »¹ de l'écriture.

Dans ce sens, nous pouvons dire que les œuvres maléhiennes, présentées sous forme de fragments, offrent une dimension iconique inéluctable à travers l'étude du fragment, du blanc et du silence. Cet aspect est parmi tant d'autres que nous cherchons à aborder dans notre travail de thèse, mais il s'impose d'une manière inconsciente dans cette posture analytique. Il a été occulté par les critiques dont l'analyse aurait

¹ . Ces termes utilisés par Maurice Blanchot sont chers à El Maleh. D'ailleurs ils sont cités plusieurs fois dans ses œuvres.

gagné s'ils avaient choisi avant tout d'interroger, de manière plus rigoureuse, les textes de cet auteur, sans les noyer dans le flot des théories en vogue actuellement.

Une fois que le cadre théorique a été défini, nous allons, par la suite passer au traitement de l'écriture chez El Maleh. Cette dernière mobilise, comme le verrons par la suite, les divers niveaux discursifs pour concourir à une synergie déconstructrice dont la visée est la rupture avec le conformisme littéraire par le démantèlement du système scriptural conventionnel. En effet, notre intérêt sera centré sur ces médiations formelles grâce auxquelles l'auteur produit des significations, notre approche méthodologique est donc celle des poéticiens.

Dans ce sens, nous pouvons dire que les catégories conceptuelles que la poétique, qui se veut « science de la littérature »¹, a élaborées, ont pour mérite l'étendue de leur champ d'application possible, puisqu'elles visent la description du fonctionnement du discours littéraire en général, en étudiant les procédés d'écriture en rapport avec un auteur.

La poétique, en tant que théorie du langage, se situe au croisement d'autres sciences qui traitent du langage. Nous aurons l'occasion de recourir aux travaux de ces sciences afin de préciser certains points. Parmi celles-ci, on sait que la linguistique occupe une place privilégiée chez les poéticiens. Todorov avance que si la poétique et la linguistique ont des points communs : « *c'est que la littérature est, au sens le plus fort du terme, un produit de langue. Toute connaissance du langage aura, de ce fait, un intérêt pour le poéticien* »²

E effet, il faut préciser que l'approche poétique ne signifie nullement que les écrits d'El Maleh sont à envisager comme de purs jeux formels puisque forme et sens sont, au contraire, indissociables. D'ailleurs, cette association qui s'effectue entre sens et forme constitue le noyau central de la problématique posée par les écrivains marocains francophones dont l'identité a été atteinte pour diverses raisons. Ce qui explique leur raison de remettre en question la notion du sujet et des procédés d'écriture, et confirme leur volonté acharnée de se redéfinir à travers leurs œuvres.

¹ . Roland Barthes, *Critique et Vérité*. Paris : Seuil. 1966.

² . Tzvetan Todorov, *Qu'est-ce que la Structuralisme ?*, Paris, Seuil. Coll « Points ». 1973. p. 26.

L'objectif de notre travail consiste à étudier, dans les écrits d'El Maleh qui sont conçues à travers l'analyse qui sera faite, comme expression du Moi, voire du sujet, des émotions impliquant un rapport entre l'œuvre et l'écrivain.

La problématique qui sous-tend le sujet maléhien et son écriture, révèle la difficulté de ce Moi ni linéaire, ni historique, ni totalisable, ni communicable, qui sera toujours comme frappé du principe d'incertitude. Aussi, peut-on nous demander comment mesurer à la fois sa vitesse et sa position ? La question du « sujet » débouche nécessairement sur celle de l'inénarrable de cet égo qui ne mesure que l'intervalle qui l'écarte de soi, la mobilité qui le distrait et où s'émiette l'identité.

Comme nous l'avons déjà montré, l'écriture du « sujet » suppose plusieurs facteurs discursifs pour sa déconstruction. Or, notre choix se pose sur la manifestation de l'espace textuel qui résulte qu'un simple passage sur les textes d'El Maleh quand on les feuillette une première fois sans les lire, marque un arrêt particulier sur des fragments de type typographiques. Il utilisera alors, une écriture fragmentaire truffée de silences afin d'exprimer, visuellement, la décomposition de sa personne. C'est pourquoi, on ne peut nier la disposition typographique comme élément fondamental de l'écrit au profit du sens qu'elle est justement chargée de communiquer d'autant plus qu'elle constitue une source qui renseigne sur l'écrivain.

L'objectif d'El Maleh est d'éveiller l'esprit vif et imaginaire de son lecteur, et de l'inciter à réfléchir sur son existence et son originalité. Ce qui ne l'empêche pas de l'inviter à revivre l'histoire d'un peuple, ou d'une communauté minoritaire à laquelle il fait partie. En révélant son identité judéo-marocaine, l'auteur fait part de son écriture qui n'est que la représentation d'une parole absente ; celle de la voix multiple et plurielle de son pays d'origine, le Maroc. Il mène le fil de son écriture vers une grande liberté de se déplacer dans le temps, et dans l'espace de son imaginaire textuel. D'où le recours au concept de la postmodernité dans son aspect littéraire, et qui se présente comme un paradigme de l'esthétique du fragmentaire. Le déplacement de l'auteur dans les origines ancestrales de la modernité, n'est qu'une mise en œuvre d'une réécriture postmoderne.

A partir de ces considérations, El Maleh fonde son œuvre sur l'alternance des aspects modernes et postmodernes de toute écriture inachevée. En cherchant à

concilier l'inconciliable, il présente de ce fait, le caractère paradoxale caractérisant son œuvre, voire même l'être humain. Pour ce faire, il maintient le fil conducteur de son écriture, qu'est l'inachèvement, en parcourant les espaces impossibles à faire naître une possibilité de dialogue des cultures et des civilisations, voire même des identités.

La restitution de la mémoire judéo-marocaine est le fil conducteur de cette écriture de la rupture qui témoigne de l'époque de la colonisation. En partageant le malaise de cette dernière, Juifs et Marocains occupent un seul espace identitaire qui leur unit malgré leurs différences ethniques. Ce qui fait appel à cette écriture de l'inachèvement qui cherche à rendre plus accessible et facile toute impossibilité de revivre notre mémoire ancestrale. Ainsi, l'Homme postmoderne est en perpétuelle errance, ce qui l'incitera à la quête de ses origines, voire même de son existence. Pour ce faire, Edmond Amran El Maleh opte pour une stratégie du travestissement, en signalant le caractère double et paradoxale de l'être humain, vivant entre l'être et le paraître.

A partir de toutes ces considérations théoriques et méthodologiques, nous optons pour un plan à la fois homogène dans sa totalité, et hétérogène au niveau de sa conception artistique. Notre thèse sera centrée sur trois parties : théorique, structurale et rhétorique.

Dans la partie théorique, nous définissons les concepts de fragmentation et de totalisation, de modernité et de postmodernité, qui s'opposent autant qu'ils fusionnent. Comme El Maleh fait partie de la littérature marocaine francophone, il nous est intéressant de le situer à la fois dans sa judéité et sa marocanité. Deux entités contradictoires, mais inséparables de l'écriture maléhiennne. Se revendiquant marocain-juif, il dénonce de ce fait, son morcellement corporel et identitaire. De ce fait, nous aborderons l'écriture fragmentaire et son fonctionnement dans la littérature marocaine francophone, en analysant la rupture qu'elle tend, ses aspects et ses mécanismes. Un espace qui permet à El Maleh de partager ses malaises avec d'autres écrivains marocains francophones, comme A. Khatibi, M. Khair-Eddine, A. Serhane et d'autres.

Ce partage n'est gratuit qu'avec une mise en œuvre de la question du genre fort présente dans la littérature judéo-marocaine, en recourant à l'hybridité en tant qu'un concept fondamental dans l'analyse de l'identité judéo-marocaine. Dans ce sens, nous

conceptualisons l'esthétique postmoderne, en traitant de la dimension paradoxale qui caractérise l'être malézien. A travers la reconstitution mémorielle d'un passé glorieux, tant cicatrisé par les méandres de l'Histoire, où Marocains, Juifs et Berbères se rencontrent, El Maleh fait revivre dans un travail rétrospectif toute une présence millénaire. Dans la rencontre, se concrétisent l'inachèvement de l'identité humaine et sa mémoire rétrospective, en vue d'aboutir à un accomplissement de soi dans l'Autre. Etant donné que la rupture crée des bribes éparses dans la mémoire, l'écrivain postmoderne engendre une écriture chaotique et en dérive. S'agit-il alors, d'une dérive volontaire ou involontaire que prend en charge l'écrivain postmoderne ?

Dans cette écriture chaotique, nous étudierons dans la deuxième partie le fonctionnement de cette dérive, en abordant l'éclatement structural qui caractérise l'œuvre d'El Maleh. Son écriture est un espace de contestations culturelles et identitaires, où se concrétise un travail sur les formes narratives mais aussi le pouvoir du langage à dire et se taire après une période postcoloniale. Son acte scriptural devient alors un acte de parole dont l'objectif est de déceler et d'interroger les formes que peut prendre le discours littéraire et sa fonction dans la fiction. Dans l'ensemble de ses textes, nous analyserons les éléments fondamentaux qui renforcent la jonction entre la forme et le sens de son écriture. Nous citons entre autres, la mémoire contre l'oubli, et l'oubli comme voie du souvenir ; la langue et ses libertés, ses différentes facettes et ses reliefs ; les enjeux du fragmentaire qui donne l'impression que toute écriture est éphémère et qu'elle cherche continuellement la perfection ; les digressions pour casser toute architecture ou narration linéaire ; le dédoublement du récit et des matières narratives pour créer l'ambiguïté, la symbolisation et la multiplication des perspectives.

En effet, un certain paradoxe remet en question l'incarnation d'une écriture plurielle unitaire, visant par son hybridité (générique, narrative, discursive, culturelle, spatio-temporelle et structurale) à établir à la fois de l'ordre et de la destruction. Nous analyserons entre autres, l'éclatement et la dislocation des récits qui s'enchevêtrent et s'entremêlent pour dépeindre le parcours d'une identité en crise. Pour ce faire, l'analyse du morcellement des personnages maléziens dans un espace, lui aussi relevant d'une crise d'identification et d'appartenance, serait assez pertinente. Dans ce

sens, surgit un hommage rendu à la parole absente, celle de l'oralité, où se réalise la mémoire judéo-arabo-marocaine. Nous aborderons dans cette lancée, le paradoxe et la difficulté que crée l'œuvre d'Edmond Amran El Maleh, et tiennent dans la restitution et la conservation du patrimoine culturel judéo-marocain. Ce qui participe à une concurrence non-négligeable entre l'écrit et l'oral comme étant deux tendances indispensables dans la création littéraire judéo-marocaine. Dans cette concurrence inachevée, nous aborderons l'intertextualité en tant qu'un concept fondamental pour la mise en garde de la mémoire contre la perte et l'oubli des origines ancestrales. D'ailleurs, l'identité maléhiennne ne peut s'échapper d'une analyse profonde sur le métissage linguistique qui fonde son œuvre, et interpelle son incomplétude.

De cette incomplétude, nous achevons notre travail par un aspect cher à El Maleh, celui de l'œuvre ouverte, ou de l'absence d'une œuvre. Nous examinerons le fragment dans sa dimension multiple, en y intégrant différents genres s'entremêlant sous l'angle de la postmodernité. Tel est l'objectif de l'auteur postmoderne qui cherche à dériver le sens de sa vie, en lui donnant un aspect lugubre, vide de sens. Ce qui fait sombrer son personnage dans le silence, qui n'est que l'expression d'un malaise et d'un vide absolu qui caractérise sa vie. Pour ce faire, nous étudierons un état d'inconscience et d'inintelligibilité que représente la figure du fou dans l'œuvre maléhiennne, comme expression du refus de l'identité individuelle. Dans cette écriture du silence et du non-sens, nous étudierons à la fin de ces procédés contradictoires et paradoxaux qui caractérisent l'œuvre maléhiennne, la jonction du pictural et du littéraire au sein de l'espace scriptural maléhienn.

Première partie

La rupture, une redéfinition de l'écriture de l'inachèvement dans la littérature marocaine francophone

Tout acte scripturaire dépend d'une multitude de manières, des formalités, des techniques, bref d'un savoir-faire. Elle est avant tout une redéfinition d'une réalité en dérive. Elle engendre, en effet, une réflexion sur l'humanité et son existence. Autrement dit, l'écriture parcourt cette réflexion en créant la trace scripturaire du passage de cette humanité. En effet, l'écriture est une redéfinition de la manière de réfléchir et de penser notre humanité et notre existence. Elle fonde le parcours d'une expérience cristallisée par les ruptures et les avènements de l'Histoire. Elle n'a aucune forme précise, mais elle se traduit au fur et à mesure de son fonctionnement.

Le dictionnaire des symboles définit l'écriture qui :

*« Symbolise une perte de présence : l'écriture arrive, quand la parole se retire. C'est un effort pour en capsuler l'esprit et l'inspiration : elle reste comme un symbole de la parole absente. »*¹

Ainsi, cela peut-il nous conduire à reconnaître l'écriture dans sa valeur symbolique en tant qu'un effort second pour réapproprier sa présence.

Et comme le définit Paul Robert, l'écriture est : *« une représentation de la parole et de la pensée par des signes graphiques »*². À travers la pensée, l'écriture littéraire a donné naissance à des œuvres contemporaines dont leur poétique réside dans la représentation des changements politiques, sociaux et démographiques qui ont des répercussions sur l'écriture. Dans son activité créatrice, l'écrivain utilise la langue de tout le monde pour en instaurer un certain rapport et appelle le lecteur à partager cette expérience. C'est pour cela qu'on trouve l'espace littéraire³ est toujours en cohabitation avec l'espace textuel, mais n'en demeure pas existant en dehors de tout un rapport et une mise en situation du social et du politique. Ce rapport entre l'auteur, le lecteur et l'œuvre est-il- ainsi un autre rapport à l'écriture elle-même. Celle-ci se trouve en évolution permanente concernant les manières d'écrire et leurs caractéristiques esthétiques, et formelles.

De ce fait, l'écriture fragmentaire surgit à des moments de progression et de renouvellement de ces manières d'écrire. Car en effet, le fragmentaire se réalise dans

¹ . Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Ed. Laffont Robert/ Jupiter, p. 391.

² . Paul Robert, *Le Petit Robert*.

³ . Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Ed. Gallimard, 1955.

l'écriture elle-même lors de son fonctionnement dans l'espace textuel. L'écriture fragmentaire manifeste une rupture, voire même une déconstruction au sein d'une autre reconstruction. Et comme le définit le dictionnaire des symboles :

« Toute rupture symbolise, en la manifestant, la dualité de tout être : tout ce qui est vivant ou construit peut être tué ou détruit, bien plus, porte le germe de sa propre destruction. In media vita in morte sumus (la mort gît au cœur de la vie). Vishnu et Civa, dieux de la destruction et de la reconstruction, dans les traditions hindoues, ne sont que les deux noms d'une seule et même réalité. C'est l'alternance de l'intégration et de la désintégration que signifie la rupture, en marquant principalement la phase négative. Mais cette négation est la condition d'une renaissance et d'un renouvellement. Sur le plan psychologique et intérieur, comme dans le monde matériel, dominer ou maîtriser une rupture, un malheur, c'est accéder à un autre niveau d'existence ; la délectation morose de la rupture met au contraire sur la voie de la régression et de l'involution. »¹

En effet, l'écriture fragmentaire devient une reconstruction d'une nouvelle écriture visant l'homogénéité et l'hétérogénéité à la fois de certains traits sémiotiques, sémiologiques ou encore linguistiques. Notant entre autres, la jonction du littéraire et du pictural, la manifestation de l'énonciation au sein du romanesque...qui génèrent la texture du texte.

En outre, la littérature marocaine francophone se déploie avec tous ses mécanismes stylistiques qui fondent sa particularité parmi tant d'autres littératures francophones : la littérature africaine, la littérature des Antilles, la littérature maghrébine, et la littérature africaine subsaharienne.

Cependant, la particularité et la spécificité de la littérature marocaine francophone réside dans son plurilinguisme marquant la coexistence de la langue française avec le dialecte marocain. L'écriture apparaît donc comme un espace d'interaction et de rencontre entre des cultures différentes. Et comme la culture est le cœur battant de chaque société qui a des traditions, des rituels et des cultes spécifiques, l'écriture, elle aussi, a ses mécanismes et ses modes de fonctionnement qui constituent sa particularité parmi tant d'autres expressions artistiques. Ainsi, le

¹ . Ibid, Dictionnaire des symboles, p. 835.

Maroc, en tant qu'un pays méditerranéen, se caractérise par un héritage multiculturel dont l'imaginaire est l'un des clés de la littérature marocaine francophone, ce qui le rend accessible à l'une des problématiques universelles, celle de l'interculturalité. Les écrivains retracent dans leurs écrits cet imaginaire peuplé de différentes cultures dont la langue est le vecteur principal de cette interculturalité. En outre, l'utilisation de cette langue met en œuvre différentes formes de textes littéraires qui malgré leurs divergences, parfois profondes, elles brossent un caractère esthétique par rapport au sens qu'elles produisent. Et comme le dit Marc Gontard : « *chaque œuvre correspond à un système textuel propre, avec sa signification particulière.* »¹

Cette propriété et cette particularité de l'espace textuel marocain francophone nous conduit à notre choix de l'écriture fragmentaire. Une écriture qui questionne le monde en dehors du temps et de la linéarité. Elle brise en silence l'unité et la continuité du logo, s'ouvrant ainsi au dialogue et à la parole plurielle. Une écriture dans laquelle tout est impossible ; une sorte de conjonction entre la parole critique, discursive et le récit. L'écrivain maintient le fil de cette écriture en ayant en garde une grande liberté de se déplacer dans le temps et dans l'espace de son imaginaire textuel. D'où le recours au concept de la postmodernité qui touche un point très sensible dans l'écriture fragmentaire, à savoir le déplacement de l'auteur entre les origines ancestrales de la modernité et la mise en relief d'une réécriture postmoderne.

Cette dernière conception va nous conduire à aborder, dans la première partie de notre travail, l'écriture fragmentaire et son fonctionnement dans la littérature marocaine francophone en tant qu'une rupture, et de mettre en lumière toutes ses particularités et ses caractéristiques. El Maleh trace son itinéraire d'un écrivain subversif de cette littérature. Un espace qui lui permet de partager ses malaises et ses préoccupations avec les grands auteurs marocains dont on peut citer, abdellatif Lâabi, Mohamed Khair-Eddine, Tahar Benjelloun, et Abdelkébir Khatibi. Et si l'écriture fragmentaire en est le médiateur et le fil conducteur, c'est dans la création romanesque que ces écrivains fondent leur œuvre et ont pu marquer leur rupture dans le champ littéraire marocain francophone.

¹ . Marc Gontard, *Le Moi étrange*, Ed. L'Harmattan, 1993, p.172.

Dans cette rupture, la question du genre est abordée ainsi dans la littérature judéo-marocaine qui pose sa voix subversive en tant qu'une littérature intime. En abordant la question de l'hybridité quand il s'agit de traiter de la dimension autobiographique fort présente dans ladite littérature, l'écrivain judéo-marocain ne peut échapper à sa condition identitaire. Cependant, c'est la voix multiple du Maroc, moderne et traditionnel, politique et poétique, qui s'exprime. Mais cette voix de l'identité plurielle est aussi travaillée par une violence qui palpe dans toute la littérature marocaine francophone et qui imprime au récit ses principales caractéristiques : discontinuité, éclatement, prolifération : « *Le désordre, l'ébullition, les tourments et la torsion (...) avaient bouleversé l'espace calme de la blancheur.* »¹

Cette écriture trouve sa place en plein débat que mène El Maleh sur la mémoire judéo-marocaine. La brisure et l'interruption de l'histoire du départ des Juifs impliquent un changement radical du mode d'expression. En partageant le malaise de la colonisation, Juifs et Marocains occupent un seul espace identitaire qui leur unit malgré leurs différences ethniques. Ainsi l'écriture fragmentaire qui, selon Ricard Ripol, surgit à des moments de crise², trouve son écho dans l'espace textuel maléhien. La restitution de la mémoire est le fil conducteur de cette écriture de la rupture qui témoigne de l'époque de la colonisation. Entre le déchirement identitaire et la reconstitution mémorielle d'un passé glorieux, Edmond Amran El Maleh dépeint la société marocaine en particulier et l'existence humaine en général. Ce qui émane d'un travail rétrospectif partagé entre le doute et l'oubli d'une mémoire assez millénaire. L'écriture fragmentaire constitue ainsi, le mode d'expression d'Edmond Amran El Maleh.

Chapitre I : Les aspects de l'écriture fragmentaire

Le fragmentaire a connu des digressions et des évolutions à travers l'histoire. Or, ses différentes manifestations textuelles créent des débats universels sur sa traduction d'une poétique voire même d'un imaginaire tant culturel que linguistique chez les précurseurs, citant entre autres, Maurice Blanchot, Ginette Michaud et Jean-François

¹ . Edmond Amran El Maleh, *Aïlen ou la nuit du récit*, André Dimanche, 1986, p. 198.

² . Ricard Ripol *Vers une pataphysique de l'écriture fragmentaire*, 2009, en ligne : <http://portal.doc.ua.pt/journals/index.php/formabreve/article/view/271/239>.

Lyotard, sans oublier la participation fructueuse de Roland Barthes. Pour que le texte se nomme fragmentaire, il fallait générer une telle déconstruction voire même une reconstruction des règles acquises.

1- L'écriture fragmentaire en question

Selon Ginette Michaud, une historisation du fragment : « *ne saurait être possible qu'au prix d'un questionnement radical du concept d'histoire lui-même, traditionnellement perçu comme une totalité continue.* »¹. Il est difficile en effet d'établir une généalogie historique du fragment, étant donné qu'il est présent dans tous les temps mais ne pourrait être attribué à un genre ou à une époque donnée. L'écriture en fragment est présente en effet depuis l'Antiquité sous forme de fragments involontaires.

Ce qui va nous conduire à distinguer entre « l'écriture en fragment » et « l'écriture fragmentaire ».

En effet, Paul Robert définit le fragment comme :

« *Morceau d'une chose qui a été cassée, brisée (...) Partie d'une œuvre dont l'essentiel a été perdu ou n'a pas été composé.* »²

Nous pouvons retenir de cette définition une sorte de perte, de manque d'une partie, d'une rupture à l'intérieur d'une œuvre donnée, mais nous pouvons lui trouver d'autres synonymes :

Fragment : brisure, éclatement, débris, miette, morceau, division, segmentation...

S'il est difficile de cerner cette tension entre fragment et fragmentaire, Ginette Michaud résume très justement cette problématique :

« *S'il n'y a jamais eu ni concept, ni théorie, ni même forme délimitée ou fixée du fragment, c'est qu'il ne saurait en être autrement, non à cause de déterminismes historiques ou « extérieurs », mais à cause de la nature même du fragment. Ni théorie ni concept ni forme du fragment n'aident à penser l'exigence fragmentaire. C'est même très exactement, cette méconnaissance, et seulement cette méconnaissance, qui peut aider à la penser et à la lire. Cette méconnaissance n'est pas qu'une banale*

¹ . Ginette Michaud, *Lire le fragment. Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, Montréal, Hurtubise HMH, 1989, p.28.

² . Paul Robert, *Dictionnaire du Grand Robert*.

erreur de lecture, elle est le mode même d'errements qu'exige le fragmentaire : une pensée qui pressent, mais qui laisse échapper, une pensée qui entrevoit, mais sans peut-être le savoir jamais »¹

Cette tension permet de penser le fragmentaire comme une question de fond plutôt que de forme. Il peut se manifester en dehors de toute présence d'un fragment. Ce qui permet de dire que le fragmentaire peut être présent dans plusieurs œuvres contemporaines qui ne se sont pas nécessairement fragmentées.

En passant par l'histoire de la littérature française, on trouve que l'écriture fragmentaire est considérée comme un signe de rupture. Au Moyen Age, Rabelais et Montaigne proposent une fragmentation tout en brisant la tradition et en créant une nouvelle langue littéraire. Pour Rabelais, le mélange des genres qu'il invente dans ses écrits lui permet d'effectuer un voyage non linéaire, en suivant selon les mots de Balzac, Pythagore, Hippocrate, Aristophane et Dante². Quant aux *Essais*³ de Montaigne, ils tracent un nouveau genre qui prend appui sur la fragmentation. Les écrivains des Lumières comme Rousseau et Diderot montrent leur refus de l'esprit classique et mènent une nouvelle voie de subversion vers l'écriture fragmentaire : celle de l'autobiographie chez Rousseau et l'ironie chez Diderot. Leurs œuvres constituent une discontinuité et un chaos revendiqués après par les romantiques. En effet, Victor Hugo, parmi ces derniers, mène une défense de cette hybridation⁴ et ce mélange des genres, à travers son chef-d'œuvre *Les Misérables*⁵. Par ailleurs, l'avènement du surréalisme au XXe siècle laisse apparaître une autre tension du fragmentaire dans la poésie. André Breton et René Char en étaient parmi.

Mais le romantisme allemand a pu consacrer l'écriture fragmentaire comme volonté esthétique et poétique pour penser les bouleversements et explorer les changements du monde. Ainsi, les premiers jalons de cette pensée du fragmentaire ont –ils été posé par *Les Fragments* de Friedrich Schlegel en l'imposant comme un quasi

¹. Ginette Michaud, *Lire le fragment, transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, Montréal, Hurtubise, HMH, 1989, p. 28.

². Ripoll, Ricard, *Vers une pataphysique de l'écriture fragmentaire*, 2009, en ligne : <http://portal.doc.ua.pt/journals/index.php/formabreve/article/view/271/239>.

³. Michel de Montaigne, *Essais*, édition de Pierre Villey, Presses universitaires de France, 1965.

⁴. Nous analyserons ce point ultérieurement.

⁵. Victor Hugo, *Les Misérables*, Ed. Albert Lacroix, 1862.

genre littéraire à l'aube du XIX^e¹. Ses fragments ont ouvert la voie vers une manifestation critique déjouant toute sa détermination politique et esthétique. La conception du fragment comme unité autonome, n'est plus tributaire d'un tout, comme le soulignent Jean-Luc Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe :

« *La totalité fragmentaire (...) ne peut être située en aucun point : elle est simultanément dans le tout et dans chaque partie. Chaque fragment vaut pour lui-même et pour ce dont il se détache. La totalité, c'est le fragment lui-même dans son individualité achevée. C'est donc identiquement la totalité plurielle des fragments, qui ne compose pas un tout, mais qui réplique le tout, le fragmentaire lui-même, en chaque fragment.* »²

Cette mise en question du fragmentaire, influera la littérature moderne et contemporaine³ et laisse apparaître une nouvelle vague de critiques et d'écrivains à partir de la deuxième moitié du XX^e siècle. C'est pourquoi Ginette Michaud met en lumière une tension entre fragment et fragmentaire ; ce qui permet de considérer fragment comme accidentel ou volontaire, c'est-à-dire que l'écrivain reconnaît son choix et l'assume et, dans une certaine mesure, le fragment est formellement reconnaissable : il s'appelle alors maxime, aphorisme ou pensée. Par ailleurs, Ginette Michaud affirme que le fragmentaire est avant tout un mouvement : « *fragmentable plutôt que fragmenté, voilà, pour nous, le fragmentaire.* »⁴.

Maurice Blanchot affirme, quant à lui, que ces formes reconnues (aphorisme, maxime...) comme étant naturellement des fragments, ne peuvent pas être attribuées à cette exigence fragmentaire. Il dit que : « *Le fragmentaire s'énonce peut-être au mieux dans un langage qui ne le reconnaît pas. Fragmentaire : ne voulant dire ni le fragment partie d'un tout, ni le fragmentaire en soi. L'aphorisme, la sentence, maxime, citation, pensées, thèmes, cellules verbales en étant peut-être plus éloignés que le discours infiniment continu qui a pour contenu sa propre continuité.* »⁵

¹ . Friedrich Schlegel, *Fragments*, traduit de l'allemand par Charles Le Blanc, Paris, Josée Corti, 1996, p. 148-149.

² . Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire : théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978, p.64.

³ . L'ouvrage de Lacoue-Labarthe et Nancy (ibid.) participe d'ailleurs à la résurgence du fragmentaire dans le domaine de la théorie.

⁴ . Ginette Michaud, *Lire le fragment*, op.cit, p. 55.

⁵ . Maurice Blanchot, *Le pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973, p. 63.

En effet, la difficulté de délimiter une définition de l'écriture fragmentaire pose toutefois ses différentes caractéristiques, telles la discontinuité, l'itérativité et l'inachèvement. Et on aura l'occasion de les définir après.

Maurice Blanchot explique l'exigence de cette écriture qui est à la fois éthique et poétique, et peut se lire, entre autres choses, comme une réaction aux horreurs de la Deuxième Guerre mondiale. Comme le fait remarquer Ricard Ripoll, l'écriture fragmentaire surgit toujours à des moments de crise : « *De François Rabelais à Pascal Quignard, la littérature française est d'une logique implacable : dès qu'il y a conflit, le fragmentaire pointe et souligne la rupture.* »¹. L'écriture fragmentaire, pour plusieurs auteurs des années 60-70(particulièrement Barthes et Blanchot), semble indissociable d'une théorisation du fragmentaire. Elle surgit :

« *Au moment où, sur la scène littéraire et philosophique française de la fin des années soixante-dix, on entreprend une théorisation parfois exaspérée de l'écriture et de son sujet, au moment où les conceptions du sujet, de l'œuvre et du genre subissent une nouvelle poussée, une nouvelle crise de valeurs, c'est la question de l'exigence fragmentaire qui reformule, encore une fois, la question du sujet de/dans la littérature, telle qu'elle fut inaugurée par le romantisme théorique d'Iéna : il y a dans le fragment quelque chose qui nous incite fortement à l'interpréter comme un symptôme, un signe évident et parlant de cette crise. En fait, le fragment ne fait pas que rendre manifeste une certaine crise, il est, de façon plus significative, la mise en acte de cette crise de la critique.* »²

Cette crise de la critique peut se traduire, sur le plan formel, par une certaine hybridité, sans oublier que l'écriture fragmentaire, éminemment subversive, ne peut cadrer à l'intérieur d'un genre. L'éclatement constitue une part de sa subversion, étant donné que cette dernière notion manifeste non plus une contestation idéologique dans l'œuvre représentée mais allant vers une subversion à valeur esthétique qui atteint les techniques scripturales elles-mêmes.

¹. Ricard Ripol, *Vers une pataphysique de l'écriture fragmentaire*, 2009, en ligne : <http://portal.doc.ua.pt/journals/index.php/formabreve/article/view/271/239>.

². Ginette Michaud, *Lire le fragment*, op.cit, p. 29-30.

L'hybridité est l'une des caractéristiques les plus sensibles de l'écriture fragmentaire dont l'éclatement des genres est l'une de ses particularités¹. Si le fragment peut se présenter sous différentes formes (aphorisme, maxime..), le fragmentaire ne peut être défini par aucun genre. En transcendant les genres, l'écriture fragmentaire crée un certain éclatement dont la rupture constitue une problématique majeure :

« Ainsi, ce que l'écriture fragmentaire suppose, par rapport à une écriture monumentale, c'est une problématique de la rupture, dans l'approche même du rythme, et la mise en place d'une organisation qui débouche sur des valeurs littéraires. En effet, le choix d'une fragmentation s'accompagne le plus souvent d'un choix générique qui tend à l'hybridité. La fragmentation entraîne le plus souvent le mélange des genres et la disparité des formes : le discours littéraire, celui qui est porté par l'institution, en vient à faiblir pour céder la place à un aménagement chaotique du texte [...]. Le fragmentaire est donc bien plus une conception de la littérature qu'un genre et il peut ainsi traverser tous les genres »².

En effet, comme le fragmentaire ne peut cadrer à l'intérieur d'un genre, sa manifestation devient de plus en plus bouleversée par la disparité des formes (maxime, aphorisme, pensée...) et le mélange des genres (essai, poésie, autobiographie...) qui créent une certaine rupture esthétique au sein de l'espace textuel. Ce qui entraîne à une certaine critique non plus seulement du genre mais aussi du sujet, du rapport au savoir et à la représentation. La mort du roman ou le retour au récit a d'ailleurs été modéré par plusieurs écrivains et théoriciens. On cite, Ivan Farron qui souligne que :

« Le véritable phénomène des années quatre-vingts n'est donc pas tant le retour au récit que la redécouverte de ce genre par ceux qui croyaient l'avoir définitivement enterré, à savoir les auteurs affiliés auparavant aux avant-gardes et une partie de l'Université. Autrement dit, les années 80 n'inaugurent pas une période de retour au récit, mais redonnent à ce genre la légitimité intellectuelle qu'il avait perdue. »³

¹ . On aura l'occasion de développer le principe de l'hybridité dans la partie suivante.

² . Ricard Ripoll, *Vers une pataphysique*, op.cit, p. 17

³ . Ivan Farron critique ce retour au sujet chez Pierre Michon, l'un des écrivains connus par l'écriture fragmentaire, *Les maisons de Pierre Michon*, 2004, en ligne : <http://remue.net/spip.php?article9>.

Ce retour au récit, notamment aux années 80, a prouvé que cette manifestation est due surtout à la mort du roman, étant donné que la forme traditionnelle du récit a tellement attribué une reconnaissance et une popularité certaine. Or, face à ce retour du récit, l'abandon de certaines pratiques narratives (l'intrigue, la psychologie des personnages, la linéarité...) devient de plus en plus manifesté dans les écrits littéraires. D'ailleurs une autre distinction surgit, celle qui se fait entre littérature populaire ou classique et littérature savante ou difficile. Cette difficulté réside dans la revalorisation du récit au sein des milieux critiques, et lui donne une réputation assez particulière dans les milieux intellectuels notamment universitaires.

En effet, le retour au récit, l'abandon des techniques scripturales traditionnelles, la disparité des formes et le mélange des genres, nous entraînent à aborder la question du fragmentaire dans le genre.

2- Mise en relation/ confrontation des genres

La mise en question du fragmentaire se pose d'abord en rapport avec le statut générique des récits d'Edmond Amran El Maleh, qui se mettent à la croisée de plusieurs genres. Notre objectif n'est pas de classer son œuvre littéraire dans un genre ou dans l'autre, mais de démontrer comment différents genres s'inscrivent dans les récits à l'étude, et de réfléchir à leur mise en relation/confrontation marquée par le fragmentaire.

Nous avons vu dans la section précédente la manifestation qu'avait assurée le retour au récit depuis les années 70, et qui a marqué le tournant contemporain de cette époque. Or, ce retour apparaît dans l'espace autobiographique puisqu'il est le plus proche à dessiner cette coprésence du réel et de l'imaginaire dans un récit donné. Ainsi, Philippe Lejeune, dans son pacte autobiographique¹ qu'avait établi, a-t-il proposé une théorisation qui fera école et qui a occupé une place importante dans la production littéraire contemporaine. Mais, ce terme a été remis en question par la naissance de l'autofiction² introduite par Serge Doubrovsky dans son récit *Fils*³.

¹ . Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

² . C'est un nouveau genre littéraire que Dubrovsky avait théorisé dans les années 70, et qui s'écrit comme une autobiographie et se lit comme un roman, pour l'utiliser à des fins littéraires dans un but principal d'établir le contact avec le lecteur en abolissant, par une exhibition de soi, la distance séparant l'auteur du lecteur.

³ . Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Galilée, 1977.

Cette autofiction remet en question une double obédience que Laurent Jenny a souligné comme étant : « *significative de l'esprit dans lequel cette notion d'autofiction a été forgée. On pourrait dire qu'il s'agit d'une mise en question savante de la pratique naïve de l'autobiographie. La possibilité d'une vérité ou d'une sincérité de l'autobiographie s'est trouvée radicalement mise en doute à la lumière de l'analyse du récit et d'un ensemble de réflexions critiques touchant à l'autobiographie et au langage.* »¹.

En effet, Roland Barthes, lui aussi, avait-il contribué à répondre à cette double obédience dans la plupart de ses œuvres critiques. Il remet en question la notion d'autofiction comme une sorte d'une autobiographie qui n'admet pas que l'auteur puisse être ancré dans le réel. Il dit que le fait d' : « *affirmer sur soi semble plus guère possible, et la description rétrospective du sujet s'avère au mieux un jeu de langage. On le comprend, la vérité ne sanctionne pas l'adéquation aux faits et l'autofiction s'érige, là encore, en formule instruite et éclairée que l'on substitue à la naïve autobiographie, idéal de naguère.* »² L'auteur met en œuvre les frontières brisées entre le réel (l'autobiographie) et le fictionnel (le roman), dans un souci de démontrer que le texte est en lui-même déroutant et qu'il nécessite une écriture stylistiquement bien travaillée, souvent poétisée.

Barthes essaie de démontrer dans son ouvrage *Roland Barthes par Roland Barthes*³ sa réflexion sur l'écriture de soi comme étant un genre qui, en se mêlant à l'essai, devient fragmentaire. Cette cohabitation entre l'essai, l'autobiographie et le romanesque, lui permet de mélanger tous ces genres dans son ouvrage. Il dit à ce propos :

« *Sa voix*

(Il ne s'agit de la voix de personne – Mais si ! précisément : il s'agit, il s'agit toujours de la voix de quelqu'un.)

¹ . Laurent, Jenny, *L'autofiction, Méthodes et problèmes*, Genève, Département de français moderne, 2003, en ligne : <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/>

² . Roland Barthes, « Au cœur des textes », in, *L'Autofiction : variations génériques et discursives*, Academia, coll.2012, p. 5.

³ . Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975.

Je cherche peu à peu à rendre sa voix. J'essaye une approche adjective : agile, fragile, juvénile, un peu brisée ? »¹

Cette remise en question du genre autobiographique fait réfléchir le lecteur de Roland Barthes sur ce choix de la fragmentation du texte en vue de ne pas tomber dans l'autobiographie traditionnelle. Etant donné qu'un texte qui a une forme assez longue risque de s'alourdir et de se perdre dans les détails. C'est pour cette raison que l'auteur choisit cette écriture particulière en prenant le moins de risques possible. Cette particularité réside-t-elle ainsi dans le caractère rétrospectif de l'écriture de soi, qui forme avec l'utilisation du fragment l'aspect inachevé de ce genre autobiographique. Néanmoins, le caractère intermittent et éphémère de la mémoire et le fait que certains souvenirs se présentent comme des bribes, posent un autre problème au récit, celui de la discontinuité.

Par ailleurs, la notion de continuité apparaît le plus souvent dans le roman comme étant un genre qui demande à raconter une histoire, donc à respecter une certaine cohérence de l'action et une linéarité dans le temps. Certes, un texte discontinu est perçu comme étant un brouillon, et va au-delà de ce sens chez R. Barthes qui le considère comme une faillite du Livre. Il dit à ce propos que :

« Le Livre (traditionnel) est un objet qui enchaîne, développe, file et coule, bref a la plus profonde horreur du vide. Les métaphores bénéfiques du Livre sont l'étoffe que l'on tisse, l'eau qui coule, la farine que l'on moud, le chemin que l'on suit, le rideau qui dévoile; les métaphores antipathiques sont toutes celles d'un objet que l'on fabrique, c'est-à-dire que l'on bricole à partir de matériaux discontinus : ici, le filé des substances vivantes, organiques, l'imprévision charmante des enchaînements spontanés (...) Car ce qui se cache derrière cette condamnation du discontinu, c'est évidemment le mythe de La Vie même : le Livre doit couler (...) la critique veut que la littérature soit toujours une activité spontanée, gracieuse, octroyée par un dieu, une muse, et si la muse ou le dieu sont un peu réticents, il faut au moins « cacher son travail » : écrire, c'est couler des mots à l'intérieur de cette grande catégorie du continu, qui est le récit ; toute Littérature, même si elle est impressive ou

¹ . Ibid.

intellectuelle, doit être un récit, une fluence de paroles au service d'un événement ou d'une idée qui « va son chemin » vers son dénouement ou sa conclusion. »¹

Cette citation de Barthes rend compte de cette exigence de continuité : raconter. Ce qui nécessite un assemblage de divers éléments disparates qui sont maintenus par la voix narrative. Or, l'enchaînement des événements n'aboutit pas seulement à révéler cette continuité/ cohérence dans le récit mais aussi à démontrer son caractère discontinu qui régit comme l'unité fondamentale qu'exige l'écriture fragmentaire. Ainsi, l'écriture autobiographique, de part son caractère discontinu, met en œuvre une certaine différence dans cette continuité. Le préfixe « dis » qui signifie : « *séparation, dispersion, et quelquefois négation* »² explicite bel et bien ce déplacement de la continuité par la discontinuité. Ceci pour ainsi dire que l'opposition entre continu et discontinu est abusive et illogique ce que par ailleurs souligne Pascal Quignard :

« Opposer l'exigence d'une discontinuité radicale à l'exigence d'une continuité absolue, c'est faire preuve d'un dualisme à vrai dire scolaire, et trop achronique, et trop sidéré par d'incroyables essences. »³

On peut dire qu'il y a toujours dans un texte continu de la discontinuité qui forme l'unité de l'écriture fragmentaire. La discontinuité est en effet la marque du fragmentaire qui, selon Blanchot, « *ne donne pas lieu à une pratique qui serait définie par l'interruption. Interrompue, elle se poursuit* »⁴. Cette poursuite est due non seulement à l'enchaînement de différents événements mais plutôt à une voix narrative qui fait rallier plusieurs éléments disparates. Lacoue-Labarthe et Nancy notent d'ailleurs que l'unité de l'écriture fragmentaire est assurée par cette voix, « *comme constituée en quelque sorte hors de l'œuvre, dans le sujet qui s'y donne à voir ou dans le jugement qui y donne ses maximes.* »⁵ Bien que le récit, dans sa singularité, soit

¹ . Roland Barthes, *Littérature et discontinu, Essais critiques, Œuvres complètes II*, Paris, Seuil, 2002 [1964], p. 431-432. Dans *S/Z*, il tient à peu près le même discours : « Finir, remplir, joindre, unifier, on dirait que c'est là l'exigence fondamentale du lisible, comme si une peur obsessionnelle le saisissait : celle d'omettre la jointure. C'est la peur de l'oubli qui engendre l'apparence d'une logique des actions : les termes et leur liaison sont posés (inventés) de façon à se joindre, à se redoubler, à créer une liaison de continu. Le plein génère le dessin qui est censé l'exprimer et le dessin appelle le complément, le coloriage : on dirait que le lisible à horreur du vide. » (Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 112.)

² . Amédée Beaujan, « Dis... », *Le petit Littré*, Paris, Librairie Générale de France, 1990, p. 508

³ . Pascal Quignard, *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Essai sur Jean de La Bruyère, Ed. Galilée, 2005, p. 47.

⁴ . Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 98.

⁵ . Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire, op. cit.* p. 58. Si cette réflexion s'adresse

autonome, son rapport aux autres textes transforme la lecture qu'on peut en faire. Les récits se répondent comme en écho et partageant plusieurs éléments communs, ils demeurent en étroite relation. Ce qui crée une certaine homogénéité au sein même du discontinu, constituant un ensemble cohérent composé d'éléments disparates, comme la diversité et la multiplicité que crée le mélange des genres dans le récit pour ainsi créer une certaine hétérogénéité sur le plan poétique et esthétique de l'œuvre, mais aussi une cohérence et une homogénéité au niveau de la narration. Ce qui nous permet de remettre en question la validité et la jonction que crée l'écriture fragmentaire en amalgamant tous les genres au sein du texte, mais demeurent essentiellement narratifs. D'ailleurs, la présence des répétitions et des reprises dans l'écriture fragmentaire crée une certaine homogénéité qui joue un rôle parfois ambigu.

La présence des répétitions et des récurrences dans l'œuvre romanesque d'Edmond Amran El Maleh la ferait également pencher du côté de l'homogénéité. Or, les répétitions dans ses récits jouent un rôle ambigu : tout en produisant un effet de liaison au sein du récit elles sont également symptomatiques d'une poétique du fragmentaire. En effet, là où le roman (ou le récit continu) développe une idée, enchaîne les actions, approfondit les caractères, les récits maléliens reprennent sans cesse les mêmes obsessions, en les présentant sous un autre angle, une autre facette, une autre figure.

Le recours aux répétitions crée une ouverture vers l'Autre dans tous aspects linguistiques, culturels et imaginaires. Ce qui nous permet de démontrer dans notre travail¹ la dimension universelle dans l'écriture malélienne et son recours à l'intertextualité. Or, l'auteur laisse découvrir à son lecteur un plaisir de rencontrer les traces de ses lectures à travers ses récits et de découvrir une référence cachée, encodée dans les plis d'une phrase. Néanmoins, est-il certain qu'on apprécie autant la répétition et la redite lorsqu'elles frisent la compulsion ?

S'il est vrai que le fragmentaire puise sa valeur négative au sein du récit, il laisse entrevoir une certaine dimension intrinsèque en rapport avec la jonction de certains éléments à la fois disparates et contigus. Ce qui donne une impression dans les textes

aux ouvrages de type essayistique, on peut toutefois la rallier aux récits narratifs fragmentaires.

¹ . On découvrira cet aspect dans la deuxième partie de notre travail.

d'El Maleh de relever une reprise savante ou de faire un étalage de la culture judéo-marocaine. La répétition est marquée par la présence des intertitres qui précèdent chaque séquence de *Parcours immobile*¹, jalonnant le texte au tissage arachnéen, servant de méta-récit et basculant toute une écriture enracinée dans une culture imprégnée dans les délices de l'intelligence et de la sensibilité des œuvres d'art. Elias Canetti avait été inscrit dans la trame scripturale maléhienne à travers son œuvre *Territoire de l'homme*², introduisant en épigraphe *Ailen ou la nuit du récit*³. Sans oublier que ce dernier constitue la suite chronologique de *Parcours immobile* et reprend les mêmes thèmes notamment ceux de la conception de l'écriture et son rapport à l'histoire. El Maleh recourt-il ainsi à la notion de l'histoire, la grande et la petite, tout comme Canetti, mais en inscrivant la constitution mémorielle de ses textes afin d'expliquer sa démarche scripturale. D'ailleurs les intertitres de *Parcours immobile* peuvent être lus à la fois comme des condensés des chapitres qu'ils introduisent, et comme des fragments offerts à la lecture méditative tant préférée à El Maleh. On peut citer les trois premiers intertitres de son premier livre pour expliquer son recours à ce genre de lecture :

« *Jeu de cartes postales.*

Jeu de hasard et de la fascination d'un monde nouveau surgi à l'horizon.

*Dans son cœur dans sa manière d'aimer le dépaysement s'insinuait »*⁴.

« *Ce samedi-là les mots venus d'ailleurs envahissent un pays vierge et détruisent le temps. Méandres de la mémoire sous un ciel inaugural : la rencontre d'un jeune Juif marocain et d'un officier français à l'aube coloniale.*

« *Ne raconte à personne. »*

Un commencement de roman comme un début de bronchite : naissance d'un jeune homme sage qui rêvait de devenir éleveur de mots.

*Dévoré par ses mots. Dérives vers de glorieux royaume*⁵.

¹ . *Parcours immobile*, op.cit, 2000.

² . Elias Canetti, *Le territoire de l'homme*, Ed. Albin Michel, 1978. Cet ouvrage a été cité dans *Ailen ou la nuit du récit*, p. 9.

³ . *Ailen ou la nuit du récit*, op.cit, 2000.

⁴ . *Parcours immobile*, op.cit, p. 23.

⁵ . Ibid.

Ces intertitres qui reprennent thématiquement ou littéralement les textes qu'ils introduisent, en tissent en l'occurrence des liens étroits. Ce recours d'El Maleh à cette technique de la référence semble servir de contrepoint à la structure erratique¹ de ses récits, tout en multipliant les miroirs de l'écriture qui s'enroule sur elle-même.

L'inachèvement par lequel se caractérise l'écriture fragmentaire fait appel également à la notion de la temporalité, notion qui sous-tend en grande partie la dimension fragmentaire des récits d'El Maleh. Nonobstant la rupture avec l'histoire des marocains Juifs qui a pris un seul jour pour briser toute une présence millénaire d'une communauté déracinée de sa culture et de sa terre natale, le Maroc, la temporalité dans le récit maléhien est en quelque sorte atemporelle. Etant donné que le récit fragmentaire ne respecte ni la chronologie, ni la linéarité du récit, et il semble-t-il ainsi se dérouler à l'extérieur du temps, sa temporalité crée des frontières entre le discours et le récit². Eric Hoppenot développe cette prédominance de la question temporelle dans une réflexion sur le fragmentaire, à travers une pensée sur Blanchot. Il dit à ce propos que : « *C'est peut-être en ligaturant le fragmentaire à la question du temps que le fragment peut justement se définir en dehors de toute continuité. Le fragment ouvre la parole à une autre temporalité, qui déroge à la loi de la continuité, qu'elle soit discursive ou narrative; dans l'exigence fragmentaire le temps se ramasse sur lui-même* »³.

Cette exigence fragmentaire nécessite l'usage systématique du présent de l'indicatif qui transgresse les frontières entre discours et récit, et arrache la diégèse à l'écoulement du temps. C'est ce qui explique le recours d'El Maleh à l'interruption de la narration au fil de son texte, puisqu'il fait appel à une écriture mémorielle/ de témoignage qui demande un ressort discursif au sein de la trame romanesque. Et comme il le note dans la préface de *Parcours immobile*, à propos de cette mémoire en fragments, il dit que :

« *Ce livre, bien évidemment, n'a jamais été écrit, il ne pouvait l'être. Il est, sous cette fausse identité, le signe réactivé de traces, de frayages, l'inscription d'une*

¹ . On aura l'occasion d'explicitier cette technique erratique dans les prochaines parties.

² . On développera ce point dans les parties suivantes de notre travail.

³ . Éric Hoppenot, *L'épreuve du temps chez Maurice Blanchot*, Paris, Complicités, 2006, p. 30.

histoire ancienne, disséminée en fragments, une mémoire à l'état virtuel »¹. Son écriture : « *est souvent une écriture par fragments. Même dans ses textes les plus longs, comme *Parcours immobile* ou *Aïlen* ou *la nuit du récit* ou encore *Le Retour d'Abou El Haki*, il s'agit d'un ensemble de micro-textes tissés au gré des résonnances et des correspondances, tissés par un fil invisible et subtile.* »² Il s'agit en fait d'une discontinuité instaurée par le passage du discursif au narratif qui crée une rupture dans la narration. D'ailleurs, les scènes romanesques, considérées comme instantanées ou éclatées, sont identifiables parce qu'elles installent des repères spatio-temporels nets, et constituent des séquences dont l'ouverture et la fermeture sont clairement marquées³. Ce qui nous permet d'aborder une autre question relative au fragmentaire, celle de son rapport au roman.

Dans un entretien qu'avait effectué Touriya Fili-Toulon avec Edmond Amran El Maleh, sur son choix de mentionner dans la couverture de certains de ses textes publiés chez André Dimanche l'appellation de « récit » ou « roman », il dit à ce propos :

*« Je me demande si c'est moi ou si c'est l'éditeur... De toute façon, comme il n'y a pas une trame classique de roman, je penche plutôt vers une appellation qui se rapprocherait de récit... »*⁴

Cette citation d'El Maleh se penche sur le caractère discontinu présent dans son œuvre romanesque qui exclut toute linéarité dans le temps. Ce qui permet de rapprocher son texte à un récit plutôt qu'un roman, alors qu'il se déclare en tant qu'« *un jeune auteur, pas par l'âge, mais en tant que romancier* »⁵. Cette discontinuité ou cet inachèvement que l'on trouve chez El Maleh est une manière d'accomplissement pour lui car il : « *se méfiait du risque de succomber à la facilité et de tomber dans le conventionnel. Ecrire dans l'incertitude est le lieu d'une certaine satisfaction...l'écriture de l'intranquillité (pour emprunter ce terme à un de ses livres*

¹ . *Parcours immobile*, op.cit, p.9.

² . Abdellah Baida, *Abner Abounour ou le rejet des normes*, In. Edmond Amran El Maleh Art, culture et écriture, Colloque Internationale, Université Moulay Ismail, Meknès, 2011, p. 149.

³ . Leur fermeture étant causées par un retour du discursif ou un changement dans le propos.

⁴ . Touriya Fili-Toulon, *Figures de la subversion dans les littératures francophone et d'expression arabe au Maghreb et au Proche-Orient, des années 1970 à 2000* (R. Boudjedra, A. Cossery, E. A. El Maleh, É. Habibi et P. Smail Thèse de Doctorat, Université de la Sorbonne Nouvelle Paris-III, sous la direction de Dominique Combe, 2009, p. 442.

⁵ . Ibid., p. 442.

de chevet : *Le Livre de l'intranquillité de Fernando Pessoa*) qualifierait cet éternel état d'agitation qui caractérise l'œuvre d'Edmond Amran El Maleh. »¹

Cette écriture difficile et qui rend la lecture ou la compréhension des textes d'El Maleh un peu difficile s'explique par la complexité et la non-linéarité de la trame romanesque. Ce qui permet de dire que le romanesque déborde du roman comme le fragmentaire peut avoir lieu sans le fragment. Ahmed El Madini avance dans ce propos sur le problème du genre littéraire et : « *qui se pose avec insistance dans les écrits d'Edmond Amran El Maleh : sommes-nous en présence d'une autobiographie, d'un roman biographique, ou de quelque chose de complètement nouveau de la part d'un romancier ? Il me semble que cette question est dépassée, voire même naïve, car El Maleh ne part de questions de cet ordre pour écrire. La forme littéraire, le genre, serait plutôt un prétexte pour écrire l'être et l'histoire réelle et consciente, grâce à la mémoire. L'écriture et l'être se fondent mutuellement l'un dans l'autre. Il est donc inutile, et dépassé que ces textes se terminent par une fin tranchée, comme c'est le cas dans les romans traditionnels. La forme ne se trouve qu'au moment de son élaboration. L'écriture ne se trouve que lorsqu'elle s'écrit, fondant ainsi le genre littéraire lui-même. C'est là la modernité du roman, qui mêle le chuchotement, la conscience sereine, la fièvre de l'imagination et la beauté.* »²

L'écriture d'El Maleh révèle une certaine instantanéité romanesque dans la création de ses œuvres. Elle se veut libératrice de toute contrainte et toute texture qui empêchent son épanouissement au moment de son enfantement. Ce qui permet à sa littérature de manifester une beauté extrême vis-à-vis de l'aspect moderne qu'elle génère.

Jean Marie-Scheffer, quant à elle, dans son article « La catégorie du romanesque » remet en question les critères auxquels répond cette réflexion du fragmentaire au sein du romanesque. Il en retient quatre :

¹ . Abdellah Baida, Op.cit, p. 154.

² . Ahmed El Madini, « *l'image du passé dans la trame de l'avenir* », traduit de l'arabe par Mohamed Saad Eddine El Yamani, in Horizons Maghrébins, Le Droit à la mémoire, Présences d'Edmond Amran El Maleh, n° 27, déc.1994/jan.95, pp. 60-61.

1. *L'importance accordée, dans la chaîne causale des événements, au domaine des affects, des passions et des sentiments ainsi qu'à leurs modes de manifestation les plus absolus ou extrêmes. [...]*
2. *La représentation des typologies actantielles, physiques et morales par leurs extrêmes, du côté du pôle positif comme du côté du pôle négatif. [...]*
3. *La saturation événementielle et son extensibilité indéfinie. [...] Dans le romanesque, il se passe toujours quelque chose. [...]*
4. *Un quatrième trait concerne ce qu'on pourrait appeler la particularité mimétique du romanesque, à savoir le fait qu'il se présente en général comme un contre-modèle de la réalité dans laquelle vit le lecteur¹.*

Ces critères mettent en œuvre la difficulté que pose la composition du fragmentaire dans le roman, en tant qu'un genre reconnu généralement comme étant celui aux règles les plus flexibles. Et comme le note Ricard Rippol sur cette exigence fragmentaire au sein du romanesque, et ce qu'elle propose comme une nouvelle conception porteuse de sens. Il dit à ce propos que :

« L'écriture fragmentaire sert de contrepoint et soude, par son propre développement, les différences génériques, en les imposant comme des singularités propres à la confusion romanesque surgie de la modernité. «De la musique avant toute chose!» demandait Verlaine. Le poème a bien évolué vers des rythmes nouveaux où la musicalité est essentielle et porteuse de sens. Le roman, en revanche, à cause de la fixation réaliste, a longtemps oublié que l'écriture ne sert pas à représenter le monde, mais bien à en créer un, un monde de mots, un monde de fiction qui peut s'ouvrir sur une nouvelle connaissance, un nouveau savoir non dogmatique, éloigné de la doxa et des paroles d'ordre »².

L'ordre systématique du roman est brisé par cette collusion que crée l'écriture fragmentaire et ouvre un débat universel qui permet de donner un nouveau souffle à l'écriture romanesque en dérangeant son système scriptural tout en évacuant les notions de psychologie du personnage, l'intrigue et la linéarité. Cette collusion du

¹. Jean-Marie Schaeffer, « La catégorie du romanesque » in *Le Romanesque*, Gilles Declercq et Michel Murat (dir.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 296-300.

². Ricard Rippol, *Vers une pataphysique de l'écriture fragmentaire*, op.cit, p. 21.

fragmentaire et du romanesque constitue en elle-même un spleen du côté du romanesque qui plane au-dessus du fragmentaire, et comme l'avance Susini-Anastopoulos à propos de cette complicité imprévue qui : « *dans ce jeu de cache-cache du fragment avec des formes d'écriture qui lui sont plus ou moins hétérogènes, c'est sans doute le débat avec le roman qui constitue le nœud problématique le plus tenace. Dans les recueils de fragments, le roman a tendance en effet à se profiler comme un livre dans le livre ou plutôt comme un super-livre ou un méta-livre, perdu ou expulsé, mais jamais oublié, induisant le soupçon que l'inconscient de l'auteur de fragments pourrait bien, décidément, être romanesque* »¹.

Cet amalgame que crée le fragmentaire au sein du roman semble avoir une valeur négative ; il en marque l'échec, l'insuffisance et le vide. En créant une divergence et une hétérogénéité, le fragmentaire risque une perte et une défaillance dans l'espace romanesque. Sa présence déroute le genre. Ainsi, la conception poétique et esthétique qui se dégage de l'écriture fragmentaire vise-t-elle ainsi à créer des nouvelles écritures hors des exigences génériques et classiques. Ce qui lui permet de se dégager de l'appareil encombrant du roman traditionnel, et de s'ouvrir sur une nouvelle voie mariant la présence de trois plans constitutifs de la poétique du fragmentaire à savoir le formel, le discursif et l'énonciatif². Cependant, le style, l'écriture, la forme sont par eux-mêmes messages et porteurs de signification. Ils rendent l'espace textuel plus labyrinthique et enrichi par des stratégies d'écriture très significatives. Et comme le dit Antoine Compagnon : « *l'écriture est donc essentiellement la morale de la forme, c'est le choix de l'aire sociale au sein de laquelle l'écrivain décide de situer la Nature de son langage.* »³

En effet, la morale de la forme où se situe l'écriture fragmentaire fait associer le romanesque à la longueur et au remplissage, tandis qu'elle laisse entrevoir un espace de survie au genre, qui serait entre autres dans la brièveté.

La discontinuité par laquelle se caractérise l'écriture fragmentaire est à comprendre non seulement du côté de la rupture, mais aussi en rapport avec la

¹ . Françoise Susini-Anastopoulos, *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, Paris, PUF, 1997, p. 76.

² . On aura l'occasion d'explicitier ces trois plans constitutifs de la poétique du fragmentaire dans l'écriture d'Edmond Amran El Maleh.

³ . Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie*, Ed. Seuil, 1998, p. 208.

brièveté. Cela va de pair avec la distinction éclairée, qu'avait précisée Gérard Dessons, entre les deux qualificatifs « court » et « bref ». Si le court est du côté de la quantité, le bref se rapporte, quant à lui à l'énonciation ; il dit à ce propos qu' « *avant d'être du formel, la brièveté est un mode de signification* »¹. De ce fait, on peut dire que la brièveté se traduit non seulement au niveau de la forme (courte) mais aussi au niveau du sens à l'intérieur de la phrase. Ce qui entraîne une interruption au niveau de l'énonciation et sert de contrepoint à une poétique du fragmentaire. Or, cette coupure ou cette interruption se traduit bel et bien par un glissement de l'instance énonciative. Evidemment, dans notre corpus choisis, El Maleh recourt au pronom de la première personne du singulier le « je » qui se présente sous différentes formes linguistiques, ce qui lui attribue plusieurs significations et valeurs².

Michel Butor, dans son ouvrage *Essais sur le roman*³, remet en question l'usage des pronoms personnels en se basant sur le rapport narrateur/ héros/ lecteur. Il dit à ce propos :

« *Chaque fois qu'il y a récit romanesque, les trois personnes du verbe sont obligatoirement en jeu : deux personnes réelles : l'auteur qui raconte l'histoire, qui correspondrait dans la conversation courante au « je », le lecteur à qui on la raconte, le « tu », et une personne fictive, le héros, celui dont on raconte l'histoire.* »⁴.

En effet, ce triangle énonciatif sur lequel se repose chaque texte littéraire se trouve bouleversé par la variation de l'énonciation, et donc par un changement de focalisation. Ce qui n'hésite pas « *à établir entre narrateur et personnage(s) une relation variable ou flottante, vertige pronominal accordé à une logique plus libre, et une idée plus complexe de la personnalité.* »⁵. En accordant une importance à la brièveté au niveau de l'énonciation, El Maleh met en jeu cette complexité de sa personnalité et notamment de l'identité judéo-marocaine qui se distingue par l'ambiguïté de ses personnages pronominaux. Notant à titre d'exemple son narrateur-personnage principal Aissa/ Josua⁶, Abou El Haki⁷, Nessim¹, Ailen², qui manifeste

¹ . Gérard Dessons, « *La notion de brièveté* », La Licorne, 1991, n° 21, p. 3.

² . On abordera ce point dans la partie suivante du travail.

³ . Michel Butor, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1969. (Réédité en 1975).

⁴ . Ibid. pp. 73-74.

⁵ . Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 254.

⁶ . *Parcours immobile*. Op.cit.

⁷ . *Le Retour d'Abou El Haki*, Grenoble, La Pensée sauvage, 1990.

une vaste circulation pronominale contribuant au renouvellement incessant des pronoms. Ce qui manifeste une diversité et une multiplicité à l'égard de l'identité judéo-marocaine qui se profile à travers la délégation des voix aux diverses instances qui jalonnent le texte que nous allons étudier au cours de notre travail. Ce qui explique le recours d'El Maleh à cette technique narrative qui frappe par sa modernité ainsi que par son écriture qui « *devient le lieu de l'alchimie du verbe* »³.

La lecture des œuvres d'El Maleh nous conduit à nous interroger sur le jeu de l'énonciation qui se traduit à travers la notion de l'écriture autobiographique. Or, El Maleh refuse de s'identifier à un personnage dans ses écrits, mais on le trouve bouleversé par la multiplicité incessante des pronoms. A ce sujet, et à la lumière des travaux de Philippe Lejeune, celui-ci nous éclaire : « *au niveau de l'énonciation, le problème de l'identité se trouve souvent masqué par une tendance à substantiver les pronoms et à personnaliser les rôles dans une situation de « communication ». Il est très rassurant de concevoir l'énonciateur et le destinataire, comme des personnes qui se mettraient en communication l'une avec l'autre.* »⁴

Cette citation nous conduit à s'interroger sur les enjeux de l'identité maléhienne qui passe de l'individuel vers le pluriel pour rendre compte de la mise en jeu du pouvoir polyphonique que produit El Maleh dans son œuvre. Et c'est ce que nous allons développer au cours de notre travail⁵, tout en mettant en question les différentes instances narratives et énonciatives qui jalonnent le texte maléhien. D'ailleurs, l'écriture fragmentaire reconnaît une réhabilitation de la fiction romanesque à travers non seulement le retour au récit mais aussi les manifestations esthétiques acquises lors de son déploiement : à savoir l'alternance du pictural et du littéraire, ou encore la manifestation de l'énonciation au sein du fragmentaire.

¹ . *Mille ans, un jour*, op.cit.

² . *Aïlen ou la nuit du récit*, op.cit.

³ . Karima Yatribi, *Bruissement de souvenirs*, Université Hassan II- Casablanca, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Ed. Bouregreg, Mémoires et thèses n° 10, 2011, p. 26.

⁴ . Philippe Lejeune, *Je est un autre*, Paris, Seuil, 1980, p. 35.

⁵ . Il s'agira de la deuxième partie du travail.

3- Vers une nouvelle représentation

Vers la seconde moitié du XX^{ème} siècle, la remise en question de la notion de représentation (mimésis¹) fait éclater les modèles romanesques traditionnels qui demeurent depuis longtemps comme une sorte de production de l'écriture. Certes, les récits deviennent une échappatoire à cette représentation traditionnelle et font le procès d'une remise en question de la diégèse². Cela va de pair avec l'émergence massive du récit fragmentaire au cours des années 60-70, et qui permet le déplacement de l'espace romanesque qui constitue la quête d'une écriture.

En effet, la littérature contemporaine surgit héritière des critiques sur la représentation traditionnelle et démarque une certaine frange de la production romanesque post-quatre-vingts. D'ailleurs, la notion de représentation reprend ses élans, mais en dehors de toute nuance réaliste. Or, le récit ne se positionne pas seulement en tant qu'une mise en scène de l'histoire racontée et de la psychologie de ses personnages, mais aussi il prend part de la pesanteur que tient en compte le positionnement de l'auteur entre le langage et le monde représenté. Ce qui manifeste une telle volonté d'interpréter d'une part la variabilité du réel qui peut engendrer le récit, et d'autre part sa subjectivité qui entraîne la transparence du monde représenté. Toutefois, en s'affirmant à travers un mouvement d'interprétation, le récit met en valeur l'ancrage du référent dans le réel à partir duquel l'énonciation se déploie.

Dominique Viart remet en question la notion de « figuration » qui fait relier deux pôles indispensables pour la représentation réaliste, à savoir le réel et le savoir qui :

« En effet, l'écrivain suppose, bâtit des hypothèses, mais ses suppositions reposent elles-mêmes sur des bribes de savoir, sur des rumeurs, des approximations. Or ces passages imaginés reposent néanmoins sur un savoir global, livré par l'enquête historique, l'archive, le témoignage. [...] Nous sommes ici confrontés à une forme particulière du rapport de la fiction au réel : elle ne le représente pas, mais elle y trouve son modèle herméneutique. Pratique pour laquelle je propose d'introduire un troisième terme entre celui de représentation (qui prétend rendre compte des

¹ . La mimésis chez Aristote.

² . Le terme diégèse a été emprunté à Etienne Souriau par Gérard Genette qui lui a donné un sens différent que Platon et Aristote lui assignaient et qui opposaient mimésis et diégèse. Certes, Genette nie toute nuance de l'imitation artistique. (Véronique Klauber, *Diégèse, poétique*, Encyclopédia Universalis. En ligne : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/diegese-poetique/>).

événements tels qu'ils ont eu lieu, mais demeure souvent victime des codes et des esthétiques qui le régissent, comme l'ont bien montré les analyses structurales des années 1970), et celui de fiction (qui invente délibérément son contenu) : la notion de figuration. La figuration est le texte qui entreprend de dire comment l'écrivain (le narrateur) se figure que les choses ont pu se passer, en fonction des éléments tangibles dont il dispose, des informations accumulées sur ce type d'événements, sur la période, sur les réalités sociales et les habitus du moment, du milieu,... »¹

Le positionnement de la figuration en tant que processus de subjectivité qui engendre le récit, permet de manifester une telle contiguïté de comment représenter l'histoire et les personnages, et puis l'effet produit par l'interprétation. Barthes affirme les liens forts qui unissent la figuration et la représentation, et qualifie cette dernière de « *figuration embarrassée, encombrée d'autres sens que celui du désir : un espace d'alibis (réalité, morale, vraisemblance, lisibilité, vérité, etc.)* », qui se produit « *quand rien ne sort, quand rien ne saute hors du cadre : du tableau, du livre, de l'écran.* »²

Olivier Schefer, dans son article « *Qu'est-ce que le figural ?* » remet en question la polysémie qui engendre la notion de figuration qui est « *Tout à la fois forme-extérieure, ou aspect visible d'une chose, et modèle abstrait (le modèle du moule pour le sculpteur).* À proprement parler, elle n'est ni l'un ni l'autre séparément, ni même les deux ensemble, mais se trouve inscrite, là est sa fécondité, entre les deux : entre visible et invisible, apparence extérieure et modèle intelligible. »³

A partir de ces définitions, nous pouvons retenir que la figuration s'inscrit, comme mode de fonctionnement, entre l'être et le paraître, entre l'apparent et le dissimulé, entre le monde du sensible et celui de l'intellect. D'ailleurs, comment la figuration s'inscrit-elle dans une poétique du fragmentaire, sachant qu'elle se manifeste dans les récits romanesques à travers deux angles principaux, à savoir l'énonciation et le rapport à l'image ?

¹ . Dominique Viart, « Le silence des pères au principe du "récit de filiation" », In, *Études françaises, Figures de l'héritier dans le roman contemporain*, Ed. Les Presses de l'Université de Montréal, v. 45, n° 3, 2009, p. 110.

² . Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Œuvres complètes, tome 4, Paris, Seuil, 2002 [1973], p. 254. Notons pour l'instant que la figuration, pour Barthes, est avant tout l'énonciation d'un désir.

³ . Olivier Schefer, « Qu'est-ce que le figural ? », In, *Critique*, Paris, Ed. L'Harmattan, n° 630, nov. 1999, p. 914. En ligne : http://simpleappareil.free.fr/observatoire/index.php?2008/05/06/50-schefer_figural

L'acte d'interpréter est à rattacher à un aspect énonciatif, étant donné qu'il se rapporte au niveau de l'introduction des faits, des images, des sujets, des figures qu'il les approprie à sa manière. Laurent Jenny explique la théorie du figural qu'il décrit comme « *le processus esthétique-sémantique qui conditionne la reconduction du discours à la puissance de l'actualité* »¹. Selon lui, le figural se traduit à travers l'énonciation, la phrase, donc via la stylistique. Or, cette dernière inscrit l'énoncé dans un ensemble de procédés prédéfinis, mais l'approche figurale vient pour le mobiliser et le rendre « *comme un champ global d'événements* »². En effet, cette approche figurale permet de concilier entre la langue comme un aspect commun de l'énoncé, et la parole comme un processus dynamique de son actualisation.

Rendre actuel un énoncé, c'est présenter à nouveau quelque chose du monde, c'est-à-dire la re-présenter, la rendre présente. Ce qui rattache-t-il ainsi le figural à la représentation mais dans un rapport productif, créatif. A cet égard, Paul Ricoeur notait que « *Si nous continuons à traduire mimésis par imitation, il faut entendre tout le contraire du décalque d'un réel préexistant et parler d'imitation créatrice. Et si nous nous traduisons mimésis par représentation, il ne faut pas entendre par ce mot quelque redoublement de présence, comme on pourrait l'entendre de la mimésis platonicienne, mais la coupure qui ouvre l'espace de la fiction.* »³

C'est par la force de l'énonciation que le figural donne une nouvelle vision du monde, et le fait paraître sous un autre angle. C'est en représentant ce monde que sa présentation s'effectue sous la forme d'une idée qui se constitue par le biais d'un acte énonciatif. Le figural met ainsi en jeu un dédoublement de la représentation du monde sous un aspect plus présentatif, plus mobile et pratique qui dessine la forme de la langue qu'il traduit.

Jenny met en lumière cette notion en la rattachant à l'écriture de soi (l'autobiographie) comme étant une figuration de soi⁴ qui se traduit à travers l'acte

¹ . Laurent Jenny, *La parole singulière*, Paris, Belin, 1990, p. 14.

² . Ibid., p. 47.

³ Paul Ricoeur, *Temps et récit*, tome 1, Paris, Seuil, 1983, p. 7.

⁴ . Laurent Jenny, « *La figuration de soi, Méthodes et problèmes* », Université de Genève, Département de français moderne, 2003, en ligne : <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/figurationsoi/> .

énonciatif qui fondait son aspect figural¹. Néanmoins, le moi se figure à travers le discours, alors que sa vérité est à « *construire (...) dans l'exercice d'une parole* »². Certes, la représentation avancerait un modèle « *pré-existant et stable du moi, qui serait tout constitué avant qu'on l'énonce. Écrire le moi [pour la représentation], ce serait donc copier ce moi avec plus ou moins de fidélité, littéralement le représenter* »³.

A cet égard, Jenny remet en question cette conception du réel à travers une opposition radicale entre un fait représenté dans sa stabilité, voire même sa reproduction, et entre une idée qui résulte de ce fait mais en la rattachant à son énonciation. Ainsi, se remarque une telle dissociation tant du représentatif que de l'énonciatif, et qui éclaire son rapport fondamental au fragmentaire. Le moi ne peut être conçu que dans sa pluralité, sa multiplicité et sa diversité. Ce qui relève l'aspect fragmentaire du moi qui domine l'œuvre de Roland Barthes⁴ où il met en jeu la figuration de soi comme étant une manière de donner à l'auteur une grande liberté de se déplacer, de créer et de réinventer les genres. Cette fragmentation fait apparaître le sujet sous sa dimension fragmentaire en lui attribuant des aspects assez partiels et provisoires comme son insertion dans l'événementialité énonciative.

Le Dictionnaire historique de la langue française définit la figuration comme étant « *une figure qui représente* »⁵, mais son utilisation manifeste une telle dimension iconographique à l'égard de la représentation narrative. Cette force visuelle qu'exerce la figuration laisse apparaître une nouvelle dimension d'approcher le texte littéraire à la peinture, voire à l'image. Dominique Viart avance dans un article « *Sur le motif : l'image prise au mot* »⁶ le rapport qui se tisse entre la littérature et la peinture étant donné que le « motif » constitue une frange de la littérature contemporaine. Et comme

¹. Ibid. Etymologiquement, *figural* serait relatif à la figure, alors que *figuration* se rapporte à l'action, à la production de figure(s).

². Se dire », continue-t-il, « c'est aussi s'inventer, se façonner (ainsi que l'indique l'étymologie du mot figurer, *figere* en latin qui signifie *façonner, modeler*). » Ibid.

³. Ibid.

⁴. Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, op.cit. (Tantôt Barthes s'exprime à la 1^{ère} personne, tantôt à la 3^{ème} personne)

⁵. Alain Rey, « Figure », *Dictionnaire historique de la langue française. Tome II*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2004 [1992], p. 1425.

⁶. Dominique Viart « "Sur le motif" : l'image prise au mot », dans Matteo MAJORANO (dir.), In, *Le jeu des arts. L'écriture et les arts*, Bari, B. A. Graphis (Marges critiques / Margini critici, n° 3), 2005, p. 41-55.

le définit Paul Robert, le motif est une : « *phrase ou passage remarquable par son dessin (mélodique, rythmique).* »¹. Sur ce rythme et cette dynamique se crée la figuration au niveau de la peinture étant donné que le terme « figural » est plus significatif que celui de « figuratif » car il est riche de connotations dynamiques. Viart remet en question la révolution amenée par les Impressionnistes qui cherchent à créer un rapport étroit entre le peintre et l'objet qu'il désigne présenter en le rendant plus sensible aux couleurs et à la lumière. Certes, il ne s'agit pas de représenter une scène ou de traduire une idée telle qu'elle est, mais de broser une telle réalité à travers la peinture. L'interprétation fait signe. Elle vise à donner une image qui tienne face au réel et d'en offrir une possibilité de la rendre satisfaisante, et non pas une représentation fidèle et stable, voire impossible.

L'interprétation du réel traduit ce retour au motif qui fait générer une littérature créative dans un sens de réinvestir et de réinventer les modalités du romanesque. Ce retour au motif n'est qu'un retour au sujet et au réel en tenant en garde la présence de l'autoréflexivité² qui régit les peintres abstraits qui ont perdu dans leurs productions la notion de motif. Cette autoréflexivité remet en question une littérature réflexive, mais autrement dit qui : « *s'interroge elle-même non dans le seul exercice exploratoire de son matériau, comme le faisaient, il y a deux décennies, les écrivains formalistes, mais dans le rapport que son matériau entretient avec le motif, dans sa façon de le restituer et, en même temps, de se situer, en tenant face à lui* »³.

Le face-à-face d'une réalité ou d'un sujet montre à quel point le motif est le moteur principal d'une telle littérature qui réfléchit et réinvente le réel afin de le filtrer et le produire de nouveau. Cette production se manifeste à travers le langage dans une posture énonciative. Étant donné que la figure est envisagée comme un écart « *qui permet de résoudre la question de la pertinence littéraire d'un trait linguistique* »⁴ mais aussi de restituer des bribes de souvenirs, comme c'est le cas de la dimension autobiographique qui prend l'écart comme une façon de s'inscrire dans le même récit.

¹. Dictionnaire « *Le Petit Robert* », op.cit, p. 1621.

². L'autoréflexivité est une mise en abyme ou un texte comme miroir de lui-même. C'est une caractéristique intrinsèque à la littérature. Elle renvoie à une réflexion métatextuelle en tenant en compte la fonction diégétique de mise en abyme.

³. Dominique Viart, op.cit, p. 44.

⁴. Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie*, op.cit, p. 214.

Cette dimension prend la forme d'une déviation, d'un écart qui inscrit l'image de l'Autre comme étant une image de soi-même. Paul Ricœur¹ aborde-t-il ainsi cette notion qui résulte du fait de parler de l'Autre, c'est en effet de lui-même qu'il parle. Or, chez Edmond Amran El Maleh l'écart crée un obstacle face à ce dont il ne se rappelle plus. L'écart qui sépare l'adulte du monde merveilleux de l'enfance tant enfoui et auquel l'autobiographie prend forme de construire sa mémoire, certes, de s'emparer du souvenir : « *Maintenant devant moi, ce jeu de cartes postales : tenter de recomposer une vie pas à pas à partir de ces images muettes des feuilles mortes dérisoires souvenirs de carton..* »².

En effet, une pratique puissante de la remémoration voit le jour, or les souvenirs affluents par fragments. L'œuvre maléhiennne est ainsi à entendre comme un concept kaléidoscopique, d'où l'appel au fragmentaire, voire même à la figuration comme étant deux éléments indispensables pour ce retour au réel. Par ailleurs, le fonctionnement de la figuration par rapport au réel se prolonge jusque dans la notion de l'image et ses différentes manifestations visibles et poétiques. En effet, le terme image engendre plusieurs significations qui jalonnent entre le visible et le lisible. Et comme le note les deux peintres marocains Hassan Bourkia et Abdelkrim Jouiti :

« *L'image (est) le point de rencontre d'une galaxie de significations qu'aucun astrologue n'a encore sondée, de voix qui jaillissent de contrées éloignées les unes des autres. Elle est l'âme du monde et sa doublure.* »³

Entre une apparence visible et une production d'une quelconque imagination se crée une telle problématique sur la jonction et l'alternance des deux mondes totalement différents : la peinture et la littérature.

Différentes sont les disciplines qui traitent du rapport entre le visible et le lisible, le dire et le lire, le sens et le non-sens. On peut citer entre autres, la sémiotique, la sémiologie de l'image, la linguistique et la rhétorique. De cette problématique entre le texte et l'image sont nées des réflexions dérivées à partir de la délimitation entretenue entre le « *langage des images* » et le « *langage des mots* »⁴ qui constituent un

¹ . Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, Point-Essais, 1990.

² . *Parcours immobile*, op.cit, p. 17.

³ . Hassan Bourkia et Abdelkrim Jouiti, « Un espace blanc entre la parole et le silence », in *Horizons Maghrébins, Le Droit à la mémoire, Présences d'Edmond Amran El Maleh*, op.cit, p. 148.

⁴ . Christian Metz, « Au-delà de l'analogie, l'image », in *Communication* n° 15, 1970, p.3.

contrepoint mariant la narrativité et l'iconicité. Or, comment se traduit-elle cette jonction entre le littéraire et le pictural, voire même entre le dit et le non-dit ?

Pour que le réel soit reproduit et représenté d'une telle manière autre qu'on la voit, il fallait remettre tout d'abord en question la relation entretenue entre le langage et la représentation mimétique du monde. Or, ce monde est considéré non plus comme une donnée empirique ou référentielle mais plutôt comme une image qui ne prend d'importance que dans le langage. Ainsi, cela étant dit, le monde possède un langage fondamental, non-dit, néanmoins s'articule comme un messenger. En cherchant à créer une communion avec l'univers, et notamment entre l'homme et le monde, le langage procède par une mise au point de la dimension pragmatique des processus de signification qui se manifestent entre le « voir » et le « dire ». D'ailleurs, l'interaction entre le visible et le verbal constitue une joute ponctuelle vis-à-vis du sens que l'on donne à l'étude du rapport entre le texte, la parole et l'image, tout en interrogeant la nature du sens. Cependant, Umberto Eco avait précisé, dans son analyse sémiologique, le dépassement du signe vis-à-vis de cette étude, mais plutôt de s'intéresser au texte, et à toutes ses composantes intrinsèques, à savoir, son contenu, sa mise en forme voire même son interprétation. Il dit à ce propos que :

« La sémiologie contemporaine semble perturbée par une alternative. Son concept fondamental est-il le signe ou la sémiosi s ? La différence n'est pas du moindre et, tout compte fait, cette alternative repropose le choix entre pensée de l'ergon et pensée de l'energeia. En réalisant l'histoire de la naissance de la pensée sémiotique de ce siècle, disons du structuralisme genevois jusqu'aux années soixante, il semble qu'au début la sémiotique se profile comme pensée du signe ; puis au fur et à mesure, le concept est remis en question, désagrégé, et l'intérêt se déplace vers la génération des textes, leur interprétation, et vers la dérive des interprétations, les pulsions productives, le plaisir même de la sémiosi s. »¹

Le passage de la mimésis à la sémiosi s permet-il ainsi de dépasser l'analyse formelle du contenu de l'image et de s'ouvrir sur une analyse de son énonciation. Etant donné que l'intérêt porté sur la représentation du réel se repose bel et bien sur la nécessité d'une forme de langage propre à l'image littéraire. Cela étant dit, l'approche

¹ . Umberto Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, PUF, 1984, p. 13.

sémiologique se manifeste ainsi comme porteur de chaînes signifiantes qui se déploient à travers l'image littéraire tout en mettant au clair la nature énonciative de cette interaction qui se crée entre le verbal et le non-verbal. Autrement dit, elle montre à quel point le sens est-il responsable d'une fragmentation du réel qui détache le dit du non-dit, et le visible de l'invisible.

Edmond Amran El Maleh, quant à lui, construit toute son œuvre littéraire sur cette interaction entre le verbal et le non-verbal. Anouar Ben Msila parle de cette projection du pictural dans le littéraire dans l'œuvre maléchienne en tant qu'un : « *mode d'écriture. Couleurs, formes, matières, dispositions, regard, perspective, portraits, « autoportraits » traversent en effet les récits de part en part, et c'est en peintre qu'El Maleh écrit.* »¹. Écriture et peinture sont intimement liées et construisent un effet de sens et d'unité de l'œuvre. C'est pour cette raison qu'El Maleh s'intéresse à la création d'un langage propre à son imaginaire textuel. Étant donné que les mots en constituent une plateforme à la création linguistique dont le langage verbal se distinguant par sa portée trans et métalinguistique. L'auteur réserve à la place des mots toute une force créatrice relevant d'une portée destructrice.

C'est donc en effet cette destruction, cette mise à nu de l'écriture fragmentaire dans le romanesque, et cette jonction entre le pictural et le littéraire, qui laissent apparaître une nouvelle vague d'écrivains marocains francophones depuis les années 60-70. Une période qui a marqué la production romanesque contemporaine par une mise en question de l'écriture de l'inachèvement. Cela étant dit, l'écriture fragmentaire en constitue non pas seulement le moteur principal mais aussi son intention, et cela se concrétise à travers le refus du roman traditionnel et les différents mécanismes qui le régissent.

Chapitre II : Les fondements de l'écriture de l'inachèvement

Au lendemain des années 60, le monde a connu la naissance de plusieurs courants de pensée et des idéologies différentes comme celles des marxistes léninistes. Ce qui a provoqué une nouvelle vague de contestations et de manifestations dans tous

¹ . Anouar Ben Msila, « l'écrivain, le peintre et l'allégoricien » In, *Edmond Amran El Maleh Art Culture et Ecriture*, op.cit, p. 37.

les domaines. Ainsi, l'Indépendance du Maroc a-t-elle contribué à engendrer une nouvelle tendance d'écrivains et poètes imprégnés dans ces idéologies, et constitués généralement d'universitaires et d'enseignants qui ont protestés, dans leurs écrits, contre toute sorte d'oppression et de marginalisation intellectuelle. Ils contestent ainsi la langue française comme étant incapable d'exprimer leurs sentiments et leurs pensées. A cet effet, de nouvelles tendances d'écrivains font apparition depuis la naissance de la revue culturelle Souffles en 1966 : Abdelatif Laâbi, Mohamed Khair-Eddine, Nissabouri, Abdelkébir Khatibi et Mohamed Loakira. En effet, les années 60-90 marquent une littérature dont la vocation est, dès l'origine, celle de l'universel. Ses écrivains sont les plus porteurs du drapeau d'une écriture qui se veut subversive et revendicatrice, marquée par les questions de l'identité de soi et du rapport aux autres. Bref, une littérature de transgression, de rupture, et de déconstruction, où se dépeignent toutes les formes éclatées qu'un écrivain postmoderne voulait tracer dans son œuvre.

Suivant ces considérations, l'écriture de l'inachèvement prend forme dans l'éclatement et le fragmentaire. A travers la reconstitution mémorielle d'un passé glorieux, tant cicatrisé par les méandres de l'Histoire et où Marocains, Juifs et Berbères se rencontrent, El Maleh fait revivre dans un travail rétrospectif toute une présence millénaire. Dans la rencontre, se concrétisent l'inachèvement de l'identité humaine et sa mémoire rétrospective, en vue d'aboutir à un accomplissement de soi dans l'Autre. Etant donné que la rupture crée des bribes éparses dans la mémoire, l'écrivain postmoderne engendre une écriture chaotique et en dérive.

1-Les enjeux littéraires de la modernité

L'écriture au Maroc-roman francophone s'entend-a connu plusieurs évolutions.¹

Historiquement, elle a vu le jour lors de la seconde guerre mondiale, et malgré une très grande tradition arabo-musulmane, l'échange avec la langue française- connu sous l'appellation de mouvement d'acculturation²-se conclut en un temps record. Très vite, les mécanismes de la langue ont été si bien assimilés que les premiers écrits

¹ . Nous évitions sciemment de donner les dates car elles restent soumises à de nombreuses fluctuations et sujettes à contestation subjective.

² . Ce terme désigne le conflit des cultures (la culture arabo-musulmane et la culture française imposée par le colon) déjà traité par Driss Chraïbi dans toutes ses œuvres romanesques.

traduisant le déchirement culturel du pays ont jaillit. Cette littérature s'est débütée avec l'apparition de l'autobiographie sur la scène romanesque, celle de *La boîte à merveilles*¹ d'Ahmed Sefrioui. La manifestation d'un Moi en perdition qui, dans un étalage progressif de l'intimité, prouve le besoin d'établir une identité et une authenticité mal définies depuis. A cette finalité de l'écriture autobiographique, s'est substituée une autre à caractère moins individuelle ; la lutte s'étant élargie et l'individu s'étant plus au moins sorti de lui-même tout en s'ouvrant à d'autres horizons plus collectifs. Ce qui résulte une telle lutte à motivation d'ordre idéologique, une certaine philosophie de l'existence et des divergences parfois profondes sur le devenir de la société et de l'être marocain.

Après une période de mimétisme esthétique qu'on peut lier au contexte colonial, la littérature marocaine est entrée dans une période de contestation post-coloniale pour atteindre une période intimiste où certains écrivains comme Mohamed Khair-Eddine, Abdellatif Lâabi, Abdelkébir Khatibi, Tahar Ben Jelloun, Driss Chraïbi et Mohamed Loakira étaient les grands fondateurs.

La génération des écrivains qui arrive à l'écriture dans les années 1970 est celle des espoirs déçus et des désenchantements. Après l'euphorie des Indépendances, ce fut la déception. En effet, cette génération qui s'est imposée à partir de 1966, se réclame d'une rupture totale avec les écrivains ethnographiques, Driss Chraïbi et Ahmed Sefrioui. Elle compte se démarquer de ces écrivains, avec l'apparition de la revue *Souffles*, par la production d'un nouveau discours littéraire et de nouvelles formes artistiques.

Parlant des œuvres de la génération de Driss Chraïbi et Ahmed Sefrioui, Abdellatif Laâbi, directeur de la revue, écrit :

*« Faut-il l'avouer, cette littérature ne nous concerne plus qu'en partie ; de toute façon, elle n'arrive guère à répondre à notre besoin d'une littérature portant le poids de nos réalités actuelles, des problématiques toutes nouvelles en face desquelles un désarroi et une sauvage révolte nous poignent. »*²

¹ . Ahmed Sefrioui, *La boîte à merveilles*, Paris, Ed. Seuil, 1954.

² . Abdellatif Laabi, « Prologue », in. *Souffles*, N° 1, 1966, p.4.

Depuis les années 60 et le recours des écrivains marocains francophones à cette déconstruction du roman occidental, la production romanesque au Maroc a connu un accroissement remarquable. D'ailleurs, l'accueil favorable manifesté par la critique occidentale à l'égard du roman marocain écrit en français dont on peut citer, Marc Gontard¹, Charles Bonn², Jaqueline Arnaud³ et d'autres. En plus des journaux et des magazines comme « Le Monde », « Le Nouvel Observateur », « Les Nouvelles Littératures », « Le magazine littéraire », etc. qui font des comptes rendus critiques sur chaque nouveau roman publié. Il y a aussi de nombreuses revues littéraires qui s'y intéressent de très près ; nous pouvons citer, à titre d'exemple : « L'annuaire de l'Afrique du nord », « La revue de l'Occident musulman », « Présence francophone », « L'Afrique littéraire et artistique », ...Cet intérêt de ces revues littéraires ne peut qu'encourager les écrivains marocains à produire encore plus d'œuvres.

Le roman marocain a largement participé au renouvellement des formes romanesques. Nous pouvons même parler à ce sujet d'une certaine rupture avec le roman traditionnel des années cinquante, dans la mesure où nous n'avons plus affaire à des histoires linéaires et simplistes qui se déroulent selon un ordre chronologique et un temps événementiel respectés. D'ailleurs, se reconnaître comme un « je » ayant sa propre existence c'est se permettre de donner une prise de position sur sa propre identité, c'est retrouver son soi.

Cependant, et face aux idéologies réductrices et récupératrices, la modernité du texte marocain francophone consiste à prendre une position d'auto-compréhension ouverte à l'ébauche d'un nouveau « je », qui parle en son nom propre et non plus au nom de la communauté dont il ne serait que le porte-parole comme c'était le cas dans les œuvres réalistes de la révolution. En effet, certains écrivains comme Abdellatif Laâbi, Mohamed Khaïr-Eddine et Tahar Ben Jelloun ont cherché à donner un nouveau souffle moderne à leurs écrits tout en procédant par une violence du texte répondant à la violence du pouvoir et à l'urgence de l'action. Les années 70 témoignent de cette période de contestation tant politique que littéraire ; une écriture qui inscrit la révolte

¹ . *Le Moi étrange*, Paris, L'Harmattan, 1981, et *Violence du texte*, Paris, L'Harmattan, 1993.

² . Charles Bonn, « La littérature marocaine de langue française » In. *Collectif, Moderne Encyclopédie der Wereldliteratur*, Haarlem, Unibook.1980.

³ . Jaqueline Arnaud « Le roman maghrébin en question chez Khaïr-Eddine, Boudjedra, Benjelloun », In. *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, Aix-en-Provence, N° 22, 2^{ème} semestre, 1976.

au cœur même du dispositif narratif. Cette inscription de la révolte dans l'espace textuel se traduit ainsi par le mélange des genres et le recours à l'hybridation, comme le note Marc Gontard que :

« Dans la plupart des œuvres issues de Souffles, il n'y a plus de frontière nette entre la prose et la poésie, le récit et le lyrisme. Les textes empruntent aux deux domaines, intégrant même parfois le dialogue théâtral (Khair-Eddine) ou le reportage (Ben Jelloun). Abdellatif Laâbi a créé le nom d' « itinéraire » pour définir ce va-et-vient, dans un même texte, entre le poétique, le narratif et le discursif... »¹

Cette nouvelle génération des années 60-70 crée de nouvelles techniques; la désarticulation des formes traditionnelles, l'éclatement syntaxique et l'hallucination de la parole vont devenir les caractéristiques de leur écriture narrative. Divers procédés sont utilisés bien au niveau de la langue qu'au niveau de la narration, et ce pour mettre en question toute référence à un modèle littéraire traditionnel ou à des recettes pré-établies.

Au niveau de la langue, il y a chez ces romanciers un désir de vouloir détruire la langue française et de la rendre presque incompréhensible parfois. L'introduction de la langue maternelle, le recours à des néologismes, l'utilisation d'un vocabulaire plein d'audace et de blasphème, expliquent ce recours à la subversion de la langue du colon.

Au niveau de la narration, ces romanciers recourent à une écriture où l'enchevêtrement des voix, le foisonnement des motifs narratifs, des images et des idées produisent une forme quasi complexe que la réalité historique ou sociale que l'écrivain veut traduire. La linéarité est sans cesse brisée tant la réalité se mêle à la fiction et tant le mythe empiète sur l'histoire. Ces procédés techniques montrent bien, comme le souligne Jacqueline Arnaud, qu'aucun des écrivains cités :

« Ne songe à revenir au roman linéaire et chronologique, ordonnant le monde et les êtres selon une illusion de réalité et de rationalité. Ce qui est à dire crée la forme poétique romanesque. Ce qui est à dire, c'est le bouleversement, le séisme, la révolution inaboutie d'un monde qui tend à se réfugier dans les anciennes structures, mal détruites après l'Indépendance, avec la complicité des possédants et des éléments

¹. Ibid, *La violence du texte*, p. 21.

*du pouvoir sur lesquels les premiers s'appuient. Il faut donc en appeler à un nouveau séisme qui fasse définitivement éclater les formes rétrogrades. Dans cet effort de remise en cause critique, le narrateur est impliqué au point qu'il ne retrouve plus son identité, qu'il navigue entre lucidité et folie, qu'il se démultiplie dans les espaces de la mémoire. »*¹

En effet, l'écrivain marocain recourt à ces nouvelles formes romanesques, afin de broser la réalité complexe du pays. Ce qui explique sa production de nouveaux procédés techniques qui ne font qu'exprimer la vie au Maroc des années 70.

Le roman marocain va investir de manière intensive des thèmes et des stratégies narratives et énonciatives, déjà mises en œuvre dans des textes publiés dans les années 70-80. Mais contrairement aux romans des deux décennies évoquées, les années 90 vont rompre avec une écriture surdéterminée idéologiquement. Les grands thèmes à caractère socio-politique vont traiter selon le point de vue subjectif des narrateurs et des personnages dont l'énonciation s'inscrit le plus souvent dans une tonalité ironique et satirique. L'écrivain semble renoncer à son illusion de porte-parole. Il laisse ses personnages et ses narrateurs transmettre leurs observations sans adopter la posture de l'intellectuel. Ce qui ne l'empêche pas de broser la réalité marocaine loin de toute démarche idéologique, comme c'est le cas d'Abdelhak Serhane dans *Messaouda*.² Par ailleurs, et avec l'évolution des formes romanesques au Maroc, les écrivains qui collaborent à *Souffles* : Abdellatif Laâbi, Mostafa Nissaboury, Mohammed Khaïr-Eddine, Tahar Ben Jelloun et Abdelkebir Khatibi... manifestent une grande rupture avec le passé, et traduisent dans leurs œuvres une déconstruction du genre occidental³, qu'on appelle « roman ».

A l'opposé de leurs prédécesseurs immédiats, les auteurs de la génération qui arrive à la littérature n'écrivent plus avec le regard retourné vers l'Autre à qui l'on

¹. Jacqueline Arnaud, « Le roman maghrébin en question chez Khaïr-Eddine, Boudjedra, Benjelloun », op.cit, p. 61-62.

². Abdelhak Serhane, *Messaouda*, Paris, Ed. Seuil 1983.

³. On note que le roman marocain francophone, étant considéré comme un genre importé de l'Occident, puisqu'il est en effet un roman de transition qui selon Marc Gontard : « tente de donner de la réalité socio-culturelle une vision de l'intérieur en opposition avec les représentations mythiques et idéologiques des écrivains français, voyageurs (Loti, Les frères Tharaud, Camille Mauclair, Henri Bordeaux, Robert Brasillach) ou résidents (Paul Odinos, Maurice Le Glay). ». Propos consultable à l'adresse qui suit : <http://www.limag.refer.org/Textes/Bonn/ManHatier/MAROC.htm>

entendait révéler la réalité coloniale et qu'il s'agissait de sensibiliser à une cause, voire de lui demander de s'en solidariser. Le message dont les œuvres sont maintenant porteuses, l'auteur le destine, d'abord et en priorité aux siens et à ceux qui les gouvernent. Pour Lâabi, Khaïr-Eddine, Khatibi, et Chraïbi, il n'est plus question de verser dans la célébration continue de la geste des combattants d'hier, aujourd'hui au pouvoir. Il faut entendre par-là que la nouvelle génération d'écrivains marocains est, avant tout, préoccupée par le souci de se libérer des influences subies et par l'ambition de construire une nouvelle littérature digne de leurs inquiétudes et de leurs aspirations. Le penchant de cette littérature, dans son ensemble, pour la contestation aussi bien que son goût pour la révolte lui confère une caractéristique particulière : elle est souvent considérée comme une littérature révolutionnaire. Abdelkébir Khatibi a eu raison de la qualifier de « sauvage » et « marginale »¹. Sa particularité réside dans le refus de la culture française, la dénonciation de la situation historique et économique, et l'évocation du drame palestinien. Cet engagement et la colère qui le sous-tend trouve ainsi sa légitimité dans le projet littéraire de Souffles. D'ailleurs Abderrahman Tenkoul avance que :

« Le grand problème qui se pose alors pour tout écrivain est : comment rester fidèle à l'exigence de l'art et répondre aux attentes d'un public hétérogène ? L'écriture devient pour l'écrivain, en même temps qu'une fonction, un véritable problème à surmonter. Essayant de le faire, le groupe Souffles a opté pour une écriture de la subversion. Ecriture qui, d'un écrivain à l'autre comme d'un texte à l'autre, fait sans cesse appel à de nouveaux procédés. Ceux-ci peuvent être complexes(...) comme ils peuvent être simples. Selon différentes motivations, l'écrivain est contraint de modifier ses stratégies d'écriture. Il n'y a pas un seul écrivain au monde à notre connaissance qui échappe à cette contrainte. »²

Dans leurs œuvres, les écrivains de Souffles adoptent des formes éclatées susceptibles de traduire le désenchantement et l'amertume, sinon la rupture, est la caractéristique principale de toute cette littérature des années 70. Cependant, le style, l'écriture, la forme sont par eux-mêmes messages et porteurs de signification. Ils

¹ . In. Souffles, N° 10-11, 2^{ème} et 3^{ème} trimestre, 1968, p.4-5.

² . Abderrahman Tenkoul, *Littérature Marocaine d'Ecriture Française*, Ed. Afrique Orient, 1985, p. 61.

rendent l'espace textuel plus labyrinthique et enrichi par des stratégies d'écriture très significatives. Et comme le dit Antoine Compagnon : « *l'écriture est donc essentiellement la morale de la forme, c'est le choix de l'aire sociale au sein de laquelle l'écrivain décide de situer la Nature de son langage.* »¹

Dans l'errance ou l'enfermement, s'expriment des auteurs comme A. Lâabi et M. Khair-Eddine. Ils constituent par leur écriture subversive un engagement fondamental dans l'aventure de la modernité. Ils jouent avec les mots, construisent même un édifice dont les fondements puisent dans deux visions différentes et complémentaires d'un même pays. Leurs expériences les poussent à éviter toute dépersonnalisation de leur culture arabo-musulmane. Leur écriture constitue une infrastructure nécessaire pour une nouvelle dynamique culturelle au sein de la littérature marocaine francophone. En revanche, force est de constater que ces deux écrivains restituent des modèles culturels et politiques qui font l'originalité de leur écriture douloureuse.

En effet, Abdellatif Laâbi, c'est à lui que revient le mérite d'avoir non seulement revendiqué le dépassement de la littérature maghrébine de la période coloniale, mais d'avoir aussi et surtout indiqué la voie à suivre pour un renouveau dans le domaine de la pratique littéraire au Maghreb. Grâce à la revue *Souffles*, il a réussi à réunir autour de lui de jeunes écrivains tels : Mohamed Khair-Eddine, Abdelkébir Khatibi, Tahar Benjelloun, Mostafa Nissaboury et d'autres comme étant les grands fondateurs de la littérature marocaine francophone. Leur but commun est d'arriver à remettre en question le caractère univoque de ladite littérature et d'affirmer une production littéraire profondément révolutionnaire. Cette appellation est ici à entendre d'un double sens. Tout d'abord, dans le sens d'une littérature subversive des valeurs ethnocentristes de la société occidentale, et à détruire de l'intérieur les structures archaïques qui retardent l'évolution des peuples du Maghreb en général. Ensuite, le terme « révolutionnaire » est à entendre dans le sens d'une littérature qui tend à bouleverser les rapports entre le texte littéraire et son récepteur. Ce dernier est appelé à arpenter le cheminement de l'auteur et à revivre son aventure dans l'écriture. Et à ce niveau là que se situe le problème de la lecture, concept qui peut s'interpréter à un

¹ . Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie*, Ed. Seuil, 1998, p. 208.

double niveau : réception de cette littérature par un grand public et les lectures des écrivains eux-mêmes. A ce propos, Abdellatif Laâbi écrit :

« La lecture n'est plus cette attitude spectatrice, relevée de temps en temps de frissons esthétiques ou émotionnels, mais une véritable participation incluant la haine, l'amour, le dégoût, la mutation, la transformation, sans que la lucidité n'en soit pourtant exclue. »¹

Dans ce sens, on trouve que cette volonté de renverser les rapports habituels de la lecture n'est certes pas propre aux écrivains marocains. D'ailleurs, en France le « Nouveau roman » avait déjà œuvré dans ce sens ; les différents représentants de ce courant littéraire refusaient la supercherie du roman traditionnel, qui réduisait le lecteur à un être passif en lui imposant l'image d'un monde clos sur lui-même, cohérent et entièrement déchiffrable². Ainsi, les écrivains marocains n'acceptent-ils plus, eux-aussi, cette façon de concevoir l'activité littéraire. Ce qui les intéresse c'est plutôt de réécrire leur passé individuel et collectif en se livrant à une remontée dans le temps historique, et à une descente dans la mémoire populaire, afin de redécouvrir la vie d'un peuple sans cesse meurtri et en quête de sa parole.

*L'Œil et la nuit*³ d'Abdellatif Laâbi, se situe de plein pied dans cette lignée. Il ne s'agit point d'un roman, mais d'un Itinéraire. L'auteur a bien pris le soin de l'indiquer sur la page qui porte le titre de son texte. Cette appellation est d'ores et déjà bien significative. En raison de son intérêt, nous nous permettons de le reproduire tel quel est accentué par un commentaire du livre placé sur le recto de la couverture :

« L'Œil et la nuit : un livre-manifeste contemporain de l'AGRESSION. Un bilan insurrectionnel où il est proclamé la reprise en charge par l'homme maghrébin et arabe de son histoire, de la parole et où devient confronté avec les questions essentielles de sa condition. Une lourde et carnavalesque atmosphère de brasier alimenté par toutes les aliénations subies et les supercheres quotidiennes. Une œuvre pour faire cesser la légende de la littérature maghrébine dite d'expression française et de toute littérature de colonisés. Une œuvre chantier ouvert pour la critique et la

¹ . Abdellatif Laâbi, « Mohammed Khaïr-Eddine: Agadir, Corps négatif », In. *Souffles*, N° 13-14, 1969, p.36.

² . Cf. Alain Robbe Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Gallimard, 1963, p.37.

³ . Abdellatif Laâbi, *L'œil et la nuit*, Ed, Atlantes, Casablanca, 1969.

*création collectives. Mais avant tout, de dedans le scandale et les décombres de la honte, un acte dédié aux nouveaux damnés de la terre. »*¹

Avec cet itinéraire, *L'Œil et la nuit* se présente comme un livre de la rupture. Rupture avec les systèmes de classification consacrés ainsi qu'avec l'exotisme de certaines formes de la littérature marocaine et maghrébine. Une écriture proche du délire : emporté par la violence de son flux verbal, le narrateur nous entraîne, à travers l'espace de la fabulation, dans un véritable tourbillon où la chronologie est récusée. Il évoque, sans aucune suite logique, les souvenirs de son enfance à Fès, de la mort de son père, de ses études à l'école franco-musulmane. L'œuvre vise à briser la continuité du récit en n'ayant aucune transition. Le délire atteint, dans ce cas, son paroxysme. Par la violence des mots et la brutalité des phrases qui s'entrecoupent. Il écrit à ce propos :

*« Rien avant. Rien après. Je fuse. Dehors. J'appelle cela le non-lieu. Bondir sans que l'équilibre de la peau se traduise en sang. Dehors. (...) La muraille bouge. Des portraits pour changer de races, confessions, classes. Pustules de tuiles, triques et tôles. Géométries asphaltiques. Pour mieux séparer. »*²

L'œuvre traduit ainsi ce sentiment agressif tant du corps que de la mémoire par certaines structures délirantes telle la répétition dont cet exemple qui illustre cet aspect. Il écrit : *« A mille milles la caravane s'engage dans les pistes oubliées...A mille milles la caravane harcèle l'impossible...A mille milles la caravane réinvente l'odyssée des temps.. »*³.

En effet, *L'Œil et la nuit* fut considérée comme une joute ponctuelle dans le parcours identitaire de la littérature marocaine francophone, puisqu'elle génère toute une écriture destructive des règles et des formes romanesques traditionnelles. Mais aussi, elle participe de près et de loin à la naissance d'un éclatement identitaire face à la mémoire individuelle voire même collective.

Dans ce sens et depuis 1962⁴, un véritable engouement commence au Maroc pour les analyses d'ordre politique et social. Des manifestes se succèdent à une cadence régulière au même titre que la poésie, le roman. Cette régénérescence politique et

¹ . Ibid, p. 15.

² . Ibid, p. 16.

³ . Ibid, pp. 46-47.

⁴ . Lahcen Mouzouni, *Le roman marocain de langue française*, Paris, Ed. Publisud. 1987. p.7.

littéraire provient d'un éveil provoqué par l'événement de l'Indépendance. Après une dizaine d'années, les intellectuels commencent à s'interroger sur l'apport de l'Indépendance, sur le passé, le présent et enfin sur la nature des relations avec l'ancienne puissance colonisatrice. La mise à jour était d'autant plus souhaitable qu'à l'époque coloniale, les marocains révélaient leurs véritables options politiques, étouffaient leurs contradictions, reportaient leurs différences afin de constituer un bloc unifié devant la mainmise étrangère. Une fois l'indépendance acquise, les données politiques changèrent et incitèrent les marocains à réfléchir sur les modalités de l'édification d'un nouveau Maroc, sur ses choix décisifs et incitèrent par voie de conséquence les intellectuels marocains qui vont se poser.

A de nouvelles données politiques et économiques, correspondant de nouvelles questions, et par voie de conséquence de nouvelles formes d'écriture. Et c'est là que le véritable sens du terme « rupture », repris par Lahcen Mouzouni, qui : « *au lieu d'instaurer une grille hiérarchique, propose au contraire de saisir chaque écrivain dans sa profonde originalité* »¹. En effet, pour analyser d'une manière succincte les éléments esthétiques de la jeune littérature, force nous est de constater qu'il va falloir aborder la littérature marocaine francophone, selon Roland Barthes, comme une définition même de l'écriture : « *placée au cœur de la problématique littéraire, qui ne commence qu'avec elle, l'écriture est donc essentiellement la morale de la forme* »². De ce fait, les écrivains marocains n'hésitent pas à s'exprimer dans la langue du colon, tout en étant conscient des enjeux de cet emploi. De nombreux articles furent écrits sur la question, jusqu'au point de détourner l'attention du lecteur sur l'essentiel et qui est, à notre sens, la littérature elle-même. Des critiques ont parlé de l'aliénation linguistique, d'autres ont parlé de la complicité avec la francophonie. Ils avancent des arguments qui ne manquent pas d'intérêts. Faut-il rappeler que pour les écrivains marocains, la langue française est marquée à chaque utilisation par le tempérament et la personnalité de l'écrivain. Et comme le dit A. Lâabi :

¹ . Ibid, p.28.

² . Roland Barthes, *le degré zéro de l'écriture*, Ed. Seuil, 1953.p.15.

« La langue d'un poète est d'abord sa propre langue, celle qu'il crée et élabore au sein du chaos linguistique, la manière aussi dont il recompose les placages de mondes et de dynamismes qui coexistent en lui. »¹

Lâabi, comme Khair-Eddine, a fait le choix de créer à l'intérieur de la langue française des relations multilatérales tant au niveau linguistique que culturel. C'est ainsi que la pensée interculturelle fait écho de la littérature marocaine francophone. L'ouverture sur l'Occident permet aux écrivains marocains d'affranchir une étape si importante dans l'histoire littéraire. En dépassant les inégalités et les discordes nées du protectorat que Lâabi et Khair-Eddine arrivent à créer un goût dans leurs textes qui mettent en œuvre des développements réels et un esprit optimiste, toujours en gestation dans leurs romans et leurs poèmes. Leur littérature se veut constructive car malgré leur désenchantement, ils remettent au goût du jour des textes qui mettent en perspective des développements réels et un esprit optimiste, toujours en gestation dans leurs romans et leurs poèmes. L'intertextualité pose un problème incontournable qui est celui de croire que la communication entre le Nord et le Sud serait facile et naturelle. Mais : *« Si aujourd'hui, l'impact social de « Souffles » est presque inexistant, il n'en est pas de même de son influence littéraire. Celle-ci ne prendra peut être fin qu'au jour où un nouveau groupe de la dimension de ses concepteurs saura édifier de nouvelles formes d'écriture, et pourquoi pas une nouvelle approche de la société dans ses rapports aux lois qui la régissent et à l'histoire. »²*

En effet, ces écrivains ont subi dans leur parcours existentiel deux modes de pensée contradictoire, d'une part les enjeux du colonialisme et d'autre part les dangers des nouvelles indépendances, car : *« ils ont compris très tôt les motivations politiques et économiques qui étaient celles des aventuriers nationaux et étrangers. Ils n'ont jamais fait l'erreur de placer au premier plan l'indépendance culturelle au détriment de l'indépendance matérielle et sociale du peuple. »³*

¹ . A.Lâabi, « Prologue », *Souffles*, op.cit, p.5.

² . Abderrahmane Tenkoul, *Écritures maghrébines*, Ed. Afrique Orient, 1990, p. 88.

³ . Zineb Douiri, « Littérature comparée, traduction et intertextualité. Le devoir de mémoire chez A. Laâbi et M. Khair Eddine », In *Littérature maghrébine et comparée*, N° 3-4, Ed. Zaouïa, 2006, p.123.

L'écriture de Laâbi et de Khair-Eddine va dans le sens de l'histoire puisqu'ils ont opéré dans leurs œuvres un métissage identitaire englobant toutes les nouvelles indépendances tant au niveau de la culture que de la politique et de l'économie.

Les écrits de ces écrivains inspirent les grands intellectuels et universitaires marocains qui considèrent le roman comme une thérapie qui fait guérir toute une blessure du passé baignant dans une rivière d'enfermement et de violence. Khalid Hadji écrit à ce propos :

« La voix de Abdellatif Laâbi telle qu'elle parle à travers les textes est caractérisée par une extrême virulence qui rappelle celle du poète porte parole de sa tribu. En fait, cette violence est l'expression acharnée et profondément sincère d'une pensée qui réclame depuis sa marginalité, le droit de délier le silence(...) Il bat en brèche toute forme d'ethnocentrisme et de monolithisme qui sont l'expression par excellence du discours de la Doxa. »¹

Il s'agit en effet d'une littérature de transgression et de refus qui naît des cendres de la violence et de l'insoumission à une telle langue ou culture. En refusant toute sorte de violence et de marginalité face aux événements historiques du Maroc, Laâbi fait du silence de sa parole une œuvre d'art, où tout peut se défaire et s'anéantir. Chez Mohamed Khair-Eddine, la donnée berbère est encore fort importante et essentielle. Il est héraut et chantre de la berbérité et de la culture amazigh². Dans ses efforts de rappeler la place d'une identité berbère à côté de celle officielle qui ne reconnaît que l'identité culture arabe, Khair-Eddine arrive à donner une telle définition d'une identité dans la différence mais avec une remise en question, à la fois, de soi et de l'Autre, ainsi que dans sa réflexion originale sur le bilinguisme. La plupart des écrivains de cette génération au Maroc ont une approche plurielle des mythes et des faits culturels marocains envisagée dans leur riche diversité tant sociale qu'historique.³

Sous le nom d'écriture, Mohamed Khair-Eddine s'est engagé sur la voie de la déconstruction du roman traditionnel. Son authenticité apparaît depuis son fameux

¹ . Khalid Hadji, « Un tournant dans l'œuvre d'Abdellatif Laâbi : « l'étreinte du monde », In *Regards sur la littérature marocaine*, Ed. Bulzoni. Rome, 2000, p.109.

² . Mohamed Ridha Bouguerra, *Histoire de la littérature du Maghreb littérature francophone*, Paris, Ed. Ellipses, 2010, p.53.

³ . Ibid.

*Agadir*¹, sur lequel nous allons focaliser notre attention afin d'expliquer ce refus et comment se réalise-t-il dans l'organisation formelle de l'œuvre. Le choix de ce texte se justifie par le fait qu'il constitue une sorte de noyau autour duquel s'organisent les autres textes, on cite entre autres : *Corps négatif Histoire d'un bon Dieu*², *Moi l'Aigre*³, *Le Déterreur*⁴, *Une Odeur de mantèque*⁵. Son refus du récit traditionnel se réalise à travers la forme du délire comme l'est chez A. Laâbi. Le récit devient de plus en plus problématique dans la mesure où le narrateur nous fait passer d'une diégèse à l'autre sans aucune transition. En outre, l'enchevêtrement de récits et de micro-récits très divers laisse embrouiller le lecteur, en évoquant plusieurs faits et motifs à la fois. En composant une diégèse qui va du simple au complexe Khair-Eddine évoque le souvenir d'une jeune fille et d'un compagnon qu'il a perdus ; puis il fait allusion à une grande ville qu'il habitait, en passant par d'autres motifs tout en évoquant certains personnages historiques(la Kahina, Youssef Ibn Tachfin), une remontée dans ses origines...Beaucoup plus, l'écriture du refus de Khair-Eddine se révèle ainsi à travers sa contestation des genres littéraires. Dans *Agadir* : « nous retrouvons en effet cette décision de dépassement d'une esthétique logicienne, en vue d'une expression plus intériorisée évoluant au rythme d'une investigation aux multiples axes de divergence, aux multiples centres d'aimantation. »⁶. En effet, la contestation des genres littéraires dans l'œuvre explique bel et bien le choix de l'écrivain de mélanger les genres. Entre le récit, le théâtre et le roman, se compose la texture de l'œuvre. D'une part, il choisit de mettre en scène un enquêteur-narrateur qui entreprend la description de la ville détruite par le séisme. Il écrit :

« Il n'ya pas le moindre soupçon de ville ici. Oui, très loin des vestiges d'immeubles et des routes montantes crevassées. Y a-t-il eu des buildings ici ?ce qu'il y a, c'est le silence et une résignation marquant jusqu'aux pierres. »⁷ D'autre part, la diégèse acquiert une dimension dramatique s'adressant à une multitude de personnages (le chaouch, le caïd, le cuisinier, le khalifat,...).

¹ . Mohamed Khair-Eddine, *Agadir*, Paris, Seuil, 1967.

² . Ibid. Paris, Seuil, 1968.

³ . Ibid. Paris, Seuil, 1970.

⁴ . Ibid. Paris, Seuil, 1973.

⁵ . Ibid. Paris, Seuil, 1976.

⁶ . Abdellatif Laâbi, *Mohammed Khair-Eddine: Agadir, Corps négatif*, In Souffles, N° 13-14, 1969, p.36.

⁷ . Ibid, p. 11.

Le narrateur inscrit ainsi une remontée douloureuse dans ses origines où :

« Style et forme se situent aux confins de la prose et de la prosodie. Il s'agit de réinventer la Parole, une parole qui ne doive plus rien à aucune espèce de concession. La cruauté de la critique n'épargne rien : ni les origines du monde, ni la propre famille du narrateur, ni son peuple, ni son sang... »¹

Cet éclatement diégétique montre à quel point la mise en œuvre du récit dans ce livre est à la fois laborieuse et contrôlée. L'écriture de la rupture ou fragmentaire était le mode d'expression de l'engagement à la fois littéraire et politique de Khair-Eddine. Certains critiques n'hésitent pas à découvrir en lui l'écrivain de la rupture et parlent à juste titre du « récit impossible » ou encore de la « violence verbale », alors que d'autres réprochent la hardiesse de son écriture. Nous citons entre autres : Marc Gontard², Jamal Eddine Bencheik³ et Jacqueline Arnaud⁴. Quant au premier qui s'inspire de l'analyse fonctionnelle nous donne une lecture subtile de *L'Odeur de mantèque* mais nous pousse à garder des réserves quant aux conclusions. Jamal Eddine Bencheik écrit : « *Il y a un flux de mots semblable à une tragique éjaculation qui n'a aucune raison que d'être une éjaculation.* »⁵. Ces critiques qui se sont intéressés à l'œuvre de Khair-Eddine n'ont qu'à ajouter à l'œuvre une grande polémique dans l'édifice révolutionnaire.

En revanche, Maurice Blanchot avait le même souci que Mohamed Kaïr Eddine, pendant les années 60. Certes, sa décision de s'engager dans une nouvelle écriture qui questionne le monde et l'écriture elle-même, n'avait pas réussi à créer une nouvelle revue. A ce propos, il dit :

¹ . Rachid Benhaddou, *La littérature marocaine étude et corpus de traductions*, Thèse de Doctorat de 3^{ème} cycle, Dirigée par les professeurs Ali Merad et Charles Bonn, Université Jean Moulin, Faculté des lettres et civilisations, 1980-1981, p. 66.

² . Marc, Gontard, « Une odeur de mantèque ou le récit impossible », In *Violence du texte*, Paris, L'Harmattan, 1981, p. 54-63.

³ . Jamal Eddine Bencheik, « La littérature algérienne horizon 2000 » In *Du Maghreb*, 1977, p. 355-377.

⁴ . Jacqueline Arnaud, « Le roman maghrébin en question chez Khair-Eddine, Boujedra, Benjelloun », In, *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, N° 22, 1976, p. 59-67.

⁵ . Ibid, p. 374.

« Il faut écrire autrement ; il y a une brisure, une interruption de l'Histoire qui implique un changement radical du monde d'expression de l'intellectuel, ce bouleversement doit s'incarner dans une écriture collective »¹.

Pour lui, depuis la guerre et la découverte de la Shoah, le monde n'en finit pas de vaciller, le temps des affirmations, des incertitudes est révolu.

Comme dans le roman, la poésie avait gravé dans la mémoire culturelle l'une de ses caractéristiques les plus importantes, à savoir le refus, la contestation et la révolution. Depuis les indépendances, certains écrivains marocains francophones ont pu laisser leur trace révolutionnaire devant la situation sociale du pays, devenue insupportable. Nous citons entre autres, les grands fondateurs de Souffles Abdellatif Laâbi et Mostafa Nissaboury. Quant au premier, on avait l'occasion de citer son écriture romanesque qui ne manquait pas autant d'intérêt et de polémique que sa poésie. Or, notre choix se pose sur l'œuvre poétique de Nissaboury car on trouve que son apport :

« Ne se situe pas seulement au niveau de la poésie marocaine et maghrébine, mais certainement arabe. Son importance, tant en ce qui concerne l'écriture que les thèmes abordés, tient au fait que chez Nissaboury, le poème est une expérience neuve et en cela déroutante. »²

Cette expérience déroutante de la poésie de Nissaboury est dûe surtout aux procédés techniques utilisés par le poète, à savoir l'intertextualité et la juxtaposition des thèmes et des idées en particulier. Sa volonté de décrire le réel va au-delà de sa vision réaliste et vise à transfigurer la réalité et la remettre en question. A travers sa poésie, il refuse la situation sociale devenue insupportable et dans laquelle vit le peuple marocain. Une situation marquée par la répression et l'exploitation, et où :

*« L'espoir est un W.C. ensanglanté (.)
une grotte où il entre si peu de monde si peu
de monde
si peu de ciel »³*

¹ . Eric Hoppenot, « Maurice Blanchot et l'écriture fragmentaire, le temps de l'absence du temps », In *colloque du GRES* 2001.

² . Abdellah Bensmaïn, « Mostafa Nissaboury : une science du refus », In, *L'opinion culturelle*, Paris, 3 juillet 1978.

³ . Mostafa Nissaboury, *La Mille et deuxième nuit*, Rabat, Ed. Shoof, 1975.

Dans ce sens, le poète dénonce ainsi la répression sauvage qui s'est abattue sur les élèves et les étudiants, lors des événements sanglants de Mars 1965. Dans ce sens, il écrit :

« Je me souviens qu'hier la ville fut mise à sang. Entre hier et aujourd'hui, le sang s'est mêlé au sable et aux arbres, ce qui a provoqué des dunes et un soleil pâle et indifférent. Puis l'air s'est raréfié. Les Employés de l'Air Irrésirable, la populace aidant, masqués et armés d'aspirateurs, se sont mis au travail pour rendre à la ville son aspect de toujours... »¹

L'écriture de la rupture et du refus de tout genre de répression et de violence qui caractérise l'œuvre poétique de Nissaboury, réside dans son recours à la pratique de l'intertextualité. Marc Gontard montre à quel point l'œuvre de Nissaboury *La Mille et deuxième nuit*: « constitue une sorte de bourgeonnement hybride, greffé sur le texte ancestral des Mille et une Nuits. Ce patrimoine fabuleux, haut lieu d'une mémoire collective, a tenté dans une perspective analogue plus d'un auteur contemporain. »² Le poète fait allusion, à travers cet univers fabuleux, aux misères dans lesquelles le peuple est maintenu. Ainsi, Bagdad, cité de « *cuivre et de lumières* » dans les contes des *Mille et une Nuits*, devient ici la « *ville-sang* » d'un « *pays fendu* »³ Quant à Schéhérazade, héroïne de la parole et de la séduction face à la violence de Schahriar, elle devient infirme et muette.

La poésie de Nissaboury est-elle aussi un exil linguistique où se confondent deux langues différentes dans son espace textuel : l'arabe et le français. Le poète vit ce déchirement comme un exil pris par deux systèmes linguistiques différents et conflictuels. Exilé dans une langue qui lui a été imposée par la présence coloniale, et dans laquelle l'acte d'écrire devient alors un cri de survie.

En effet, la rupture qui travaillait le texte de Nissaboury se manifeste à un double niveau. D'une part, le désenchantement socio-culturel que l'homme affronte quotidiennement se traduit à travers la pratique intertextuelle du poète. Et d'autre part, le cri qu'avait produit l'écriture via une forme éclatée de signifiés divers qui se manifestent au sein du texte poétique.

¹ . Ibid. p. 5.

² . Marc Gontard, *La violence du texte*, Paris, Ed. L'Harmattan, 1981, p.44.

³ . Ibid, p.55.

Au cours des années 70, certains poètes marocains ont vu le jour. Citons à titre d'exemple Mohamed Loakira qui s'est imposé comme étant un poète profondément engagé dans la vie sociale du pays. Sa poésie est imprégnée des mêmes caractéristiques de la revue Souffles : violence de l'écriture et dénonciation des maux sociaux. En traitant les mêmes thèmes retrouvés dans la poésie de Abdellatif Laâbi et de Tahar Benjelloun, Loakira se trouve concerné par le réel bouleversé de la société marocaine. Ils veulent tous témoigner de la violence de leur époque, tout en manifestant une grande volonté de transformation et de renouvellement de la culture de leur pays. Cette culture qui a été dénaturée et opprimée par la présence coloniale n'est que le point de départ de la poésie de Loakira.

Son écriture poétique lui permet de prôner le cri dans sa révolte en tant qu'acte libérateur du silence devant le réel :

*« Le chant refuse de pourrir
dans le silence(...)
et je ne tairai par l'hémorragie de la voix(...)
le chant opprimé
trouera les chevilles
pour que naisse la note nécessaire
juste pour inclure l'espoir
dans notre registre »¹*

Sa poésie est une parole de défi et de rupture avec toutes les oppressions et les violences subies. Une parole qui dénonce les injustices sociales et lève le voile sur les compromissions par lesquelles on cherche à asservir le peuple.

La poésie de Mohamed Loakira est un appel de contestation et de refus de toute aliénation. D'un poème à l'autre, la voix du poète, souligne Abdellatif Laâbi « *se lève pour témoigner, pour creuser, pour indiquer ce que notre peuple condamne au musée de l'histoire, ce que notre peuple promet à la seule histoire qu'il est entrain d'accélérer, de projeter à l'horizon des hommes créateurs de ce Maghreb et de cette nation arabe aujourd'hui endoloris.* »²

¹ . Mohamed Loakira, *Chants superposés*, Tanger, Editions marocaines et internationales, 1977, p. 89.

² . Mohamed Loakira, *L'Horizon est d'argile*, Honfleur, Ed. P.J Oswald, préface, 1971, p.p.7-8.

Loakira, de part sa dénonciation du silence et sa révolte contre l'oppression qui mutile et refoule, sa poésie est une invitation à une rupture profonde avec une certaine poésie de louange qu'on retrouve particulièrement chez El- Hadj Touhami Sefrioui.¹ Certes, sa poésie tire profit de son écriture-même. Il insiste particulièrement sur un concept fondamental : « *la sur-écriture* »² . L'écriture devient alors pour lui une ouverture sur d'autres temps lointains et d'autres histoires tant au niveau polyphonique que polysémique. Une invitation aux différents sens qui se multiplient et se renvoient les uns aux autres.

En effet, cette pluralité ne peut qu'ajouter à la poésie de Loakira une dimension universelle, celle de s'ouvrir sur d'autres horizons et d'autres textes pour tracer l'existence d'autres sens. Sa rupture se révèle ainsi transgressive de toute structure linéaire ce qui donne à sa poésie une telle originalité dans la littérature marocaine francophone.

D'ailleurs, dans cette transgression tant poétique que structurelle, et après la mort de la revue Souffles en 1972, une nouvelle tendance est née à partir des années 80. L'écriture romanesque francophone au Maroc avait tracée un nouveau parcours esthétique sous l'angle de la postmodernité, engendrant une problématique assez existentielle ; celle de l'inachèvement de l'Homme.

2-Le récit postmoderne totale/fragmentaire

Partant d'une fusion assez problématique, la postmodernité en tant que période de rupture et de déconstruction, et la totalité en tant que concept paradoxal visant à représenter le fragment pour tout. Les ficelles qui se nouent entre ces deux termes ont pour un seul point commun la représentation d'un monde morcelé et brisé voire fracassé sous l'angle d'une esthétique postmoderne dichotomique. Dans quelles circonstances se réalise donc le récit postmoderne totalisant ?

Un rappel terminologique s'impose autour de ces deux derniers termes. Commençons par la postmodernité qui constitue le nœud principal de notre problématique. Avant d'étudier les différentes caractéristiques du récit postmoderne, il

¹ . Touhami Sefrioui, *Faucons et colombes*, Casablanca, maison d'imprimerie moderne, 1971.

² . Rachid Benhaddou, *La littérature marocaine étude et corpus de traductions*, Thèse de Doctorat de 3^{ème} cycle, op.cit, p. 117.

est important de définir tout d'abord le « postmodernisme ». Il est basé en effet sur le radical « modernisme » qui marque une rupture avec la tradition du réalisme du XIX^{ème} au XX^{ème} siècle. Le préfixe « post » tend à nous projeter à la période qui succède au modernisme. Mais le postmodernisme ne s'oppose pas complètement au modernisme comme le met en œuvre François Lyotard qui dit que ce terme renvoie à l'état naissant du modernisme :

« Une œuvre ne peut devenir moderne que si elle est d'abord postmoderne. Le postmodernisme ainsi entendu n'est pas le modernisme à sa fin, mais à l'état naissant, et cet état est constant. »¹ Ce qui signifie ainsi chez Lyotard la succession, sans pour autant désigner la rupture, comme le montre par exemple le passage aux années 80-90 qui n'a pas mis fin à l'industrialisation et à la politique capitaliste initiés préalablement. En effet, Lyotard indique que le suffixe « post » est une façon de marquer le désir de dépasser, de transcender le passé et la tradition. Marc Gontard, quant à lui, fait une distinction entre postmodernité et postmodernisme. Il dit à ce propos que :

« Par le premier terme ce que l'on cherche à penser c'est d'abord une période, un contexte socio-culturel, tandis que par le second c'est une esthétique. Or l'idée répandue outre-Atlantique est que la postmodernité aurait été théorisée par les Européens à partir d'un postmodernisme mis en œuvre par les Américains »².

En effet, le postmodernisme est un terme qui apparaît au lendemain de la guerre mondiale pour désigner une mutation dans les cultures occidentales. Le néologisme postmoderne aurait été forgé par Arnold Toynbee en 1947³ pour caractériser la littérature américaine de l'après-guerre, mais il ne s'impose dans la critique littéraire qu'à partir des années 60, dont les principaux représentants sont des chercheurs dans différentes approches. Citant certaines sociologues, comme l'Écossaise David Lyon ; des philosophes, comme le Français Jean-François Lyotard, l'Allemand Jürgen Habermas, l'Italien Gianni Vattimo⁵⁰, le Latino-américain Santiago Casto-Gómez, Néstor García Canclini et Reinaldo Laddaga ; ou encore des approches esthétiques,

¹ . Jean-François Lyotard , *Le postmoderne expliqué aux enfants : correspondance, 1982-1985*, Paris : Galilée, 1986, p. 30.

² . Marc Gontard, *Le roman français postmoderne*, Ed. HAL. Archives-ouvertes.fr, 2003, p. 14.

³ . Ibid. p. 12.

comme celles du Français Jean Baudrillard et de l'Égyptien Ihab Hassan. Certes, l'ouvrage-clé de notre étude est sans conteste celui de Jean-François Lyotard *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir dans les sociétés les plus développées*¹. Mais c'est un autre ouvrage du même théoricien qui attire là notre attention c'est *Le Postmoderne expliqué aux enfants : Correspondance 1982-1985*². Dans ce dernier livre, Lyotard considère, de la même façon qu'Henri Meschonnic refusait de qualifier de la modernité de rupture nette avec la tradition, que la postmodernité ne marque pas de « scission » ou de rupture avec la modernité, mais la critique et la transforme. La postmodernité ne serait donc qu'une réécriture³ de la modernité – qu'il nomme « anamorphose » : « *Tu comprends qu'ainsi compris, le « post- » de « postmoderne » ne signifie pas un mouvement de come back, de flash back, de feed back, c'est-à-dire de répétition, mais un procès en « ana- », un procès d'analyse, d'anamnèse, d'analogie, et d'anamorphose, qui élabore un « oubli initial* »⁴. Dans le même sens, il ajoute dans *Les Cahiers de philosophie* : « *J'ai dit et répété que pour moi « postmoderne » ne signifiait pas la fin du modernisme mais un autre rapport avec la modernité.* »⁵ Pour Lyotard, la postmodernité n'implique donc certainement pas une rupture avec la modernité, mais elle cherche une mutation de cette dernière, et plus notamment, de son discours, de sa réalité et des connaissances qu'elle expose.

Il nous semble qu'un tel rappel de la différence sémantique qui sépare les paronymes « postmodernité » et « postmodernisme » est nécessaire et pertinente pour la mise en relief de notre problématique. En effet, le premier terme s'oppose à la modernité et désigne l'ensemble des doctrines et des mouvements de pensée du XIX^{ème} au XX^{ème} caractérisés par la prédominance des questions portant sur la subjectivité, le libre arbitre, le progrès et la rationalité. Tandis que le second terme s'oppose au modernisme comme étant un mouvement littéraire hispano-américain qui s'étend de la fin du XIX^{ème} au début du XX^{ème} siècle, caractérisé par un langage raffiné et innovant où se matérialise la crise du réalisme, la fin de l'opposition entre la

¹. Jean-François Lyotard *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir dans les sociétés les plus développées* Paris. Éditions de Minuit, 1979.

². Jean-François Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants : Correspondance 1982-1985*, op.cit.

³. Antoine Compagnon parle même de « recyclage » d'anciens procédés réactualisés. Op.cit.

⁴. Ibid. p. 113.

⁵. Jean-François Lyotard, « Réécrire la modernité », in, *Les Cahiers de philosophie*, n° 5, p.64. 1988.

culture élitiste et la culture populaire. Dans ce sens, nous pouvons déduire que la postmodernité rompt avec toute idée de l'illustration et le postmodernisme avec l'esthétique précieuse et novatrice du tournant du XX^{ème} siècle. Or, le concept qui semble proche de notre étude est celui de la postmodernité, dans la mesure où elle présente une réflexion-théorique et pluridisciplinaire- sur l'évolution de la société dans tous les domaines. D'ailleurs, le progrès et le développement de la technique tout au long du XX^{ème} siècle s'aggravent de plus en plus avec certaines formes tragiques telles, l'impérialisme totalitaire, la compétition nucléaire, en passant par les dysfonctionnements du système libéral.

Dans ce sens, et en accordant à ce progrès technique l'idée de l'émancipation de l'humanité, l'échec de ces valeurs n'avait qu'à susciter l'avènement de la postmodernité comme réaction à la faveur de cette crise. D'ailleurs, cette prise de conscience, de traduire cet échec en une mise en valeur du contexte socio-culturel, se radicalise depuis la chute du mur de Berlin et l'effondrement à l'est du bloc communiste qui matérialisent ce que Jean François Lyotard appelle « l'incrédulité à l'égard des méta-récits¹ ».

Paradoxe qu'elle soit, la postmodernité est considérée comme un phénomène complexe à saisir, car elle rompt d'une part avec le discours moderniste dont les limites se font vite sentir, et d'autre part elle reste fidèle à son projet utopique². En effet, cette contradiction renvoie foncièrement à l'essence même de la postmodernité, le paradoxe. A travers un prisme linguistique, politique, culturel, identitaire, idéologique, tonal et esthétique, qu'elle apparaît comme un phénomène éminemment polémique. De ce fait, nous pouvons avancer et dire que la littérature postmoderne réunit donc des procédés et des mécanismes antagoniques dans le but de les convertir : hétérogénéité/homogénéité, chaos/ordre, désenchantement/illusion, singulier/pluriel, fiction/réel. Dans cette transcendance qui situe la postmodernité à la croisée entre continuité et rupture que se manifeste la crise des fondements de la modernité.

¹. Jean François Lyotard, *La condition postmoderne*, op.cit, p.7. Par « incrédulité » il se réfère au caractère fictif et utopique des métarécits modernes, lesquels réunissent sous le genre fictionnel des savoirs et des mythes qui garantissent la cohérence de l'idéologie systémique défendue (dont les valeurs sont le progrès, la raison, la vérité, l'Histoire.)

² . Utopique dans le sens de présenter un fragment pour le tout ce qui est le cas chez El Maleh et qu'on va examiner dans la deuxième partie.

Une crise qui sera mise au regard critique de certains philosophes et penseurs postmodernes dont on cite Lyotard qui remet en cause la situation de la littérature à l'époque postmoderne dans son essai intitulé *La condition postmoderne*¹. Un constat majeur qui a été mis en relief au début des années 80 montre à quel point le discours a changé dans sa relation à la modernité. En passant d'un discours légitimateur/révolutionnaire (siècle des Lumières)/politique à un discours testimonial/désillusionné/éthique. En effet, revisiter la modernité entraîne de grands bouleversements dans le langage et l'esthétique postmoderne. En passant d'une société unitaire et dominée par la bourgeoisie à une société où se déploie toute sorte d'injustice et d'instabilité, les grands récits de la modernité (caractérisés par l'unité feinte des états) ont été substitués par des micro-récits (qui représentent la déchirure et l'ébranlement du monde).

La philosophie des Lumières prétendant créer l'homme au savoir absolu et universel, s'est tournée de son projet pour se retrouver face à une déshumanisation totalitaire comme c'est le cas du nazisme. En effet, nous déboucherons sur une autre notion-clé associée à la période postmoderne, qui relève du domaine esthétique, est celle de la totalité, que l'on ne peut désormais concevoir sans le fragment². Christian Godin dégage le fait que le concept de totalité a connu une évolution au fil des derniers siècles, il dit à ce propos que « *La totalité romanesque du XIX^{ème} siècle était compacte, unifiée, celle du XX^{ème} siècle serait atomisée, disloquée, sans la puissante architecture que continent de lui imposer la conscience de l'auteur et sa force créatrice : Proust, Joyce, Musil, Broch, H. Von Doderer* »³. Or, la totalité du XIX^{ème} siècle se base sur l'unité (l'harmonie, l'extension), et celle du XX^{ème} siècle reposait sur le fragment (la métonymie, le symbole), ce qui laisse posséder une grande capacité d'évocation référentielle.

Dans son encyclopédie sur la totalité, Godin va jusqu'à montrer le caractère paradoxale qui caractérise ce concept. Il distingue dans son essai, deux types de

¹ . Ibid.

² . Dans la mesure où il s'agit de représenter le tout en fragment.

³ . Christian Godin, *La totalité. La totalité réalisée : Les arts et la littérature*, Seyssel : Champ Vallon, 1997, Livres I, Volume 4, p. 336-337.

totalisation esthétique sur l'art comme étant « *facteur de totalité* »¹ ; la totalité extensive (l'œuvre *dit* le monde, *contient* le monde) et la totalité compréhensive (l'œuvre *est* le monde)². Ce qui nous permet de dégager le caractère totalisant d'une œuvre qui cherche à dire et à représenter le monde autrement mais en poursuivant la même dialectique. Etant donné que la totalité peut se représenter suivant différentes manières et modalités voire contradictoires, elle peut être nommée totalité au pluriel et non pas totalité au singulier. S'agit-il d'un tout, d'une façon de tout dire, ou plusieurs ?

Le paradoxe et la dialectique de la littérature postmoderne se fonde d'une part sur la pluralité (de voix narratives, de temps, d'espaces, de registres) et la multiplication (l'encyclopédie, l'œuvre-inventaire), et de l'autre part sur la raréfaction des mots et la synthèse. Dire tout avec peu est le leitmotiv de la littérature des deux dernières décennies du XX^{ème} siècle. Dans ce sens, le roman se montre le genre le plus adéquat dans la totalité littéraire, puisqu'il vise, de part sa forme, tendre vers l'infini sans qu'il soit soumis à des règles établies. Ses aptitudes singulières à montrer, à dire, et matérialiser le tout, lui donne cette qualité d'épanouir la totalité littéraire. Mikhaïl Bakhtine avance dans ce sens qu'« *en un seul livre, (le roman) réunit tous les langages convoqués, du plus plaisant au plus sévère, du plus trivial au plus châtié* »³. Le genre romanesque est le plus totalisant des genres en ce qu'il est le plus achevé (son temps est le présent), le plus ouvert, le plus descriptif-encyclopédique (à travers l'inventaire, l'accumulation), le plus parodique (il est conscient en lui-même), le plus réfléchi (il s'interroge sur sa création, sur la littérature en général), et en fin le plus polylinguistique. Il est en effet, un phénomène « *pluristylistique, plurilingue, plurivocal* »⁴.

Par ailleurs, la totalité devient de plus en plus représentable par la pluralité (le cycle, l'épopée, le mythe, le catalogue, la chronique et la polyphonie). Certes, vers la seconde moitié du XX^{ème} siècle, elle prit une voie de décadence puisqu'elle devint moins représentable pour les auteurs de cette période, qui s'éloignèrent de l'attitude de

¹ . Ibid. vol.4 p. 35.

² . Ibid.

³ . Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman* / traduit du russe par Daria Olivier, Paris : Gallimard, 1978, p. 87.

⁴ . Ibid.

créateur-omnipotent et optèrent par un créateur absent-invisible voire effacé. Ils se décidaient alors à dépeindre la crise multiple qu'ils vivaient (au niveau formel, esthétique, politique) par le fragment et la discontinuité.

Vers les deux dernières décennies du XX^{ème} siècle, il ne resta de la totalité romanesque qu'une visée totalisante, voire utopique et illusoire ; celui de représenter le temps, l'atmosphère, l'être, le monde, en général la réalité dans sa globalité. Dans ce sens, la totalité romanesque persiste sous la forme d'un dessein et d'une illusion perdue que seule la modernité peut rimer avec elle. Se sont-elles mutuellement influencées ? En quoi la modernité est-elle totalisante ?

Dominique Viart remarque la totalisation des romans du XIX^{ème} siècle, qui cherchent à tout dire, tout représenter et tout réécrire (le passé). Certes, cette visée totalisante a été remplacée par une dimension éthique, mais qui se représente en tant que témoignage, il dit à ce propos :

« Sans doute vivons-nous une époque qui voit le roman s'affranchir tout à fait de sa parenté originelle avec l'épopée comme avec les fantasmes du «Livre total ». Il n'a plus de collectivité sociale à fonder, plus de mythes à véhiculer, plus de « grands récits » à illustrer, ni de prolifération commune à mettre en œuvre. L'ambition désormais ne se mesure ni à l'élan lyrique, ni à la quantité de monde brassés. Elle tient de la nature éthique du roman et de son plus grand scrupule »¹.

Par ailleurs, la quête d'absolu et de totalité, selon Viart, se prolonge encore dans les coulisses du projet moderne légitimateur. Certes, le rôle principal de l'écrivain postmoderne est d'enlever le voile à certains aspects du monde occultés et dissimulés par la littérature, sans oublier la part du lecteur. Celui-ci, étant imparfait, morcelé et perdu dans un monde lui-même détruit et fractionnée, il est appelé à se manifester dans un univers de réflexion et de mise en relief de son existence. En effet, si le discours légitimateur de la modernité était naïf et crédule, celui de la postmodernité est contrairement critique, incrédule et averti. Ce qui permet-il ainsi de grandes mutations effectuées au niveau du discours, c'est-à-dire du langage. L'être postmoderne est

¹ . Viart Dominique, *Ecrire à l'ère du soupçon, le Roman français contemporain*, Paris, Ministère des Affaires étrangères/ ADF, 2002, p.161-162.

censé de passer d'une période de mimétisme à une autre où le témoignage porte un engagement éthique, plus que politique, de la part des écrivains.

La crise du discours moderne fait surgir une autre crise assez pertinente, celle du savoir. L'inspiration devant le savoir absolu dans les œuvres produites à l'époque des Lumières a laissé place à la désillusion et au scepticisme face à la rationalité. Ce qui fait-il ainsi engendrer une crise de confiance auprès du peuple et ses inspirations. Face à cette crise du savoir, la postmodernité en profita largement en représentant le savoir moderne tout en puisant de son caractère dynamique et critique, mais sans retenir son caractère infini. Par ailleurs, la littérature postmoderne met en œuvre un héros égaré qui n'accède jamais au savoir ou au sens de l'univers à cause des obstacles qui embrassent son chemin. Le héros postmoderne se trouve toujours en perpétuelle errance qui le jette dans des connaissances limitées sans qu'il trouve le secret du savoir recherché, ce qui lui permet de se remettre toujours en question et en action. Cette nouvelle vision et mutation a engendré au passage un décentrement qui affecta non seulement l'ordre, mais aussi la perception de la réalité.

Chaque écrivain a sa propre perception de la réalité. Certes, l'évolution de cette vision n'a cessé d'engendrer des polémiques, mais en raison du regard critique des écrivains. Ce qui laisse transparaître dans le discours de ces derniers une possibilité/impossibilité de tout dire, voir, représenter/connaître. Pour autant et au tournant du XX^{ème} siècle, ils optent par tout ce qui passe par une forme fragmentaire et qui traduit bel et bien l'incomplétude.

Lors du passage de la modernité à la postmodernité, Baudrillard analyse la mutation de la représentation de la réalité en se basant sur deux concepts majeurs : le simulacre et l'hyperréalité. Ce qui nous permet de nous demander si la réalité représentée n'est pas un simulacre. Dans une société fondée sur le virtuel, pouvons-nous réellement avoir accès à la vérité, voire à la réalité ? Le monde dont on parle, n'est-il pas fondé sur des apparences et des mensonges ? Baudrillard analyse donc le traitement de l'image en recourant à quatre phases qui débouchent sur le simulacre. D'abord, l'image est considérée comme une vérité profonde. Ensuite, elle est conçue comme le masque et la dénaturation de la réalité. Et puis, vient l'image qui apparaît comme un leurre qui fait disparaître toute trace de réalité. Et enfin, elle se réfère à une

forme propre à elle pour en faire l'image qu'elle simule. Ce qui nous permet de comprendre, d'après ce raisonnement, que toute représentation de la réalité est un simulacre¹.

Les auteures postmodernes recourent en effet à entretenir une relation de transparence avec la réalité, notamment en représentant leurs personnages tels quels, sans masque ni illusion. D'ailleurs, la romancière Tiphaine Samoyault aborde dans sa thèse ce nouveau rapport qu'entretient la littérature postmoderne avec la réalité. Elle dit à ce propos que : « *Le projet totalisant entre davantage dans une problématique exclusivement formelle, quand l'âge précédant en faisait la question du rapport entre monde réel et monde fictif* »². Elle relève que la totalité ne s'exprime plus essentiellement dans le rapport de l'œuvre à la réalité, mais elle se manifeste dans la forme (la fragmentation). Ainsi lors du passage de la modernité à la postmodernité, d'autres mutations se sont-elles effectuées au niveau de la forme. Notons que la vision de la réalité est affectée par ces mutations désormais plurielles et mobiles ; notant entre autres l'hybridité, la polyphonie, la synecdoque, la polysémie et d'autres. Des mutations au niveau du langage, de la vision de la réalité, du savoir ont été mises en avant du travail des auteurs postmodernes. Elles prennent une nouvelle dimension quant à leur rapport au réel qui devient de plus en plus insaisissable et trompeur. Ce qui laisse apparaître dans le roman postmoderne la dimension réflexive qui permet au lecteur de se rapprocher de cette réalité. Le métafictionnel dénote t-il ainsi une perte de confiance de la part du narrateur-auteur dans le réel. Ce qui permet d'instaurer une nouvelle dimension pour voir ce réel à travers une seule vérité immuable qui serait alors celle de l'écriture.

L'écriture sera donc le déclencheur d'une postmodernité à double esthétique. Entre des auteurs qui choisissent le chemin de la fragmentarité et de la brièveté, et d'autres qui empruntent l'extension et l'unité comme mode de leurs écrits, la littérature serait alors au rendez-vous d'une nouvelle posture. Au cours des deux dernières décennies du XX^{ème} siècle, cette nouvelle posture prend en charge la

¹ . Baudrillard Jean, « La précession des simulacres », in *Simulacres et simulations*, Paris : Galilée, 1978, pp. 9/68.

² . Samoyault Tiphaine, *Romans-mondes : les formes de la totalisation romanesque au XX^{ème} siècle*, thèse de doctorat sous la direction de Jacques Neefs, soutenue à Paris 8 Vincennes-Saint-Denis le 14 décembre 1996, Vol.3, p. 51.

contigüité et la synthèse des deux esthétiques en créant une troisième hybride qui les unit, mariant rupture et continuité. C'est cette dernière voie qu'emprunte notre auteur Edmond Amran El Maleh. On aura l'occasion de répondre à cette problématique dans la deuxième et troisième partie de notre travail. Comme nous avons déjà susmentionné les caractéristiques postmodernes traitées par certains philosophes et théoriciens, nous essayerons, à titre d'introduction, de les relier à la totalité. En évoquant les principaux traits postmodernes totalisants, nous pensons qu'il est intéressant de présenter seuls qui concerne notre problématique. L'hybridité, la synecdoque, l'interdisciplinarité, le polymorphisme temporel, l'invitation du lecteur à rejoindre l'univers fictionnel et à décoder en sont un exemple.

L'emploi de certaines techniques de discontinuité temporelle dans le roman total postmoderne, tels les analepses, les prolepses, les blancs, les digressions narratives, laisse transparaître une impossible totalisation du temps. Ce qui crée un aspect polymorphe¹ au niveau de la temporalité postmoderne qui offre une représentation insaisissable et immatérielle du temps. Notant qu'à l'ère globale, les œuvres brossent un temps (et un espace) alternativement précis et flou, intérieur et extérieur, individuel et collectif, subjectif et objectif. La discontinuité temporelle se manifeste-t-elle ainsi suivant deux formes ; l'une connotant la multiplicité qui diffracte le temps à travers l'écriture simultanéiste, et l'autre s'ouvrant sur une écriture de l'inachevé. Abolir l'écoulement du temps ; la non-durée, serait alors la manifestation de la suspension du temps. D'ailleurs, le simultanéisme est conçu comme une diversité spatiale, dimensionnelle associée à une unité temporelle. Il constitue en effet, un aspect fondamental du roman total postmoderne, étant donné que les différents fragments de vie narrés sont éparés et porteurs d'une temporalité propre, tout en se réunissant et s'entrecroisant jusqu'à former une totalité inaltérable, voire une unité temporelle. Ce qui nous permet d'avancer et de dire que la fragmentarité, la déconstruction et la discontinuité du discours renvoient ni plus ni moins à la complexité, à l'incohérence et au chaos du temps.

¹. La polymorphie temporelle est l'une des caractéristiques de l'œuvre postmoderne non-mimétique. Effectivement, l'inaptitude de mimer, d'imiter, de reproduire le monde se traduit entre autres par un temps et un espace fuyants, changeants, complexes, multiples, non-unitaires, désordonnés, partiels.

De cette complexité naît une autre dimension du roman totalisant, c'est celle de la multiplicité et de la pluralité qui renvoient bel et bien à l'hybridité et à la polyphonie. Dans un sens de prétendre englober tous les genres et tous les discours dans des fragments de voix multiples, l'hybridité devient synonyme de multiplicité. Elle a toujours marqué la littérature par son mélange des genres ; certes, elle a été erronément attribuée à la littérature postmoderne. Rappelant les textes burlesques et grotesques tels *Don Quichotte de la Mancha* de Cervantès, qui a introduit l'ironie et le pastiche en faisant côtoyer deux genres distincts. D'ailleurs, la notion de l'hybridité remonte à l'Antiquité, comme le démontre Bakhtine dans son essai intitulé *Esthétique et théorie du roman*¹. Pendant cette période, le recours à la parodie était chose indispensable quand il s'agit de fonder le discours sur la pluralité discursive, linguistique et culturelle.

Partant de là, nous pouvons dire que l'hybridation n'est pas un procédé nouveau dans la littérature, étant donné qu'il met en scène des voix des personnages, des lieux, des temps, des événements parcourant différents univers. A la fin du XX^{ème} siècle, ce procédé entraîne une subversion canonique, passant par l'humeur et par une telle réflexion métalittéraire. Ce qui met en lumière une période de transition charnière, où les écrivains postmodernes se retrouvent face à une redéfinition et une réactualisation au niveau de la société, de la culture, de la littérature voire dans l'identité. N'est-ce pas par cette transition-là que nous nous trouvons face à l'ère globale ?

Etant donné que la littérature postmoderne a été ancrée dans un contexte social, politique, économique et culturel particulier, cela ne nous empêche pas d'étudier l'impact ou le rapport de la globalisation avec la totalité romanesque. Mais avant de voir quelles formes peut prendre cette relation entre la littérature et la globalisation, essayons de déterminer d'abord sa définition. Marc Abélès définit la globalisation comme étant :

«Un phénomène récent et à l'origine d'une mutation radicale, certes économique et financière, mais aussi et surtout humaine : l'intégration et l'interconnexion sont devenues telles que chacun, aujourd'hui, doit vivre quotidiennement au niveau local,

¹ . Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op.cit, p. 417-444

avec des attaches territoriales et une identité culturelle, tout en ayant le sentiment d'appartenir à la globalité du monde. »¹

Relevant d'un processus restructurant et réformateur de la société, la globalisation serait à l'origine de deux facteurs principaux : le développement des nouvelles technologies et l'hypercommunicativité. Elle vise ainsi, la redéfinition du concept identitaire au niveau individuel et national. En effet, quoi qu'il soit la définition qu'on attribue au phénomène globalisant qui affecte le monde, on peut déduire que toute étude qui porte sur la postmodernité littéraire reste partielle, incomplète et inachevée.

La globalisation et la postmodernité riment ensemble suivant un seul point commun qui les réunit, celui de rendre compte des changements opérés dans la société depuis les années 80. Certes, un changement n'implique pas une rupture avec le passé, comme nous l'avons déjà signalé, mais il suppose une transformation, une mutation et une évolution au niveau de la pensée sans épargner les arts. Les écrivains postmodernistes convoquent dans leurs écrits d'autres arts à citer comme le cinéma, la musique et la photographie. Ils ne s'arrêtent pas à l'hybridation discursive et générique mais ils supposent que le texte romanesque doit s'ouvrir sur d'autres aspects, d'autres plans, voire d'autres scènes qui peuvent engendrer un certain rythme alternativement rapide et lent d'un film ou d'un air de musique. En recourant à un usage particulier de la ponctuation, des analepses/prolepses, des blancs, des ellipses, le texte postmoderne prend vie².

La réception du texte postmoderne, quant à elle, suppose un lecteur averti et éveillé pour déchiffrer le monde avec l'auteur-narrateur qui lui livre tous les outils pour y parvenir. Or, une lecture qui se présente comme une énigme à résoudre renvoie absolument à la représentation d'un monde obscur, ténébreux, voire dépourvu de sens. A cela s'ajoute une autre dimension de penser l'art d'écrire ; une réflexion menée sur la création littéraire en s'habillant d'une forme d'un roman-essai. Cette réflexion est basée sur les caractéristiques fondamentales qui font du roman totalisant postmoderne une œuvre d'art éminemment subversive. De ces caractéristiques, on peut citer

¹ . Marc Abélès, *Anthropologie de la globalisation*, Paris : Payot, 2008, p. 280.

² . On aura l'occasion dans les parties suivantes d'analyser ces caractéristiques.

l'autoréférentialité¹ qui fait de toutes les œuvres d'un auteur un ensemble cohérent et cohésif ; l'absence ou le blanc qui crée une certaine atmosphère de réflexion dans l'œuvre ; l'inaptitude de l'auteur à rester fidèle lors de sa représentation de la réalité, au point qu'elle soit totale et la mouler dans un mot ou dans un roman.

Dans sa nouvelle intitulée, *El Aleph*², l'Argentin Jorge Luis Borges symbolise bel et bien cette esthétique postmoderne totale/fragmentaire. Etant kaléidoscopique, son œuvre crée un univers du même nom, totalisant/totalisateur-pour reprendre le terme adéquat à notre analyse-qui maintient la représentation totalisante d'un monde fragmentaire, inachevé et incomplet. Cette conception postmoderne de la totalité trouve comme un autre symbole, la mosaïque comme étant un ensemble des ouvrages d'un auteur, qui en constituent l'œuvre (l'unité). L'œuvre postmoderne contient-elle ainsi les composantes d'une ère plurielle et multiculturelle amenant à une réflexion métafictionnelle, en faisant ancrer le lecteur en cours de la création de l'œuvre. Ce qui nous renvoie au caractère inéluctable et réactualisant qui caractérise l'œuvre totale aux deux dernières décennies du XX^{ème} siècle.

Dans cette problématique occidentale, la mondialisation n'a cessé d'engendrer de grandes polémiques au niveau de la pensée. Le Maroc n'en était pas loin, dont la plupart des romanciers concernés vivent en France et ont été bouleversé par ce courant postmoderne français, dont on cite Chraïbi depuis 1945, Ben Jelloun depuis 1965, Lâabi qui après une brève tentative de réinstallation au Maroc est revenu en France, alors quant à Khatibi, il est le seul qui réside au Maroc de manière continue. En effet, et jusqu'aux années 80, les dispositifs narratifs de Souffles fonctionnent en matière contestataire tout en achevant son parcours subversif par l'avènement des années de plomb qui ont bouleversé le champ politique ainsi que littéraire au Maroc. D'ailleurs, beaucoup d'événements ont renversé la donne politique et ont appauvri les classes populaires, citant entre autres : l'élimination de l'extrême gauche, les émeutes « de la faim » en 1984, la montée de l'intégrisme, favorisée par la création, dans les universités... Ainsi ce renversement influe sur les intellectuels marocains et engendre en littérature deux types d'attitudes. L'une inscrit l'écrivain marocain francophone

¹ Je développerai ce concept dans la deuxième partie du travail.

² . Jorge Luis Borges, *El Aleph*, Gallimard, 1967.

dans la lignée contestataire de Souffles en poursuivant son parcours subversif, et en soufflant une nouvelle émergence de la revendication féminine. Et l'autre attitude qui renvoie l'écrivain à se replier sur une problématique beaucoup plus personnelle du moi, tout en s'ouvrant sur une telle aventure de l'être postmoderne qui ressent son étrangeté face aux bouleversements socio-politiques.

Le récit post-moderne avait pour traits caractéristiques la pratique de l'auto-référence, la mise en œuvre de dispositifs hétérogènes de métissage et d'hybridation ainsi que le recours à la réécriture et au pastiche. En effet, la production romanesque francophone au début des années 80 avait attribué ces traits postmodernes à son palmarès littéraire tout en assurant le retour massif du sujet. Certes, ce dernier tente de découvrir ses propres repères, dans un contexte marqué par le plurilinguisme, par des forces de rétroaction dont les effets sont parfois imprévisibles et par des situations de clivage où s'exaspèrent les virtualités d'affrontement¹. Chez les écrivains les plus connus, anciens collaborateurs de Souffles, Lâabi, Ben Jelloun, Khatibi, dont l'écriture présente un certain nombre de traits postmodernes, on trouve un recours à certaines pratiques narratives excessives et un goût prononcé pour le fragment ou l'écriture fragmentaire.

Dans *Les Rides du lion*² d'Abdellatif Lâabi, un livre peu enclin aux jeux formels de l'écriture³, la pratique de l'auto-référence, qui décolle le texte du réel et le rend à son univers de papier, tente de découvrir une écriture qui se désigne elle-même comme enjeu. L'auteur marque-t-il ainsi dans ce récit autobiographique qui renvoie à son roman itinéraire *L'œil et la nuit*⁴, une certaine déclaration liminaire :

« *Le mal d'écrire.*

*Avec les mots qui blessent la bouche. Ce que je n'ai jamais su ou pu dire. »*⁵

C'est dans ce sens que le personnage d'Aîn (l'œil), où se cache Lâabi, manifeste l'objet d'une écriture qui tend à se constituer comme son propre journal, réfléchissant sur les rapports difficiles entre l'attente du public et le renouveau que produit l'auteur

¹ . Marc Gontard, *Le Moi étrange*, op.cit, p. 8.

² . Abdellatif Lâabi, *Les rides du lion*, Paris, Messidor, 1989.

³ . Ibid, Marc Gontard, p. 108.

⁴ . Ed, Atlantes, Casablanca, 1969.

⁵ . *Les Rides du lion*, op.cit. p. 8.

comme mode d'aventure. Ainsi Aîn refuse t-il de se lancer dans une description à la manière de Balzac¹ et tend à projeter le lecteur dans un cadre familial où il est appelé à découvrir la scène quotidienne du travail d'écriture :

*« Tout est prêt. Le cendrier et le paquet de cigarettes sont sur la table maniaquement débarrassée, sauf d'une dizaine de feuilles vierges d'un seul côté, numérotées à l'avance. Le stylo antifatigue est posé en travers de la feuille du dessus. »*²

L'acte d'écrire manifeste -t-il ainsi chez l'auteur une certaine envie de réécrire autrement l'instance narrative cette fois-ci par la figure populaire de Hdiddane :

« Arrête toi-même et regarde ce que j'ai écrit.

*Aîn obtempère, amusé. Mais c'est la stupéfaction qui l'emporte au fur et à mesure qu'il lit. Hdiddane a perdu la boule. Il a rompu le pacte, renversé la hiérarchie, décidé tout bonnement de faire son entrée en littérature. Il propose, rien de moins, une nouvelle version de la scène si « naturelle » et bien construite qui vient de se dérouler dans l'avion. »*³

Cette mise en reflet de l'acte d'écriture tend à manifester, dans ce dédoublement en figures actoriales du moi scripteur, une pratique constante du récit post-moderne que l'on retrouve dans les nouvelles de Borgès⁴. En outre, les *Rides du lion*, de part sa dimension à la fois ironique et humoristique (comme l'indique le titre), fait surprendre le lecteur de l'image de Lâabi qui s'était figée dans le double stéréotype du poète contestataire. En revanche, il révèle une certaine sagesse pragmatique qui lui permet de reconnaître l'autre rive des Vérités, mais avec une lucidité prudente. Comme le montre Belkassem Belouchi dans son témoignage sur le cheminement des souffrances et des incarcérations ainsi que de l'expérience continue et passionnante de Lâabi qui : *« ne renie rien de son passé ni de ses idées et considère ses années de prison avec fierté. Mais s'il est toujours pour le changement, il est aujourd'hui pour l'ouverture,*

¹ . Ibid, Marc Gontard, p. 109.

² . *Les Rides du lion*, op.cit. p. 62.

³ . Ibid. 70.

⁴ . Jorge Luis Borgès, publié en 1944, avait reçu le Prix international des éditeurs en 1961 pour son recueil de nouvelles divisé en deux parties : *Le Jardin aux sentiers qui bifurquent* et *Artifices*.

le dialogue et les débats(...) Je ne peux m'empêcher alors de me rappeler l'homme d'avant, en rupture avec le conventionnel, et qui aujourd'hui s'éprend de la vie dans ce qu'elle a de plus voluptueux. »¹

Dans ce sens, cette ouverture et cette reconnaissance de l'expérience de sa propre étrangeté nous fait que renvoyer à certaines caractéristiques de l'écriture post-moderne, à savoir l'ouverture des frontières, la transgression des huis-clos identitaires, la revendication d'une dimension planétaire de l'existence, qui posent en effet, la question fondamentale de l'être². En effet, *Les Rides du lion* constitue une évolution dans l'écriture poétique de Lâabi qui renoue avec l'humanisme et le regard ironique et critique qui n'échappe plus à son Moi, à la fois pluriel et étrange. Or, cette étrangeté ne cesse de s'inscrire dans la production romanesque de Khatibi et notamment dans *Un été à Stockholm*³.

Khatibi manifeste cette étrangeté dans ce dernier écrit à travers un abus de langage vis-à-vis du concept de l'interculturalité. Un terme aussi cher à certains écrivains marocains francophones tels Ben Jelloun, Khaïr-Eddine, Driss Chraïbi, Edmond Amran El Maleh, et d'autres. Or, chez Khatibi et dans *Un été à Stockholm*⁴ cette interculturalité tend à effacer chez le sujet identitaire toute trace de son propre origine, tout en opérant une sorte d'altérité totale ouverte à l'universel. Mais cette fois-ci en créant une sorte d' « interlangue »⁵ qui tend à manifester un recours à une interculture afin de se lancer dans une quête identitaire qui :

« Ne s'agit pas pour lui (Khatibi) de se reconnaître ni même de se construire une identité idéale. Non, il s'agit d'éviter l'esprit manichéen sur lequel se fonde souvent sur l'identité. Il espère dépasser le manichéisme irréductible qui préside à la revendication de l'identité. »⁶

Certes, certains éléments dans le discours narratif d'*Un été à Stockholm* vont nous permettre de mieux comprendre cet effacement de l'origine. Ce sont toutes les

¹ . Belkassem Belouchi, *Portraits d'écrivains marocains*, Casablanca, Afrique Orient, 2011, p. 150-151.

² . Marc Gontard, op.cit. p.110.

³ . Abdelkébir Khatibi, *Un été à Stockholm*, Paris, Flammarion, 1990.

⁴ . Ibid.

⁵ . Abdelkébir Khatibi revient sans cesse à ce terme pour évoquer l'image de l'écrivain dans la langue de l'autre, proprement dite, la langue française.

⁶ . Ibid, Belkassem Belouchi, p. 99.

séquences où usant de sa fonction commentative, le narrateur s'auto-désigne par sa profession. Ainsi, dès la fin du premier chapitre, redoublant le nom propre de Gérard Namir, il dit : « *Je suis traducteur, interprète en simultanée.* »¹ Le discours de l'orateur lui permet de découvrir en l'Autre et sa langue et sa culture toute une redécouverte de soi-même. Il dit à ce propos : « *Moi qui traduit en simultanée, qui écoute puis parle en très léger différé, je m'adaptai vite à ma position de capteur.* »²

On comprend alors que cette fonction de l' « interlangue » qui consiste à vivre entre les langues et à passer à grande vitesse de l'une à l'autre, subisse une symbolique particulière. C'est ainsi qu'il change de langue, il maintient à opérer dans son espace textuel un transfert d'identité, où il tend à s'oublier dans la langue de l'autre pour pouvoir revenir à soi et à sa propre langue. En manifestant une telle envie de vouloir vivre cette interculturalité, il dit :

« *Je suis successivement moi-même, l'autre, et de nouveau moi-même, l'autre et de nouveau moi-même, entre la vitesse et la parole, la vitesse et le silence.* »³

Ce va-et-vient linguistique explique bel et bien la mobilité spatiale de Gérard Namir, entre son pays le Maroc et la France. Sans oublier que Khatibi est le seul écrivain marocain francophone qui réside au Maroc de manière continue, seuls ses fréquents séjours à l'étranger et sa participation au Collège International de Philosophie, à Paris, aux côtés de J. Derrida, et qui en font de lui sans doute le plus informé des romanciers marocains francophones⁴. Ainsi, Gérard Namir est un « *personnage qui vit l'instabilité et le chaos post-modernes* »⁵, en l'occurrence, il est habité par un certain trouble affectif qui va jusqu'à lui faire perdre sa force d'écrire à sa femme, Denise, lorsqu'il la surprend avec son amant. Il dit à ce propos : « *J'avais comme perdu un de mes repères d'identité* »⁶. Ce trouble affectif devenant ainsi lui-même un trouble d'identité. Comme le souligne Khatibi dans *Amour bilingue*, où il déclare que :

¹ . Ibid, p. 19.

² . Ibid, p. 48.

³ . Op.cit, p. 49.

⁴ . Marc Gontard, op.cit.

⁵ . Ibid, p.71.

⁶ . Ibid, p. 110.

« Si aimer est un trouble d'identité, comment maintenir la ligne de force de sa vie sans chanceler ? Comment se protéger contre le tourbillon des états d'âme ? et leur extraordinaire paradoxe ? »¹

C'est dans ce sens que le travail de Khatibi se dirige vers le terme d'« aimance »² auquel il attribue sa réflexion sur le bilinguisme qui s'est d'abord élaborée en termes passionnels de déchirure et de fascination dans *Amour bilingue*. En outre, la quête de l'aimance que Gérard Namir poursuit en Suède, pays du neutre et de l'effacement, va au-delà de créer une « bilangue » considérée comme une langue de l'aimance où le narrateur revendique son statut d'un *étranger professionnel*³. Comme il vit entre les langues, Namir a perdu tout enracinement, et a effacé toute origine tout en se lançant dans une perspective tantôt plurilingue, tantôt pluriculturelle. Comme toute identité prise dans la dynamique de l'histoire, Namir renvoie le lecteur au caractère pluriel et métisse de l'identité afin d'effacer toute nuance fondamentaliste de la pureté de l'origine. Ainsi, ce magma cosmopolite lui permet de croiser dans sa quête de l'aimance, il dit :

« Outre Lena et Ulrique, les amies suédoise et leurs proches, une vieille dame de Brooklyn parlant un « américain métissé », un couple de Japonais et plus tard une danseuse japonaise, une collaboratrice américaine(ou anglaise ?) : Helen Moore, un cinéaste vénitien qui deviendra son ami : Alberto Albertini... »⁴.

Dans ce métissage culturel, se manifeste-t-il ainsi l'usage du « franglais » mettant en œuvre un langage hybride⁵ qui traduit bel et bien l'appartenance du narrateur à l'univers cosmopolite des multi-médias. En écoutant le « speaker », s'amusant à l'accoutrement d'un « gay », admirant les femmes en « jean » et en « tee-schirt », Namir marque une double culture élaborée par une perspective postmoderne. A cet égard répond la problématique de l'auto-référence qui permet à l'écriture de s'ouvrir sur la pratique du métissage textuel dans la littérature marocaine francophone.

¹ . Abdelkébir Khatibi, *Amour bilingue*, Montpellier, Fata Morgana, 1983.

² . Marc Gontard relie ce terme au caractère symptomatique de l'être humain lorsqu'il s'attache sans désir sexuel, en insistant sur le côté chaste de l'aimance et notamment, langagier. Ainsi voit-on apparaître, chez Khatibi cette fascination du côté du langage où il effectue son aimance de l'écriture. (Voir *Le Moi étrange*, p.53).

³ . *Un été à Stockholm*, p. 84.

⁴ . Ibid, Marc Gontard, p. 70.

⁵ . Nous aurons l'occasion d'étudier cette hybridité en rapport avec le bilinguisme dans notre travail.

Et comme le note Khalid Hadji que : « *Ces interactions entre les différentes façons d'écrire ont permis à cette littérature de s'affranchir de la question de l'origine et de tout ce qui est établi* »¹.

A ces interactions interculturelles, s'ajoute une autre dimension du récit post-moderne, à savoir l'intertextualité² que l'on trouve dans les écrits marocains francophones. En effet, l'imaginaire méditerranéen avec toutes ses composantes et ses richesses culturelles et culturelles ne cesse de renouer avec cette pratique de l'intertextualité afin de parvenir à charger une attitude émotionnelle dans l'espace textuel. Force nous est de constater que les interactions et les échanges linguistiques et culturelles permettent de créer une valeur ajoutée au sein du texte. D'ailleurs, le roman marocain francophone est une terre féconde pour la reproduction et la représentation de cet imaginaire méditerranéen. Tahar Ben Jelloun emploie cette technique de l'intertextualité dans ses romans afin de restituer toute une culture enfouillée dans les oubliés de l'Histoire.

*L'Enfant de sable*³ illustre bel et bien cette pratique de l'intertexte à travers la figure de Jorge Luis Borgès, un écrivain argentin dont ses nouvelles⁴ ont été devenues, en France, une sorte de signe de reconnaissance de l'avant-garde qui passe par Blanchot, Foucault, Ricardou, pour ne citer que ces trois noms...Mais cette pratique ne peut exister en tant que telle si elle n'est pas mise en reflet par la fonction métanarrative du récit. Celle-ci entraîne deux conséquences : la réintégration du récit romanesque dans une pratique culturelle spécifiquement marocaine, à savoir le conteur populaire, qui met en évidence la fonction communicative de l'acte de raconter dans l'interaction conteur-public et l'inscription de l'écriture narrative de Ben Jelloun dans le courant du post-modernisme. En effet, l'écrivain met en place le cadre du récit oral auquel renvoie l'utilisation de la figure du conteur populaire et de la 'halqa' : « *le cercle des auditeurs où s'évalue directement la performance narrative du conteur par*

¹. Khalid Hadji, « Interrogations sur la poésie francophone contemporaine au Maroc », In *Spécificités et voisinages, Regards sur la littérature francophone au Maroc (1990-1912)*, Actes du colloque, Fès, publications de LaRELA, juin 2015, p. 10.

². Ce terme désigne une interdépendance littéraire de textes fondée sur la théorie selon laquelle un texte littéraire n'est pas un phénomène isolé, mais est composé d'une mosaïque de citations.

³. Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985.

⁴. Borgès, *Fictions*, Buenos-Aires, 1956, Paris, Gallimard, 1957, pour la traduction.

le biais des réactions du public. »¹ Certes, le conteur Si Abdelmalek, qui s'exprime à la première personne, lui arrive de déléguer à d'autres personnages la fonction narrative. En se référant à des textes écrits, tel le journal d'Ahmed qui nous permet d'entendre en outre les voix de Fatima, d'Abbas et de son père, il dit :

« Ce livre certes existe. Ce n'est pas un vieux cahier jauni par le soleil que notre conteur a couvert avec ce foulard sale. D'ailleurs ce n'est pas un cahier, mais une édition très bon marché du Coran. »²

Le conteur s'efface alors de son rôle de narrateur principal pour laisser la parole à l'un des auditeurs de la halqa, d'où le renversement de la perspective narrative : le narrateur devient narrataire et inversement. C'est le cas du frère de Fatima qui vient raconter l'histoire de sa sœur et qui contredit la version du conteur.

Une telle délégation des rôles contribue à faire éclater le monologisme narratif traditionnel en vue d'instaurer dans le récit une narration plurielle et contradictoire tout en renversant la stratégie narrative narrateur/ narrataire. Cette pratique méta-narrative qu'utilise Ben Jelloun rend l'espace textuel tant labyrinthique que mystérieux. Ainsi, ce qui rejoint-il la pratique de l'intertexte borgésien et le met sous l'effet de la contradiction et sans dénouement possible. En effet, les allusions à la figure de Borgès sont nombreuses dans la littérature marocaine francophone, et on cite à titre d'exemple *Le Retour d'Abou El Haki* d'Edmond Amran El Maleh qui fait revivre cette figure oubliée dans l'archéologie de la mémoire et que : « partout hommes, femmes, enfants s'émerveillent à entendre le récit des exploits inouïs de Bourhil-Borghès »³. D'ailleurs, Khatibi met-il ainsi une allusion par rapport au titre de son roman *Le livre du sang*⁴ qui renvoie au titre du recueil des nouvelles de Borgès *Le livre de sable*⁵. Quant à la pratique textuelle de Borgès dans *L'enfant de sable* se présente sous forme de : « l'image du miroir et toutes les références à la bibliothèque, symbole du savoir infini mais épuisable (*La Bibliothèque de Babel*) qui travaille à la

¹ . Marc Gontard, *Le Moi étrange*, op.cit. p. 14.

² . Ibid, p. 70.

³ . Edmond Amran El Maleh, *Le Retour d'Abou El Haki*, op.cit, p. 240.

⁴ . Abdelkébir Khatibi, *Le livre du sang*, Paris, Gallimard, 1979.

⁵ . Jorge Luis Borgès, *Le livre de sable (el libro de arena)*, Ed. Allianza, 1975.

fois la fiction (la passion d'Ahmed pour ses livres et sa bibliothèque) et l'écriture, par le biais de la citation) »¹.

Considéré comme l'un des aspects majeurs de la pratique méta-narrative de Benjelloun, l'intertexte borgésien remet en place une telle stratégie d'écriture qui vise le retour au Moi et la mise en problématique personnelle de l'Etre sous un angle post-moderne. Ainsi, le Moi tente de s'intégrer dans une identité collective renaissante et de s'ouvrir sur d'autres repères et d'autres alternatives existentielles marquées par un plurilinguisme générateur de concurrence culturelle. Ce qui crée une telle étrangeté de ce Moi face à son caractère pluriel, ambivalent, voire même indéchiffrable. Certes, l'Etre judéo-marocain se trouve confronté à un triple rapport pour montrer sa singularité face au pays, à la judéité et à l'écriture. Ce qui va nous permettre de mettre l'accent sur la mémoire et l'existence de la communauté judéo-marocaine sur le sol marocain et après son exil en France, tout en faisant une étude diachronique sur l'identité en question.

3-La mémoire judéo-marocaine en quête de soi

La présence millénaire² des Juifs au Maroc prend ses racines depuis la fondation de la ville de Fès en 808. Ainsi : *« certains historiens arabes eux-mêmes mentionnaient l'existence, dans le Zerhoun, de tribus judaïsées(...) dans le Maroc antéislamique, se mêlaient christianisme, judaïsme et paganisme. Les chroniqueurs du XIV siècle disent qu'Idris Ier trouva devant lui, lors de ses conquêtes, des tribus chrétiennes, juives et idolâtres. Les Juifs furent admis par Idriss II dans les murailles de la Fez primitive. Ils habitèrent, jusqu'au moment où les Mérinides fondèrent l'actuel mellah de Fez Jdid(...) Parmi eux se trouvaient certains des savants et des écrivains juifs les pus illustres du Xème siècle et du commencement du XIème. Rabbi Isaac Alfasi... »*³

En effet, la longue cohabitation des Juifs et des Musulmans du Maroc au sein d'un espace régi par les dynasties qui se sont succédées dans le pays depuis l'âge des Mérinides jusqu'aux Alaouites, les formes de complémentarité et d'interpénétration

¹ . Marc Gontard, op.cit, p. 23.

² . Haim Zafrani, *Mille ans de vie juive au Maroc*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1983.

³ . Ibid. p. 12-13.

qui ont caractérisé leurs rapports, et les épreuves vécues en commun ont fini par enraciner chez les uns et les autres le sens d'une appartenance marocaine commune. Certes, l'étendue de certaines ruptures et bouleversements ayant commencé à les affecter jusqu'à la moitié du XIX^{ème} siècle est due à certains rapports prévalant entre le Maroc et l'Europe et la désarticulation des structures traditionnelles du pays, ainsi qu'au lendemain de la prise d'Alger et, surtout, de la guerre hispano-marocaine (1859-1860). Mohammed Kenbib parlait : *« des périodes antérieures, où, bien qu'influencés aussi par des bouleversements extérieurs, les aléas des relations inter-communautaires demeuraient globalement circonscrits dans le cadre marocain, à partir du milieu du XIX^{ème} siècle au contraire ces aléas et les dysfonctionnements auxquels ils donnaient lieu allaient porter la forte empreinte de l'Europe et être frappés du sceau de l'irréversibilité. La défaite essuyée à Isly et la véritable « traité de Nankin » que fut la convention imposée par la Grande Bretagne en 1856 représentèrent à cet égard un tournant décisif. Non moins déterminantes devaient s'avérer les mutations provoquées à partir de 1859-1860, en interaction avec des données d'ancien régime et l'intensification de pressions coloniales multiformes, par la guerre de Tétouan. »*¹

Ces bouleversements et ces divergences ne cessent d'impliquer le statut de Dhimmi dans les relations judéo-marocaines tout en faisant naître chez les deux communautés des altérités, créant ainsi une impossible harmonie. En effet, le dictionnaire des symboles musulmans définit la dhimmitude comme telle :

*« La dhimmitude vient du mot arabe dhimmi qui désignerait les Juifs et les Chrétiens indigènes gouvernés et protégés par la loi islamique. Le mot dhimmitude définit l'ensemble des relations entre d'une part l'umma, la communauté islamique, et d'autre part le Peuple du Livre (la Bible) »*²

Or le Coran a pu établir un dialogue pacifique entre les Gens du Livre qui sont les juifs et les chrétiens tout en aboutissant à une unicité du Même Dieu : *« Et ne discutez que de la meilleure façon avec les Gens du Livre, sauf ceux d'entre eux qui*

¹ . Mohammed Kenbib, *Juifs et Musulmans au Maroc 1859-1948 contribution à l'histoire des relations inter-communautaires en terre d'Islam*, Rabat, Thèses et mémoires N°21, Université Mohammed V Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines Rabat, 1994, p. 72.

² . Malek Chebel, *Dictionnaire des symboles musulmans, rites, mystique et civilisation*, Ed.Albin Michel, 20011, p.33.

*sont injustes. Et dites : Nous croyons en ce qu'on a fait descendre vers nous et descendre vers vous, tandis que notre Dieu et votre Dieu est le même, et c'est Lui que nous nous soumettons »*¹

Et ce n'est qu'à l'arrivée du règne de Mohammed V et l'avènement du Protectorat que ce statut de dhimmi est annulé et « *le juif est défini comme celui qui professe la religion juive, sans considération de race ni d'ascendants (...) Le résident général et le sultan savent qu'une trop grande désorganisation de la communauté juive compromettrait gravement l'équilibre social du pays.* »². A cet égard, les conditions socio-économiques et les relations inter-communautaires judéo-marocaines ont progressé entre la période de 1912-1948. En effet, ces relations ont été analysées par Zafrani³ au prisme des compétences judiciaires et des recours aux tribunaux rabbiniques et musulmans. Cela témoigne de la profondeur et de l'intensité des rapports entre Juifs et Musulmans et surtout de la participation active des premiers à la vie sociale locale.

En effet, au niveau du statut social des Juifs marocains, les représentations et l'imagerie populaires arabes mises en évidence, ainsi: « *la littérature orale, les proverbes et les rituels festifs, sont chargés d'une profondeur significative* »⁴. Les traces juives dans le folklore arabo-musulman se rencontrent jusque dans les rituels et : « *de nombreuses autres croyances et des rites, comme le crédo monothéiste, la croyance dans la révélation, la pratique de la circoncision, les règles de restriction alimentaires, partageant même certains temps de jeûne, comme l'Achoura* »⁵ D'autres exemples de cette symbiose culturelle judéo-musulmane mériteraient d'être nuancés, comme : « *l'usage de faire ses ablutions avec du sable quand l'eau fait défaut, la lecture des Psaumes le vendredi soir, la séparation des conjoints, éloignés de leur famille avant la célébration du mariage, etc.* »⁶ Par ailleurs, et au niveau économique, les Juifs semblent avoir rempli une fonction déterminante dans l'économie

¹ . Le Saint Coran, Traduction et commentaire de Muhammad Hamidullah, Sourat El Ankabout, V.46. Ed. Amana Corporation.1989.

² . Robart Assaraf, *Mohammed V et les Juifs du Maroc à l'époque de Vichy*, France, Ed. Plon, 1997, p. 129.

³ . Ibid.

⁴ . Haim Zafrani, *Littératures dialectales et populaires juives en Occident musulman*, Paris, Geuthner, 1980, p 414.

⁵ . André Chouraqui , *Histoire des Juifs en Afrique du Nord*, Paris, Ed. Hachette, 1985.p.102.

⁶ . Ibid, Zfrani, p. 420.

maghrébine à toutes les époques et dans tous les domaines. On les trouve dans l'agriculture, l'élevage et l'artisanat. Ils jouent un rôle très important dans « *le travail des métaux précieux, de l'or et de l'argent ; ils étaient les bijoutiers, les fondeurs et les publications du monde musulman* »¹. Sans oublier la participation des Juifs au mouvement nationaliste pour l'Indépendance du Maroc et ce après la décision du roi Mohamed V qui : « *pense qu'il est temps de les émanciper et, plus modestement dans un premier temps, de les gagner à la cause nationaliste.* »² De ce fait, un groupe des intellectuels marocains juifs dont le parti communiste marocain attirera les meilleurs éléments, joue la carte d'un Maroc indépendant et démocratique.

Par ailleurs, cette symbiose inter-communautaire n'a pas duré très longtemps. Après la Deuxième guerre mondiale et la chute de Berlin, la création de l'Etat d'Israël en 1948 fait peser une lourde menace sur les relations judéo-arabes au Maroc. Ainsi, surgit-il le transfert clandestin de groupes de plus en plus compacts d'Israélites marocains et : « *préparé de manière systématique aussitôt après la tenue de la Conférence d'Atlantic City (...) et fut d'autant plus aisé que de fortes prédispositions avaient été créées parmi les petites gens en faveur d'une émigration présentée comme une méritoire « Aliya » (l'émigration pionnière) et la réalisation de « l'attente messianique* »³. Au lendemain de l'Indépendance, le mouvement sioniste a enregistré « *22542 adhérents, soit 12% d'une population juive estimée à 200000(...) En 1956, 91000 juifs environ, soit le tiers de la communauté, auront émigré en Israël.* »⁴ A ce départ massif après 1948 et en particulier au lendemain de 1956 et 1967 ce fut un grand déchirement et une grande rupture d'une présence millénaire au Maroc, ayant contribué à enrichir le patrimoine culturel local et établir des fondements économiques, religieux et spirituels.

De ce fait et compte tenu, de manière plus générale, de la désarticulation accélérée de l'assise des relations inter-communautaires depuis l'instauration du Protectorat et des bouleversements provoqués sur la scène internationale par la Deuxième guerre mondiale, la mémoire judéo-marocaine a pu laisser son écho

¹. Ibid, Chouraki, p. 147

². Ibid, Robert Assaraf, p. 179.

³. Kenbib, op.cit, p. 653.

⁴. Op.cit, Robert Assaraf, p. 183.

résonner dans l'âme déracinée des immigrés. Elle retentit dans leur musique et leur chant, leur folklore et leurs rites, leur célébration de la Mimouna et des hilloula-s, leurs pèlerinages collectifs sur les tombes de leurs saints locaux...Une mémoire millénaire qui s'est gravée dans l'histoire collective d'un Maroc pluriel et dont la communauté judéo-marocaine : « *a pu garder sur le sol marocain, le visage fascinant, la chaleur affective, les joies et les peines.* »¹ Or, cette mémoire millénaire risque d'être oubliée et se perdre à travers le temps ; une histoire refoulée qui fait inmanquablement son retour à travers un travail rétrospectif où l'identité judéo-marocaine vit un déchirement entre le doute et l'oubli.

Dans un essai de définition, la mémoire permet de connaître les événements du passé qui ne sont pas forcément consignés par écrit. Les témoins de cette mémoire se permettent de réactiver et de mettre en ordre ces événements en suivant une logique qui n'est pas totalement soumise à la vérité. La remémoration ne peut prétendre atteindre un degré de vérité vérifiable pour la simple raison qu'elle nécessite un travail de rétention informative qui varie selon la capacité mnémonique de chaque témoin. Mais il est évident que : « *le locuteur-témoin met l'accent sur des épisodes qui donnent sens et cohérence à sa vie, alors qu'il tente, consciemment ou inconsciemment, d'oublier d'autres événements indésirables ou auxquels le travail de résistance se révèle très fort.* »²

La mémoire permet donc au sujet, notamment par les mécanismes du souvenir, de re/construire son identité puisque le travail de mémoire est un « *travail de réappropriation et de négociation que chacun doit faire vis-vis de son passé pour advenir dans son individualité propre.* »³

C'est ce retour au passé qui met l'être judéo-marocain en quête de son identité en dépit de toutes contraintes d'oubli ou de perte. A cet égard, nous trouvons le témoignage des écrits judéo-marocains qui constituent la quête identitaire et l'affirmation de soi dans la société locale et qui apparaît de plus en plus complexe. Nous citons à titre d'exemple le roman de Saloman Malka, *Tinghir ou le voyage*

¹ . Haim Zafrani, *Mille ans de vie juive au Maroc*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1983, p. 308.

² . Khalid Zekri, *Fictions du réel*, Paris, l'Harmattan, 2006, p.200.

³ . Anna Muxel, *Individu et mémoire familiale*, Paris. Nathan.1996.p.2007.

*inachevé*¹. A travers le retour des personnages, après plusieurs années d'exil en France, au terroir ancestral Tinghir, pour retrouver la trace de leur passé communautaire, ils se rendent compte de leur grande illusion. Toutes les traces de leur présence millénaire sont perdues et n'ont rien gardé de leurs traits distinctifs. Le père natif de Tinghir n'arrive pas à trouver la tombe de son grand-père, et il se perd en cherchant les repères :

« *Le père tente de rassembler ses souvenirs. Par ici...Non, par là...Ils ont quitté les maisons basses en pisé qu'il ne reconnaît plus, qu'il n'a jamais dû voir* »²

Cette quête d'une tombe ancestrale n'est que celle d'un passé communautaire auquel tout repère et toute réalité sont effacés. Ainsi, et dès son arrivée au Maroc, on trouve le personnage Nessim, d'Edmond Amran El Maleh, pris par un certain sentiment de déracinement né d'un grand changement qu'avait connue la ville de Casablanca. Après l'Indépendance du Maroc, les noms que portaient les boulevards, les avenues, les rues...sous le Protectorat français et où les Juifs ont évolué ont été remplacés par des noms arabes :

« *Il n'y était pas, lui, sur ce boulevard El-Fida qu'il connaissait du temps où il ne portait pas encore ce nom (...) il n'y était pas mais l'impact des mots trouait le silence et l'oubli.* »³

Cela nous permet de dire que la mémoire dans les récits d'El Maleh ne crée pas seulement le langage nécessaire à sa libération vers l'imaginaire, mais aussi une trace du mot-imaginaire de la mémoire, c'est-à-dire la création de ce, sans quoi, elle n'est que grégarité et une profondeur sans dépense. Cependant, ces mots insinuent différemment leur rapport à la mémoire et aux entraves qui empêchent de nommer la réalité et au-delà les hommes et les subjectivités qui la façonnent et y introduisent les rares messages. Cela ne s'accomplit qu'avec une stratégie de l'oubli qu'El Maleh cherche à tisser dans ses récits : « *Il feint d'oublier. Il n'oublie pas. C'est une ambiguïté nécessaire que nous avons déjà entrevue chez lui, dans cette contradiction fondatrice apparaîtrait la possibilité pour lui d'écrire* »⁴. Cette possibilité se nourrit

¹ . Salomon Malka, *Tinghir ou le voyage inachevé*, Paris, Lattès, 2000.

² . Ibid, p. 145.

³ . Aïlen ou la Nuit du récit, op.cit, p. 57.

⁴ . Bou'Azza Ben'Bachir , *Edmond Amran El Maleh Cheminements d'une écriture*, Paris, Ed. L'Harmattan, 1997.p.1008.

du doute qui se déploie avec fougue dans l'écriture maléhiennne à travers les figures et les corps gisants hors de leur vérité et de leur mémoire. Cela équivaut à oublier qu'il fait partie de cet oubli dont les traces sont elles aussi oubliées comme telles.

L'écriture maléhiennne s'impose en tant qu'un fruit de la mémoire des Juifs marocains. Les textes d'El Maleh seraient-ils donc la mise en scène du récit de l'oubli d'une puissance, d'une conquête ? Pour répondre, nous nous référons à son article *Marocains Juifs et Juifs Marocains*. Il écrit à ce propos :

« Le récit de l'écriture est une propédeutique à l'histoire future, à la sauvegarde de soi comme secret et demeure dans l'histoire, dans la production du temps et de l'avenir comme passé maîtrisable et fructueux »¹

El Maleh est suffisamment lucide pour nous avertir que la vie est décision et que, en conséquence, elle informe l'écriture et l'histoire. L'écriture est en effet le lieu où l'autre sujet à l'œuvre au sein des individualistes humaines se sublime en-deçà et au-delà de ses clandestinités.

C'est en effet l'écriture et sa présence originale qui lui permettent de vivre éternellement, sans avoir peur de la mort et sans courir contre le temps, ni contre toute perte d'identité et d'oubli des origines. Il se réjouissait que l'écriture allât l'orienter vers le bien-être des origines. Ce qui touche-il ainsi au narrateur d'El Maleh auquel est confiée la tâche de faire avancer l'histoire ; il est lui-même consterné par l'inertie des événements : *« on se demandera s'il (le récit) a jamais commencé »²*. Ce retour éternel, qui caractérise l'œuvre maléhiennne, nous rapproche à le considérer comme un chef-d'œuvre postmoderne. L'auteur se confie à sa terre ancestrale et refuse de la quitter, en vue de la faire revivre via son riche patrimoine et culturel et linguistique que lui préserve l'écriture.

Cette écriture du souvenir apparaît comme une nécessité dans les écrits maléhiens. Pour lui, l'essentiel ce n'est pas de réécrire l'histoire des Juifs marocains, mais de transmettre un récit sensible et d'avoir une volonté de narrer un passé collectif, et écrire une histoire qui appartient à d'autres. La quête de vérité d'El Maleh

¹ . El Maleh, « Juifs Marocains et Marocains Juifs », in *Jean Genet, Le Captif Amoureux et autres essais*, Grenoble : Ed. La Pensée Sauvage. Casablanca : Ed. Toubkal. 1988, p. 501.

² . Edmond Amran El Maleh, *Parcours immobile*, op.cit, p.19.

recouvre une certaine subtilité. Son écriture sensible face à cet égard est mise en abîme dans ses récits. Il écrit une vie dans une histoire. L'Histoire telle qu'elle est vécue par la population judéo-arabo-musulmane. Or, sa reconstitution de cette histoire ne relève pas de l'oubli mais d'une certaine incarnation subjective où le souvenir trouve sa véracité au sein de ce devoir de mémoire. Joël Thomas rejoint ce courant pour affirmer qu'il y a : « *Une vérité de la mémoire dès lors que celle-ci s'organise en représentations acceptables c'est-à-dire en rendant à l'histoire une certaine fidélité* »¹.

Cette fidélité à la mémoire ne fait que dépasser les fragments et les blessures de l'histoire pour en reconstituer une Histoire de l'humanité entière. Ainsi Cette mémoire juive qui s'enchevêtre-t-elle entre vérité et fidélité n'a qu'à faire appeler le « Souviens-toi » présent aussi bien dans le Coran que dans la Bible :

« *Le souvenir devient un devoir de mémoire presque sacré, biblique. L'écriture devient, à la fois, le procès du souvenir et celui de la mise en œuvre fondatrice de l'absence qui lui pré-existe en elle* »²

Paul Ricœur a tellement contribué à étudier ce rapport entre mémoire-histoire et oubli. C'est pour cela qu'il dit :

« *Le devoir de mémoire reste bien un horizon, celui de rendre justice aux victimes, il rappelle le détour nécessaire par le travail, par le niveau nécessaire d'une épistémologie de l'histoire. Avant d'avoir un devoir de mémoire, l'historien est ainsi confronté au travail de mémoire, à la manière d'un travail de deuil incontournable. Le « souviens-toi », s'en trouve donc enrichi par ce travail de mémoire* »³.

De ce fait, on peut en déduire que la mémoire doit être toujours en travail et à la recherche de la vérité. Et pour qu'elle soit une mémoire, il fallait revivre le passé ou assurer sa résurrection. Cependant, cela ne s'effectue qu'à travers l'écriture que Ricœur considère comme : « *Un remède, protégeant de l'oubli, et en même temps elle*

¹ . Thomas Joël , *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, Ed. Ellipses, 1998.p. 277.

² . Karima,Yatribi, *Le Bruissement des souvenirs*, Ed Université Hassan II Casablanca Faculté des lettres et des sciences humaines, Mémoires et Thèses, n°10. p.114.

³ . Jean-François Chiantaretto et Régine Robin, *Témoignage et écriture de l'histoire*, Ed. L'Harmattan, 2003.p.

est poison dans la mesure où elle risque de se substituer à l'effort de mémoire »¹. Et c'est au travers de cette écriture que le Moi découvre son passé, son histoire en cherchant la vérité tout en étant fidèle à la mémoire qu'elle soit individuelle ou collective. Edmond Amran El Maleh décrit cette vérité qui « ne choisit pas sa demeure, elle habite là où elle est. Cette chimère d'aucun lieu, la vérité absolue »². Ainsi, les récits d'El Maleh décrivent cette errance de la vérité. Ils la revendiquent même, si bien qu'elle y devient un des thèmes majeurs de l'activité réflexive d'une mémoire judéo-arabe si riche qu'elle s'est trouvée au centre du débat universel afin de restituer un passé glorieux et riche.

Conscients de la portée identitaire de leur production littéraire, les écrivains judéo-marocains comme Salomon Malka, Gilles Zenou, Ami Bouganim et Elissa Chimenti, prennent en considération l'insertion des indices de vérité afin de donner une impression de véracité, ainsi que davantage de vraisemblance à leur récit. En restituant la mémoire judéo-marocaine, El Maleh insère dans son texte des événements historiques qu'a connus le Maroc, notamment les troubles socio-politiques passés entre 1965 et 1979. D'ailleurs son engagement politique au sein du parti communiste marocain et ses positions contre le régime en place constituent l'axe autour duquel s'articule le récit d'*Ailen ou la nuit du récit*³. Là où « *l'oncle Mhammed quand il venait au Georges-V sur les Champs, il en filait pas mal sans compter les boîtes dans le vent, ou Lipp, La Coupole, et bien sûr Mai 68, il y pensait ce matin-là, en tirant sur une clope, Gay- Lussac cette nuit-là, les CRS, les mecs, les barricades, les gaz à vous faire chialer, le matraquage..* »⁴

En effet, El Maleh ne dépasse pas sa fonction de valider l'histoire racontée, de l'ancrer historiquement afin de donner au lecteur une impression de véracité. Ce qui ne l'empêche pas à évoquer son militantisme politique et son souci de marocanité qui font de son un chef-d'œuvre du contexte socio-politique marocain. Or, cette véracité qu'il tente d'établir dans son texte ne l'empêche pas de rencontrer un certain nombre de contraintes et de difficultés lors de sa rétrospection. Quoique la mémoire exerce

¹ . Ibid.

² . El Maleh, *Juifs Marocains et Marocains Juifs*, art.cil. p.519.

³ . *Ailen ou la nuit du récit*, op.cit.

⁴ . Ibid. p. 28-29.

son harcèlement sur les personnages qui souffrent de certaines insuffisances mémorielles, elle ne manque pas d'imperfection. Elle sème le doute chez le narrateur en remettant en question la vraisemblance de son histoire judéo-marocaine. C'est ainsi qu'on trouve Nessim, le personnage principal de *Ailen ou la nuit du récit*, qui dit : « *le parc Murdoch, je ne sais pas si ça s'appelle encore comme ça tu vois* »¹

Salomon Malka, à son tour, remet en question ce doute dès l'incipit de son roman *Tinghir ou le voyage inachevé*. Le narrateur avoue les mauvais tours que lui joue la mémoire. Il met en garde son lecteur dès le départ de la vraisemblance de son récit : « *C'était une voiture gris métallisé. Une Renault 20. Ou 21. Ou peut-être 25. Enfin, entre 20 et 25. Au moins que ce ne fût une BX. C'était une grande voiture.* »²

Ces désillusions provoquées par le narrateur ajoutent au récit une touche humoristique tout en remplaçant l'impression de véracité par celle de vraisemblance. Par conséquent, l'écrivain judéo-marocain cherche à renouer par son récit rétrospectif, qu'il soit vraisemblant ou véridique, des liens de convergence avec sa condition identitaire qui le contraint à faire de son œuvre littéraire une sorte « *d'une littérature à résonances autobiographiques* »³

En effet, c'est à travers l'écriture de cette mémoire que l'identité judéo-marocaine prouve sa présence. Refoulée et perdue à travers le temps et l'histoire, cette identité ne peut que trouver son abri dans l'imaginaire des personnages, acteurs principaux de la théâtralité de l'existence judéo-marocaine. D'où l'importance de l'écriture qui réagit comme un acte de salut de ladite identité. D'ailleurs, l'écriture de cette mémoire ne s'effectue qu'à travers des facteurs essentiels qui assurent ce travail rétrospectif. On cite entre autres, la mémoire gustative et l'écriture allégorique.

Le discours gastronomique ne présente pas seulement un élément fondamental dans la reconstitution de la mémoire judéo-marocaine, mais aussi un acte de

¹ . Ibid, p. 29.

² . *Tinghir ou le voyage inachevé*, op.cit, p. 13.

³ . Mohamed Lakhdar dans sa thèse intitulée, *Littérature judéo-marocaine d'expression française*, Université Sidi Mohamed Ben Abdellah, 2010-2011, sous la direction de M. Abderrahim Kamal, il dit que « *cette appellation des œuvres judéo-marocaines n'est pas générique. Elle remplit seulement la fonction de souligner un trait essentiel de la littérature judéo-marocaine d'expression française* », p. 167.

reconnaissance¹ envers la terre ancestrale, le Maroc. Dans *Aïlen ou la nuit du récit*, on trouve que cette mémoire gustative a un sens communautaire dont : « *Les prescriptions alimentaires auraient été comme des signes qui, à chaque tournant, inspiraient la méditation sur l'unicité, la pureté et la plénitude de Dieu (...)* L'observance des prescriptions alimentaires serait donc une partie signifiante du grand acte liturgique qu'était la reconnaissance de Dieu et son adoration. »²

En effet, cette adoration de Dieu et la reconnaissance de son unicité ne s'effectue qu'à travers des références gastronomiques qui renvoient à : « *des odeurs fades des poids chiches, des œufs durs de la tafina, la skhina venaient déclencher l'émotion gustative et chatouiller des papilles familiales* »³ Ce rituel réservé notamment pour samedi ou Sahabbat comme il est traduit dans l'Exode « (...) *le septième jour sera consacré à vos yeux un chômage total en l'honneur de l'Eternel-celui qui travaillera en ce jour méritera la mort* »⁴(35, 2) Ce qui montre la valeur sacrée que représente cette journée et ce plat de Skhina consacrés pour Dieu et pour le couronnement de sa création. Et on aura l'occasion d'explicitier encore ce facteur de la mémoire gustative dans les autres parties de notre travail.

La quête d'El Maleh se renforce-t-elle aussi dans son écriture allégorique tant préférée à son espace textuel. Celui-ci fit naître des figures et des corps gisants de leur mémoire, afin de revivre un passé tant ambitieux que glorieux. Cela va de pair avec l'intention d'El Maleh de faire renaître le passé marocain afin de tisser ce fil directeur entre les deux civilisations juive et marocaine. L'allégorie dans son rapport à l'Altérité et au rapport de l'autre en soi crée une nomenclature dans l'espace romanesque maléhien. Et comme on avait déjà cité, dans le premier chapitre de cette partie, cette écriture allégorique par rapport à l'image et ses manifestations fragmentaires au sein du récit, nous nous référons à son apport à l'Altérité.

¹ . Mohamed Bernoussi, « *La mémoire comme type d'engagement* », In., Edmond Amran El Maleh, Art, culture et écriture, Acte du Colloque International, Université Moulay Ismail Meknès Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, 2011, p. 97.

² . Mohamed Bernoussi, *Viator in tabula, Sémiotique de l'interculturel culinaire et récit de voyage*, Fès, Ed. Post-Modernité, 2014.

³ . Edmond Amran El Maleh, *Parcours immobile*, op.cit, p. 34.

⁴ . Ibid, Bernoussi, p. 97.

Marie-Cécile Dufour El Maleh définit l'allégorie comme : « *une perception bien davantage qu'un procédé ou une technique. Manière de voir plutôt que manière d'exposer, elle est difficile à reconnaître là même où elle est le plus présente* »¹. Dès lors, l'écriture maléchienne se veut celle de la mémoire, une mémoire définie comme lacunaire. Ce qui fait appel aux digressions que crée la présence de l'image et du langage dans l'écriture allégorique d'El Maleh qui fonctionne avec l'altérité et dont le regard de l'Autre est traduit à travers ce langage-là. Et comme l'avance Anouar Benmsila : « *L'allégorie forme une dynamique fondée sur la trilogie : image-monde-langage, où ces composantes se correspondent et s'interpénètrent les unes les autres.* »². D'où le recours d'El Maleh à une forte présence de l'émotionnel et du passionnel dans son œuvre. A cet égard, on peut lire cet extrait où les sens deviennent source de sens : « *(Josua) aimait les mots qu'il caressait secrètement plaisir solitaire éleveur de mots.* »³.

On peut déduire que l'olfactif et l'auditif auront un impact sur l'écriture maléchienne qui puise davantage dans le sensible que dans l'intelligible. Ainsi, le langage en tant qu'un acte producteur de sens et non plus un vecteur d'information, traduit la valeur mystique qu'il occupe dans le texte maléchien, à travers la manifestation singulière de la spiritualité. Tous les motifs du dédoublement se mobilisent ainsi pour donner au texte une lecture intrinsèque du langage humain ; celui de la communicabilité, à vrai dire, immatérielle et intérieure, avec le monde.

Tous les personnages maléchiens se trouvent motivés par cette essence spirituelle qui : « *est le langage même, (l'homme) ne peut se communiquer par le langage, mais seulement dans le langage* »⁴. On retrouve Aïssa le protagoniste des œuvres maléchiens, et qui n'est qu'El Maleh lui-même, ne cesse d'impliquer un va-et-vient entre l'affirmation de son identité en tant qu'un marocain juif et son altérité vis-à-vis de l'Autre avec lequel il partage toute une histoire de vie. Il cherche à construire une

¹ . Marie-Cécile Dufour El Maleh citée par Mohamed Berrada, « *une lecture dynamique de la mémoire* », in Horizons Maghrébins, Le droit à la mémoire, « Présences d'Edmond Amran El Maleh », n° 27, décembre 1994/janvier 1995, p. 39.

² . Anouar Benmsila, *l'écrivain, le peintre et l'allégoricien*, In. Edmond Amran El Maleh Art Culture et Ecriture Colloque International 1et 2 décembre 2011, p. 40.

³ . E.A.El Maleh, *Mille ans, un jour*, op.cit, p. 150.

⁴ . Walter Benjamin, *Sur le langage en général et sur le langage humain*, Œuvres I, trad. Fr., Paris, Gallimard, Coll, « Folio-Essais », 2000, p.148.

identité et une mémoire perdues en déconstruisant toute une écriture qui se veut immobile. Les crises d'asthme de Josua, le militantisme politique de Aissa et la quête de la vérité sous-jacente, l'Histoire du Maroc, l'exode de la communauté judéo-marocaine et la destruction portée aux racines et à une mémoire collective séculaire, ce sont là autant de thèmes ou motifs récurrents qui perdraient de leur pertinence, voire de leur valeur littéraire si on ne les rattachait au processus de narration. A travers l'acte d'écrire ou d'énonciation qui enfante l'événement et le nourrit chemin faisant de : « *l'écriture, c'est elle et elle seule qui par son mouvement, peut apporter quelque clarté sur les liens charnels qui rattachent le poète, l'écrivain, à sa terre nourricière, à ses lieux de séjour.* »¹

Il est également à noter qu'El Maleh s'intéresse à cette approche allégorique en mariant l'altérité et la recherche de l'identité du peuple juif. Et c'est là que se présente devant nous la notion de la dénomination des personnages comme signe de réaffirmation d'une identité. Cela montre que les personnages maléhiens qui se présentent dans un contexte socio-culturel spécifique vivent une sorte de désarroi avant d'être le support d'une expérience interculturelle. Or, le prénom seul suffit à marquer une identité collective, non plus tribale ou citadine mais simplement spirituelle : l'appartenance à une croyance religieuse comme celle manifestée dans *Le Retour d'Abou El Haki*, où le narrateur reçoit le prénom Aissa du prophète Jésus. C'est ce tatouage de la mémoire par le nom propre, signe d'une identité spirituelle que s'affirme un refus d'identification chez El Maleh. Et c'est ce que Benmsilah le montre dans un colloque et il dit que chez El Maleh : « *Sa communion avec l'univers est une spiritualité* ». En effet, chez El Maleh, nommer, se nommer, c'est rompre avec soi-même et avec l'Autre : « *Pour mon repos et la sérénité de mon âme, prépare-moi un verre de thé ô toi que je n'ose nommer de peur de te perdre, qui sait sur quoi va se refermer la boucle des volutes bleues de ce cigare.* »²

En effet, à travers l'univers romanesque d'El Maleh, le personnage arrive à affirmer son identité en dépit de l'effacement de son passé (Agar) ou l'oubli de ses origines comme c'est le cas de Bourhil-Borgès qui est le voyageur et non pas le

¹ . Edmond Amran El Maleh, *Le Café bleu, Zrerek*, Grenoble, Casablanca, La pensée sauvage/ Le Fennec, 1998, p. 22.

² . Edmond Amran El Maleh, *Le Retour d'Abou El Haki*, op.cit. P.278.

bibliothécaire aveugle de Buenos Aires : José Louis Borgès. Ces personnages allégoriques d'El Maleh ne cessent d'impliquer un va-et-vient entre l'identité et l'altérité sous le signe d'un éclatement de leur mémoire tant enfouie sous les décombres du passé. Comme si ces intersignes et ces interférences culturelles se veulent libres et libérées en dépit de toute aliénation ou oubli identitaire. Or, ce qui détermine l'écriture allégorique, c'est la destruction ; celle-ci étant fondée sur le palimpseste. L'allégoricien est alors ce : *« destructeur, ou révolutionnaire, qui s'attache à faire voler en éclats les cloisons entre l'art et la littérature, la philosophie et l'écriture, la théorie et la pratique, œuvrant ainsi pour une unité organique entre ces différentes activités »*¹. Cette force imaginaire permet à El Maleh d'associer texte et peinture comme c'est le cas de *L'œil et la main*², avec Khalil El Ghrib. C'est l'image à travers laquelle il recouvre une certaine réalité qu'il cache à travers l'écriture. C'est l'image allégorique du peuple juif au Maroc, de son aliénation et de sa déchirure historique. De là, se présentent différentes figures allégoriques dans le texte maléhien afin de revivre un passé, une mémoire lointaine ou bien des personnages tellement oubliés dans l'archéologie de la mémoire. C'est là où on trouve l'espace textuel d'El Maleh comme étant :

*« la terre des poètes et des transes qui nous révèlent des personnages comme Aissa, Abner, El Haki, Mardochi, Nessim, Bourhil-Borgès, Issa Imzoghen, Ailen, et d'autres qui nous dévoile le parcours d'une mémoire collective arabo-musulmane berbère et juive »*³.

En effet, l'écriture de cette mémoire collective ne s'effectue qu'à travers son rapport à la langue qui constitue le vecteur principal de l'œuvre d'El Maleh. Son parcours identitaire est révélateur d'un homme emblématique voire mythique qui a tant défendu ses origines ancestrales en dépit de tout oubli et toute aliénation. La langue est le motif principal de l'éclatement de son écriture. El Maleh est un grand

¹ . Anouar Benmsila, *l'écrivain, le peintre et l'allégoricien*, In. Edmond Amran El Maleh Art Culture et Ecriture, op.cit, p. 51.

² . Edmond Amran El Maleh, *L'Œil et la Main*, Œuvres de Khalil El Ghrib, Grenoble, Ed. La pensée sauvage, 1993.

³ . Bou'Azza Ben 'Bachir, *Edmond Amran El Maleh Cheminements d'une écriture*, Paris, Ed. L'Harmattan, 1997.p.89.

perfectionniste, chaque œuvre peint une certaine réalité. Autant de figures philosophiques, qui lui permettaient de créer patiemment une sorte d'ambiance esthétique, de tissage, de passerelles avec certains auteurs marocains francophones, comme Khaïr-Eddine. Ainsi, ce métissage lui permet-t-il d'être un Marocain juif qui est resté fidèle à la mémoire de son pays d'origine, le Maroc. Son parler l'arabe dialectal marocain, et son français le rendent un écrivain bilingue.

Le bilinguisme est évoqué dans les romans d'El Maleh non seulement à travers les traductions, les translittérations, mais aussi la transcription en caractères arabes. Ainsi son dialecte marocain est-il sans cesse présent sous le français avec lequel il entre en occurrence. Et, contrairement à la technique des écrivains exotiques pour lesquels l'arabe n'est que décoratif, les expressions qu'utilise El Maleh ne sont jamais traduites en bas de page mais interviennent comme forme emphatique qui redouble le discours. Ce sont :

« De simples mots qui viennent trouer le texte, l'opacifier : l'askri, la diba, la taifa, le alem, les halqa...des expressions argotiques, français hybridé par le dialecte populaire : zoufri, tivi, merdas, chabo, zbel...parfois des phrases entières, dédoublant la langue de culture sous la montée irrépressible du dialecte maternel : « Aioua koulou zid chouia, mangez, allons, encore un peu, biichk ! Je vous en pris »... « Bghit taamelia el frisé, je voudrais que tu me fasses le frisé ». Il faudrait citer encore les expressions idiomatiques qui ponctuent le discours comme dans ce français parlé par les intellectuels maghrébins où le dialectal réapparaît toujours en pointillé : interjection, khlass !assez ! ya latif, malheur...injures, din el klab, race de chien...formules religieuses, Al hamdou li Allah, Allah ou Akbar, Ghadda bezahd Allah... »¹.

Cette symbiose linguistique et culturelle dont se tissent les œuvres d'El Maleh se trouve imprégnée de son amour pour l'écriture. C'est ce qui explique l'articulation que fait El Maleh de sa francophonie et de sa marocanité. Une double articulation identitaire qui fait de son œuvre un chef-d'œuvre postmoderne mariant symboliquement l'arabe et le français. Cette polyphonie² de l'œuvre maléhienne

¹ . Marc Gontard, *Le Moi étrange, littérature marocaine de langue française*, op.cit, p.172.

² . Salim Jay, dans son dictionnaire des écrivains marocains (Eddif.2005) dit à juste titre dans sa présentation d'El Maleh que « c'est un des plus subtiles interprètes de la polyphonie »

conjugue les voix d'ici et d'ailleurs ; un côtoiement de l'arabe et du français n'explique qu'une rupture avec toute perte d'identité et de mémoire. Un positionnement mitoyen du texte entre deux univers opposés et en revanche un refus de traduction que mène El Maleh dans son œuvre. Or, un double mouvement de traduction, apparemment spontané semble créer une expérience existentielle qui prime sur l'expression : le mot et la chose coïncident dans une langue et non dans l'autre. Tantôt c'est l'arabe qui précède : « El quias, El quias, de la mesure », tantôt c'est l'inverse : « le tabac à priser, Tenfeha ». El Maleh garde ainsi l'arabe pour dire la substance d'une expérience sonore et existentielle sans équivalent : « Rohé oua Yainia, Bzahd Allah ».

Dans la préface de *Parcours immobile*, El Maleh définit à sa manière la langue arabe comme une « *langue unique dans sa communicabilité* »¹. En ayant considéré la langue française comme métropolitaine : « *cet usage singulier, cette poétique de l'hybridité, constitue un abâtardissement d'une pureté, souvent rabattue sur une folklorisation exotique. Cette perversion de la langue excède pourtant le strict cadre de l'exotique pour ouvrir sur un aspect majeur de notre modernité à savoir, selon Glissant, la créolisation du monde.* »²

El Maleh ne cesse de subvertir la langue arabe (maternelle) dans son espace romanesque afin de tracer l'itinéraire culturel et linguistique de toute une communauté millénaire. Or, penchant pour son appartenance à la sphère du Sud, El Maleh se garde la latitude de négocier son identité en y intégrant les rapports de l'histoire. Ceci ne manque pas d'instituer la part d'ambivalence liée à l'écriture de l'entre-deux, de ce « no man's land » dont il parle qui, de lien paradoxal qu'il est, se mue en espace d'émergence, où les contraires s'allient pour créer de nouvelles configurations identitaires, des créolisations inattendues et saisissantes.

Nous remarquons que l'intérêt d'El Maleh pour une écriture des paradoxes et pour son attachement ombilical à la cité de ses ancêtres, met ainsi en lumière les forces opposées de la modernité. Celle-ci se permet de faire refouler l'individu de son

¹ . *Parcours immobile*, op.cit, p.15

² . Hassan Moustir, *Edmond Amran El Maleh, écrivain postcolonial*, In. Edmond Amran El Maleh Art Culture et Ecriture, Colloque International, 1et 2 décembre 2011.p. 185.

terroir et l'oblige à l'exil, comme celui du départ millénaire de la communauté judéo-marocaine. Il faut dire qu'El Maleh assure une charge émotionnelle tant à ses origines ancestrales qu'au patrimoine linguistique dont réjouit sa communauté. Ainsi, la charge historique et la mémoire d'Essaouira le rendent fier ; la grandeur ne se mesure pas par le degré des valeurs modernes et la frénésie du matérialisme, une tendance que l'auteur a condamnée dans « *Le viol d'Essaouira Mogador* »¹.

La singularité de l'écriture créative d'El Maleh ne s'inscrit pas seulement dans son attachement ombilical à ses origines et à la richesse linguistique de son œuvre, mais aussi au fonctionnement de son humanité, de ses valeurs de coexistence et du respect de l'Autre. Or, l'analogie de la rupture ombilicale, au sens freudien du terme, laisse apparaître une autre rupture esthétique au niveau de l'écriture. En ayant cherché à contribuer à une littérature mondiale, El Maleh fait preuve d'un auteur de la déconstruction de tout un fragment qui restitue des valeurs de paix et de tolérance.

Par son geste d'écriture confondant, El Maleh n'aura-t-il pas contribué à l'émergence d'une littérature-monde qui dépasse par ses élans post-identitaires les replis nationalistes et leur prétention à l'universel ? Et comment influe-t-elle cette écriture dans l'éclatement des codes narratifs dans le texte maléhien ?

¹ . Peut-être s'agit-il du dernier article qu'El Maleh a écrit sur Essaouira. L'article est publié dans Expressions maghrébines, vol.9, n°2, hiver 2010, pp.9-12.

Deuxième partie

L'éclatement des codes narratifs et discursif

L'œuvre maléhiennne accorde une grande importance à l'éclatement des formes et des structures : narrative et discursive. Son importance réside dans la transgression des normes classiques et traditionnelles qui freinent toute création et imagination. La pensée maléhiennne entraîne une telle réflexion sur la représentation de la réalité telle qu'elle est, alors qu'elle se trouve enchaînée à des embarras de dire cette réalité. Ce qui fait appel à son esthétique fondamentale, celle du paradoxe de dire et de se taire, toujours sous le prisme de cette impossibilité de créer une écriture inachevée et incomplète de sens et de trame romanesque. L'identité, y compris ses exigences culturelles et ethniques, constitue la plateforme de la création maléhiennne, puisqu'elle demeure inachevée, comme il dit Pierre Janet : « [elle] *n'est pas donnée au départ, c'est le résultat d'un travail, d'une synthèse active et jamais achevée* »¹. En effet, c'est ce qu'il essaie d'exprimer El Maleh dans son œuvre, cette esthétique de l'inachèvement face à une identité perpétuelle, toujours en quête.

Bachelard, quant à lui, parlant de cette représentation de la réalité qui réunit forme et sens, voire image et pensée. Il dit à ce propos: « *Tout projet est une texture d'images et de pensées qui suppose une emprise sur la réalité. Nous n'avons donc pas à l'envisager dans une doctrine de l'imagination pure. Inutile même de continuer une image, inutile de la maintenir. Il nous suffit qu'elle soit* »².

L'imagination est un fait chez Edmond Amran El Maleh comme chez d'autres écrivains marocains francophones. Ce qui suppose une emprise sur la réalité et sur ce qui est vécu. Ce qui interpelle une certaine pensée réactive et réactualisante qui laisse ou désire laisser une sorte d'une écriture libérée de toutes les entraves de certaines écritures entassées dans un espace scriptural hétérogène. Mohamed Berrada parle de l'aventure de l'écriture d'El Maleh qui :

« *a constitué pour lui, à l'âge mûr, une poursuite de son combat militant, à partir d'une position différente, avec des matériaux différents et une vision radicale qui veut dire ce que les autres écrivains n'ont pas pu dire avec le même chuchotement, la même ironie mordante et cette assimilation intelligente d'écritures universelles, qui*

¹ . Ahmed Lamihi cite Pierre Janet dans son ouvrage sur le pédagogue et sociologue Georges Lapassade, in *Georges Lapassade ou la pédagogie de l'inachèvement*, Publications des Dossiers Pédagogiques, 2013, p. 16.

² . Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris : Les Presses universitaires de France, 1957. p. 200.

traduisent les mêmes aspirations pour une littérature libérée de toutes les tutelles, qui traduisent les instruments de connaissance du moi et de révéler les souffrances. »¹

Comme d'ailleurs les écrits d'El Maleh provoquent et consignent des rythmes et des transes d'humanité sur un immense « vouloir dire » inachevé, irréductible, du langage et des situations. Son engagement politique dans le Parti Communiste Marocain en 1946 et son parcours littéraire à partir années 90, lui permettent de conjurer le mal qui entraîne l'humanité dans un espace infini de guerres, de tortures et d'angoisses. Son écriture est en effet un acte de contestations culturelles et identitaires, qui se matérialise dans un travail d'écriture sur les formes narratives mais aussi dans les pouvoirs du langage à dire autrement et surtout à se dire différemment dans le contexte de la société décolonisée. Son acte scriptural devient alors un acte de parole dont l'objectif est de déceler et d'interroger les formes que peut prendre le discours littéraire et sa fonction dans la fiction. Dans l'ensemble des textes d'El Maleh, nous trouvons des éléments fondamentaux qui renforcent la forme et attisent le feu de l'écriture. Nous citons entre autres, la mémoire contre l'oubli, et l'oubli comme voie du souvenir ; la langue et ses libertés, ses différentes facettes et ses reliefs ; les enjeux du fragmentaire qui donne l'impression que toute écriture est éphémère et qu'elle cherche continuellement la perfection ; les digressions pour casser toute architecture ou narration linéaire ; le dédoublement du récit et des matières narratives pour créer l'ambiguïté, la symbolisation et la multiplication des perspectives.

Toutes ces considérations qu'entraîne l'écriture maléchienne ne sont pas fortuites, mais elles sont issues d'un malaise social profond que l'auteur cherche à déceler dans sa trame romanesque. Les carences et les anomalies de la société marocaine avant et après l'Indépendance, comme la corruption, les abus de pouvoir, sans oublier de citer les situations historiques intenable et douloureuses de la colonisation. Ce qui a poussé le narrateur maléchien à raconter ces événements sous forme de morceaux d'histoires et de lambeaux de vies, sous l'angle d'une esthétique postmoderne dichotomique, mariant continuité/unité et fragment/multiplicité. Les textes maléchiens répondent ainsi aux exigences d'une écriture hétérogène dialogique et plurielle dans son contenu. De

¹ . Mohamed Berrada, « Une lecture dynamique de la mémoire » in. Horizons Maghrébins, Le droit à la mémoire, op.cit. p. 34.

ce fait, l'auteur est appelé à ancrer sa parole au sein de son espace romanesque par l'imbrication ou l'enchevêtrement de plusieurs codes narratifs et discursifs; ce qui lui permet de créer un véritable éclatement des codes qui pose la problématique de l'appartenance générique et complique la lecture de ses récits.

Dans cette partie, nous essayerons de déceler les fils conducteurs qui fondent cette écriture de l'inachèvement et font référence à la littérature postmoderne. Dans cette dernière, on ne peut jamais dissocier l'unité de son contraire, l'éclatement. De ce fait, un certain paradoxe remet en question l'incarnation d'une écriture plurielle unitaire, visant par son hybridité (générique, narrative, discursive, culturelle, spatio-temporelle et structurale) à établir à la fois de l'ordre et de la destruction. Par le recours à la multiplicité et à l'hétérogénéité, en utilisant certains procédés littéraires comme la synecdoque, la fin ouverte, la focalisation interne/ l'omniscience, et le chaos. Pour repérer les indices formels de cette écriture de l'inachèvement dans le récit, nous essayerons de répondre aux questions suivantes :

Comment s'exprime cette écriture chaotique, paradoxale dans l'œuvre maléhienne ? Serait-ce la conséquence d'une écriture de l'impossibilité à concilier deux esthétiques inconciliables, l'unité-cohésion et la diversité-dislocation ? Quelles structures narratologiques mettent en évidence la désarticulation des récits ? Quels codes narratifs et discursifs viennent désarticuler et perturber la cohérence et la cohésion du récit ? Comment se fonctionne la dislocation des éléments spatio-temporels ? Et comment se présentent les personnages évoluant dans un espace romanesque déconstruit ?

Chapitre 1 : La structure d'une œuvre inachevée

Comme nous l'avons déjà signalé dans le dernier chapitre de la première partie de notre travail, la totalité se reposait sur le paradoxe comme étant un concept indispensable dans sa définition chez Godin¹ qui en distingue deux types : extensive et compréhensive. Alors que Kant la définit comme étant la réunion de deux concepts

¹. GODIN Christian, « *Totalité extensive et totalité compréhensive* », in *La totalité, la totalité réalisée : les arts et la littérature*, Seyssel : Champ Vallon, 1997, Volume 4.

antagoniques, la multiplicité et l'unité¹. Mais qu'est-ce que cette dernière ? Etymologiquement, au XIIème siècle le Psautier Oxford l'a défini comme étant : « *la qualité qui s'établit entre unité et totalité* »². L'unité n'est donc pas la seule condition de la constitution d'une totalité, mais elle constitue l'un des principes fondateurs. Elle réunit l'inconciliable, en d'autres termes elle essaie d'homogénéiser l'hétérogène. C'est donc un paradoxe que renferme le principe d'unité, qui se déclare unitaire tout en exprimant la pluralité et le fugace.

Dans ce sens, Platon emploie une métaphore expressive dans *Phèdre*, celle de l'homme, afin de souligner l'unité organique d'une œuvre qui se penche vers ce concept de paradoxe. Il dit à ce propos :

« *Tout discours doit être constitué à la façon d'un être vivant, qui possède un corps à qui il ne manque ni tête ni pieds, mais qui a un milieu et des extrémités, écrits de façon à convenir entre eux et à l'ensemble* »³

L'œuvre est alors considérée comme un être vivant qui se suffit à lui-même, dont les membres (tête, pieds) sont indissociables du corps mobile. En effet, Platon introduit la notion d'unité suivant une réflexion métaphysique, tout en lui attribuant la notion d'organisme. Or, Aristote dans sa *Poétique*, il met en question les genres de la tragédie et de l'épopée, et va jusqu'à proposer une définition esthétique. Il avance que l'unité assurerait la beauté de l'œuvre et repose sur trois composantes organiques : le temps, l'espace et l'action. Aristote insiste sur la cohésion structurelle qui doit guider l'action de chaque personnage du début jusqu'à la fin du récit. Elle est donc restreinte, voire même inconcevable :

« *Une action une et entière, et que l'on constitue les parties des faits de telle sorte que le déplacement de quelque partie ou sa suppression entraîne une modification et un changement dans l'ensemble ; car ce qu'on ajoute ou ce qu'on*

¹ . Iris Cotteaux, « La littérature de l'éclatement ou l'utopie de la totalité et au tournant du XXIème siècle : 2066 de Roberto Bolaño, Flores de Mario Bellatin et Vidas perpendiculaires d'Alvaro Enrigue », in *HAL archives-ouvertes*, Thèse de Doctorat Université DE CERGY-PONTOISE U.F.R Langues et Études Internationales, 2015.

² . Michel Francisque, « Sancti Athanasii Credo », 3, Psautier Oxford, Oxford, 1860 , p.255.

³ . Platon, *Phèdre*, traduit par Paul Vicaire, Paris : C.U.F.1998. p. 153. c.23.

*retranche, sans laisser une trace sensible, n'est pas une partie (intégrante) de cet ensemble. »*¹

De ce fait, l'auteur recourt à une certaine clarification et une purification au niveau de la forme, afin d'établir une structure unitaire qui se veut alors cohérente, ordonnée et achevée.

A partir de toutes ces considérations et les principes théorisés sur l'unité par Platon dans son *Art poétique*, pourrions-nous les appliquer à l'œuvre postmoderne ? Quelle structure cache et révèle cette dernière ? Pour répondre à ces deux questions majeurs, la première partie de ce chapitre entamera ce que révèle la structure de l'œuvre maléhienne en agissant avec le narrateur, l'espace et le temps, alors que l'autre partie analyse ce que cache cette structure fragmentaire au niveau de la décomposition des personnages.

1- Une structure découverte à voix réflexive métafictionnelle

El Maleh révèle, à travers des commentaires métafictionnels, les clés de la structure de son œuvre et les raisons de son choix structurel. Que réunit l'adjectif « métafictionnel » ? La métafiction est une forme d'écriture qui parle d'elle-même en révélant ses propres codes, comme l'indique le préfixe grec « méta ». Celui-ci exprime le changement, la succession et la réflexion. En fait, la réflexion sur la définition du terme nous conduit aux travaux de Roman Jakobson, qui considère la métafiction en tant qu'un discours premier et renvoie à la fonction métalinguistique du langage, c'est-à-dire aux commentaires que la langue fait sur elle-même².

Au début du XX^{ème} siècle, s'est développée une littérature centrée sur elle-même, autocritique dont les pratiques métalittéraires ou métafictionnelles sont décelables bien avant cette période. C'est pour cela que dans notre analyse de l'écriture maléhienne, nous allons procéder ses œuvres par la transcendance de « pluralité opérable »³. En effet, dans cette dernière, les différentes œuvres, une fois

¹ . Aristote, *Poétique* « de l'unité de l'action », chapitre VIII, IV, traduit par J. Hardy, Paris : Les Belles Lettres, 1969. p. 66, 1459b.

² . Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*. Paris : Minuit. 1963. pp. 217-218.

³ . Gérard Genette établit une classification bipartite pour définir les œuvres d'art, en les classant selon leur immanence et/ou leur transcendance (G. Genette, « Immanences plurielles », in *l'œuvre de l'art I : Immanence et transcendance*. Paris. Seuil. 1994. p.185-238.) Il considère que toute œuvre d'art est répartie entre l'immanence qui renvoie au principe selon lequel tout est intérieur à tout, et la transcendance qui complète le caractère immanent de l'œuvre. Cette dernière conception renvoie à la façon « dont une œuvre peut brouiller ou

rassemblées, apparaissent comme un ensemble, un tout voire une unité. Dans ce sens, Genette va jusqu'à proposer quatre critères constituant l'identité de plusieurs œuvres et qui sont : thématique, structurale, génétique et générique¹. D'un côté, il considère l'œuvre à immanence plurielle transcendantale (par pluralité opérable) incomplète et inachevée, ce qui la prive de sens, si elle n'est pas conçue comme un ensemble, un bloc sémantique et indivisible.

Genette décrit ainsi dans sa classification théorique un autre mode de l'œuvre transcendantale- dans la partie intitulée « Manifestations partielles »², la « transcendance par partialité » qui prend un intérêt particulier dans notre travail, car elle est analysée par El Maleh dans ses œuvres. Ce dernier fait de son œuvre, par le biais de ces modes de transcendance, une unité « opérable » en créant d'elle-même la somme de ses récits. Mais, El Maleh met également en œuvre un processus de camouflage, de ruse, voire de travestissement qui rend l'accès du lecteur à son œuvre difficilement accessible. Nous pouvons citer certaines techniques employées dans son œuvre romanesque : l'omission, la digression, la fin ouverte et le blanc. En général, l'objectif est d'effectuer un retour à l'unité, à la cohésion et à l'harmonie, tout en rassemblant les fragments dispersés. Un objectif séduisant qui met en brèche totalité et unité, et vers lequel se penche notre écrivain, en raison d'aboutir à considérer l'unité comme l'une des conditions de son écriture inachevée.

Cependant, caractérisée par son scepticisme face à une réalité mondiale vue comme chaotique et par la remise en question de tout ce qui préexistait, la littérature postmoderne a attiré beaucoup d'auteurs. Elle est caractérisée par l'alliance de deux procédés antagoniques : le chaos et le cosmos. Tenant à concilier l'inconciliable, la littérature postmoderne se trouve face au chaosmos³. De ce fait, cette littérature ne cesse de recourir à la déconstruction de l'œuvre par le biais des analepses, des prolepses, d'ellipses, de blancs, de procédés de linéarité, et de distorsion temporelle. Ainsi, l'association constante à une fiction vise à déconcerter le lecteur et le dérouter.

déborder la relation qu'elle entretient avec l'objet matériel ou idéal en lequel, fondamentalement, elle consiste à tous les cas où s'introduit une sorte ou une autre de jeu entre l'œuvre et son objet d'immanence » (ibid. p.186)

¹ . On analysera ces aspects ultérieurement.

² . Ibid. pp.239-258.

³ . Umberto Eco précise dans le syntagme « Esthétique du chaosmos » ce mouvement balancier entre le chaos et le cosmos, le fragment/ multiplicité et l'unité/ continuité, in *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965.

D'ailleurs, ce dernier apprend par la suite les ruses de l'auteur qui ne cesse de le guider, le confondre, lui attribuer un rôle de « personnage » important dans l'histoire, et le rendre complice, dispersant des indices qui lui permettent de décoder la fiction et ses dérives. De surcroît, les auteurs de cette littérature cherchent à développer une réflexion sur l'acte d'écriture en imposant une forme d'autocritique, ou de critiques détournées d'autres auteurs, en employant l'humour le plus souvent.

L'apparition de la théorie littéraire métafictionnelle s'est construite à partir des travaux de Gérard Genette¹ et de Roland Barthes² et d'autres, et d'où est né un désir de rendre l'art auto-conscient et le lecteur conscient des stratagèmes établis par l'auteur. Ainsi, l'œuvre d'El Maleh s'inscrit-elle dans cette manifestation de rendre le lecteur averti et réfléchissant sur l'univers fictionnel et ses détours. L'œuvre maléhienne fait référence à la structure du roman cervantin avec ses bifurcations et ses digressions. De ce fait, nous insistons dans cette partie sur la part et la place du lecteur dans le décodage et le déchiffrement des lacunes et des détours que crée l'écriture maléhienne. C'est pour cela que nous nous intéressons dans cette section aux références métatextuelles qui éclairent le lecteur sur la structure de l'œuvre de cet écrivain.

Dans la Préface de *Parcours immobile*³, El Maleh montre à quel point les bifurcations créées au sein de son œuvre s'inscrivent au-delà de la simplicité et de la tradition. En faisant allusion à une structure dévoilée de toute son œuvre, El Maleh cherche à créer une :

*« Écriture nouvelle conduisant les mots au-delà de ce qu'il est convenu qu'ils disent, et enfin du fait que le texte invente son propre langage qui, travaillant à travers la tradition émerge à un moment donné comme un monstre, une monstrueuse mutation sans tradition ni norme précédente. On voudra bien me pardonner si je considère que Parcours immobile est ce monstre. Un monstre engendrant une famille de monstres, les livres à suivre. »*⁴

Dans ce sens, El Maleh trace l'itinéraire à la fois labyrinthique et monstrueux de son œuvre, tout en inscrivant cette dernière dans une écriture de paradoxe : « on est

¹ . Gérard .Genette, *Métalepse : De la figure à la fiction*. Paris, seuil, 2004.

² . Roland Barthes, « Littérature et méta-langage », in *Essais critiques*. Paris. Seuil. 1964. pp.106-108.

³ . Edmond Amran El Maleh, op.cit.

⁴ . Ibid. P. 16.

alors confronté à des séries de paradoxes. Il n'y a pas de tradition et cependant il en reste des traces »¹ et d'inachèvement « le dernier mot n'est pas dit »². Bien évidemment, le paradoxe et l'inachèvement fondent la structure de l'œuvre maléhiennne. En effet, dans *Parcours immobile*, c'est la mort du dernier juif d'Assilah dans un cimetière abandonné qui ouvre le récit et mène le lecteur aux différentes digressions qui s'en suivent durant le voyage effectué par Haroun le frère de Aïssa, à Tel-Aviv. Un autre motif récit-pont qui ouvre *Aïlen ou la nuit du récit*, ce sont les « voix » d'un cahier maladroit d'un écolier qui : « disaient beaucoup de choses, très loin, sans aucun rapport avec ce qu'il aurait souhaité entendre, savoir avec précision. »³

Des voix qui cachent/appellent d'autres et se multiplient dans le temps et l'espace, dont chacune a son récit propre. Puisque l'écriture ou la voix de l'écriture interpelle le lecteur, on la rencontre encore une fois dans *Mille ans, un jour*⁴, cachant la voix d'un coffret de Thuya : « incrusté de nacre, parcouru de marbrures, il [Nessim] tenait serré un paquet de lettres, celles que son grand-père envoyait. »⁵ Un coffret qui ouvre le récit en cherchant le secret de ces « lettres venues d'un lointain »⁶ dont fait partie le parcours de Nessim et bien d'autres narrateurs cherchant à dévoiler le secret de ces lettres. Cependant, El Maleh garde le dernier « monstre » de son œuvre, *Le Retour d'Abou El Haki* s'ouvrir sur les bords du Nil. Aïssa, en compagnie de sa bien-aimée Nezha, arrive à dérouler le récit parmi les effluves d'un cigare.

Si Les Mille et Une Nuits constitue l'une des références fondatrices de la littérature marocaine francophone en cherchant à donner à l'écriture cette portée et cette touche arabe pour en créer un style lyrique, chez El Maleh, elle fonde la structure de son œuvre. Chaque personnage laisse sa trace avec sa simplicité ou sa grandeur, tout en amenant avec lui une parcelle de sa vie. En racontant celle-ci, il ne la dévoile pas entièrement en vue de laisser place à d'autres qui viendront, elles aussi, marquer leur trace et itinéraire dans l'espace maléhienn. Ces morceaux se sont :

¹ . Ibid.

² . Ibid.

³ . Edmond Amran El Maleh, *Aïlen ou la nuit du récit*, op.cit, p. 11.

⁴ . Edmond Amran El Maleh, *Mille ans, un jour*, op.cit.

⁵ . Ibid, p.10.

⁶ . Ibid.

« Des êtres [qui] apparaissent, hommes ou femmes, des êtres dont on dit qu'ils sont l'humanité ordinaire, quotidienne, ils viennent, porteurs de leur histoire, leur propre histoire et dans la doublure une autre, logée dans le noyau de la première, noyau autour duquel gravitent ces destins individuels qu'aucun regard ne peut parvenir à atteindre. »¹

Ces lambeaux de vie ne sont que ces petites histoires individuelles qui constituent le palmarès romanesque malézien. Or, leur individualité n'est que le fruit d'une autre histoire en doublure qui forge leur propre identité. Ce qui entraîne un enchaînement inachevé fondé sur la pluralité et la multiplicité des regards et des destins qui fondent l'identité humaine. L'infinitude, l'incomplétude et l'inachèvement sont les aspects fondamentaux de l'écriture malézienne. Une structure morcelée, fragmentaire et circulaire : amenant avec elle des récits disloqués, voire des bouts de récits.

Comme l'écriture constitue l'essence de l'œuvre malézienne, elle concrétise l'une des qualités majeures de la création littéraire postmoderne considérée comme différente, paradoxale voire même universelle. Dans cette universalité, El Maleh fonde un livre où toutes les voix s'entremêlent, s'enchevêtrent. Ainsi, il n'y a nulle intrigue ou plutôt l'intrigue est celle de l'écriture ; l'œuvre se fait et se tisse en réfléchissant, par l'intermédiaire du narrateur, sur ses objectifs, ses moyens, ses dangers, ses difficultés d'avancer ou de s'arrêter. Or, si *les Mille et une nuits* crée avec chaque personnage une action ou une intrigue, dans l'œuvre d'El Maleh on raconte pour dérouler le tapis des mots et revivifier la mémoire et la rendre actuelle, parce qu'il n'y a pas d'action ou une intrigue unique et précise. On est dans le « *récit infini* »².

Dans son écriture mémorielle, El Maleh ne cesse de fonder son œuvre sur un fait historique qui l'a marqué. Cet événement est en même temps le moteur qui lui permet d'aller chercher dans l'histoire les raisons qui l'ont pu conduire pour ne se trouver à la fin que devant un fait douloureux qui engendre la structure fragmentaire et morcelée de son œuvre. *Aïlen ou la nuit du récit* débute par des événements qui ont ensanglanté la ville de Casablanca en 1981. Les manifestations populaires et leur répression rappellent au narrateur ce qui s'était passé en 1965-1968, dans la même ville et, encore

¹ . Edmond Amran El Maleh, *Le Retour d'Abou El Haki*, op.cit, p. 224.

² . Mohamed Saad Eddine El Yamani, « Le récit infini », in *Horizons Maghrébins, le Droit à la mémoire*, n°27, déc.94/jan.95. p.43.

plus loin dans l'histoire, 1945, à Casablanca toujours, mais cette fois-ci sous l'occupation. Le parallèle n'est pas fortuit, le narrateur relate les événements des années :

« [...] *soixante-cinq, les tris des mitraillettes qui déchiraient l'air, les gosses qui tombaient sous les balles, des taches de sang, sur le soleil, bandeau sale pour aveugler les hommes soumis à la torture.* »¹

En 1982, se sont les massacres de Sabra et Chatila. La barbarie israélienne est enfin mise à nu. La guerre du Liban bat son plein : « *les avions israéliens, la mort frappée au sceau de Salomon, la mitraille, le sang, la panique, la douleur indicible, l'innocence froidement écrasée.* »²

L'ici et l'ailleurs, le Maroc et le Liban, l'occupation française et la barbarie israélienne, se sont des leitmotivs douloureux et tragiques qui fondent l'écriture fragmentaire maléhiennne. En outre de leur imbrication parcellaire dans le récit, ils participent dans une mise à nu des massacres et des châtements corporels qui ont ensanglanté l'être humain. Ce sont ces éléments, qu'on pourrait dire suivies à la lettre dans le travail d'Edmond, même si on le verra plus loin, qu'ils sont détournés.

Cependant, ne se limitant pas de broser le tableau douloureux des tortures et des génocides commis à la fois sur le peuple marocain sous l'occupation française et le peuple libanais et palestinien sous la barbarie israélienne, El Maleh en revanche accorde une place importante à son lecteur. Ce n'est plus un lecteur que l'on subjugué par des historiettes, n'engageant rien, tellement elles sont sans intérêt. Ecrasé sous le déferlement du langage, le vide, la machine narrative inachevée, le lecteur est indécis devant les textes d'El Maleh. C'est pour cela que l'œuvre exige deux, voire même plusieurs lectures, pour essayer de le cerner. A chaque lecture effectuée le lecteur se trouve face un hymne de ruses et d'apparente gratuité que l'auteur garde et cache dans son œuvre. Laissant à son lecteur la part d'en découvrir et de réfléchir tout au long de sa lecture, El Maleh lui permet de décortiquer la structure disloquée et morcelée des textes pour en déduire l'engagement total d'El Maleh contre le vernis de la fausse modernité et de son absence des valeurs dans la littérature marocaine francophone.

¹ . Ibid, *Mille ans, un jour*, p.14.

² . Ibid. p.74.

Est-ce le défi que lance El Maleh à cette littérature uniquement, ou bien cache-t-il encore d'autres choses ?

Au détour d'une phrase, le narrateur glisse cette :

« *Écriture [qui] passe audacieusement du côté de la banalité quotidienne des visages humains qui marquent le temps et l'événement. Elle crève l'artifice, la pompe. Elle ose dire ce que l'on tait avec honte* »¹.

Ce sont en effet, ces vies simples et banales qui semblent occuper la pensée d'El Maleh ; ils le fascinent à sa façon leur donnant une grandeur, celle de l'humain. En laissant à son lecteur la finesse de découvrir cet aspect humain, El Maleh ne cesse de lui rappeler que l'apparente complexité de son œuvre ce n'est qu'un appel au dialogue avec lui. Le défi que lance El Maleh à son lecteur est de lire le texte au deuxième degré. Il est un auteur métatextuel. D'ailleurs le cahier rouge avec lequel débute le narrateur de *Mille ans, un jour* son récit constitue la version miniature de l'œuvre dont il est le personnage. Il fait office de synecdoque, c'est-à-dire la partie qu'il réserve au cahier rouge ne constitue qu'une parcelle de sa vie littéraire et intellectuelle, et renvoie en même temps au tout qui est son œuvre scripturale dont il fait partie, et dans laquelle il fonde la vie de toute la communauté judéo-marocaine. Il dit à ce propos :

« *Une vie se récite, se répète, dikr ! Sa propre main l'avait écrit dans ce cahier rouge, dikr, répétition du nom de Dieu, sacrilège ! Rythme accordé à la splendeur d'une lumière glorieuse et sereine, répétition, abolition du temps impur, extase, mais lui que cherchait-il dans cet infini retour ?* »²

Répétition Dhikr et infinitude font référence à la structure inachevée et fragmentaire du texte maléhien, qui est basée sur l'alternance entre fragments de récit principal et de récits secondaires sans transition. La fin de la phrase ajoute néanmoins que cet inachèvement dissimule « cet infini retour ». Ce n'est qu'un retour continu et éternel à l'écriture qui peut s'entendre temporellement- le récit principal suit toujours un ordre chronologique- ainsi que comme synonyme d'unité- les différentes pièces du puzzle que sont les fragments narratifs, une fois réunis, s'emboîtent et forment un tout. Sur cet emboîtement, El Maleh évoque dans un article, la question de la chronologie

¹ . Ibid, p. 160.

² . Ibid.

ou du temps qui est liée à la durée¹ que peut prendre chaque récit/ événement et qui crée : « *un emboîtement d'événements qui peuvent être passés, d'autres qui vont arriver, d'autres qui sont présents. Cela crée le cours du vécu.* »²

Il est clair que l'écriture d'El Maleh est une remise en apparence qui n'est plus gratuite, mais qui procède par une stratégie voire un stratagème relevant soit de la structure éclatée qui caractérise ses trois premiers récits, soit celle circulaire qu'on trouve dans *Le Retour d'Abou El Haki*. Le récit s'ouvre sur la même situation que prend Aïssa le personnage principal, notamment sur : « *les volutes bleues de la fumée du cigare, il y pensait maintenant* »³, et se ferme sur la même phrase, où il dit : « *qui sait sur quoi va se fermer la boucle des volutes bleues de ce cigare.* »⁴. Ainsi une structure circulaire se dévoile en apparence, mais l'acte scriptural reste inachevé et reprend sa place « *qui sait sur quoi va se refermer..* », c'est-à-dire que la complétude du récit est encore en mouvement. Ce qui crée un éclatement dès le début de l'œuvre :

« *Son esprit s'emballait à vitesse croissante, explorant en une ascension prodigieuse, des hauteurs, des espaces, paysages contrastés, chaotiques, défilant tels des comètes, traînés de flammes, de visages animés, de destins entremêlés* »⁵.

Les adjectifs « contrastés-chaotiques » et le verbe « se refermer » renvoient à deux concepts antagoniques que réunit El Maleh dans ses œuvres, à savoir le fragmentaire et l'inachevé. Quant à l'expression « les volutes bleues du cigare » répétée au début et à la fin du récit, ne renie pas pour autant un quelconque dessein totalisant, mais elle souligne simplement la difficulté que comporte sa réalisation.

La difficulté que remet en cause l'œuvre maléhienne constitue un espace scriptural hétérogène que l'écriture fragmentaire maintient et auquel l'auteur essaie de donner une cohérence. En effet, dans un texte totalement hétérogène, cela semble un peu difficile à réaliser pour obtenir cette cohérence. En revanche, l'auteur cherche par tous les moyens à obtenir l'unité de l'œuvre par le biais de la technique de la réécriture. Cette dernière permet une certaine continuité entre les récits de l'auteur,

¹ . On explicitera cette notion ultérieurement.

² . Edmond Amran El Maleh, « Edmond Amran El Maleh par lui-même », in *Cahier d'Etudes Maghrébines. Mogador-Essaouira, une ville océane du Sud marocain*, n°16-17. 2002. p. 179.

³ . *Le Retour d'Abou El Haki*, p.10.

⁴ . Ibid. p. 279.

⁵ . Ibid. p. 5.

mais elle se base également sur un processus structurel et métafictionnel de dissimulation et de manipulation. Cette technique, dont les principaux procédés sont le blanc, l'omission, la fin ouverte, l'énigme et la digression, remet en difficulté l'accès au sens du texte, son objet d'immanence. Dans ce sens, El Maleh invite son lecteur à décoder les ficelles de la fiction, en permettant au fragment d'intervenir pour restituer la pièce manquante et remplir une fonction totalisante, unitaire.

Dans sa *Poétique du roman*, Vincent Jouve rappelle les six fonctions de la littérature dont les cinq premières étant un simple rappel de la typologie dégagée par Gérard Genette dans *Figures III*, et qui sont : la fonction narrative, la fonction de régie, la fonction de communication, la fonction testimoniale, et la fonction idéologique. D'ailleurs, ce qui nous intéresse, c'est la sixième fonction qui est explicative et qui peut se rapprocher de la pédagogie. Cette fonction attribue au lecteur le rôle de disciple et au narrateur, celui du maître.

Chez El Maleh, le destinataire, auquel il s'adresse dans ses œuvres, est un lecteur averti, invité à l'interprétation des pistes et des fragments qu'il trouve inachevés. D'ailleurs, dans la littérature postmoderne, le narrateur attribue à son lecteur le rôle d'interprète, de sociologue, comme l'avance le philologue allemand Hans Robert Jauss : « [...] le lecteur [...] doit trouver lui-même les questions qui lui révéleront quelle perception du monde et quel problème moral vise la réponse donnée par la littérature. »¹

L'auteur se trouve dans un travail d'engagement qui nous apparaît, alors, comme fondateur de son œuvre, en faisant appel en même temps à l'humain qui l'interpelle et à une écriture exigeant une liberté totale du langage. Face à cette problématique posée tout au long de son œuvre, El Maleh repose les fondements d'une écriture exigeante ou plutôt paradoxale au niveau de la structure du récit. Ainsi, dans *Le Retour d'Abou El Haki*, le récit qui rend hommage à la civilisation et à la culture judéo-arabo-musulmane à travers des figures comme Ibn Arabi et d'autres, on se trouve face à un livre sur ces exigences de l'écriture. Il dit à ce propos :

« Si l'écriture pouvait se faire musique, s'affranchir du plomb lourd des mots, paralytiques à la trame, si elle pouvait immatérielle, être cette joie pure, grave, ce

¹ . Jauss Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris. Gallimard. 1978, p.79.

*divertissement frivole, cette poussée dans le ventre du cosmos, ce rire, ce désir, cette morsure, cette jubilation du non-sens, l'ascension allègre de l'absurde, l'inattendu d'un regard, la douceur d'une peau satinée, la transfiguration d'une nuit, la beauté d'Iblis. »*¹

El Maleh cherche à faire de son écriture une totalité de tout ce qui est immatériel, y compris des sentiments de joie et de peine, des désirs incomplets, des non-sens, des absurdités, des regards incompréhensifs, voire une esthétique indispensable à la vie immatérielle de l'être humain. De ces fragments et ces morceaux multiples, l'œuvre maléhienne se trouve face à une exigence scripturale qui scande l'inconciliable, et transcende les sens en une trame inachevée, et une pluralité des signes et des mots.

En cherchant à créer une écriture propre à lui, El Maleh se rend compte des difficultés et de la puissance des mots qui font appel à une idéologie du texte totalement paradoxale. En constituant son œuvre sur une trame romanesque inachevée et circulaire, l'auteur invite son lecteur à décortiquer les parcelles de cette trame et d'en aboutir à une multiplicité des regards. Cependant, l'écriture ne peut pas se déconnecter complètement de la vie. C'est pour cela que se pose l'impossibilité de la totalité dans le texte. D'ailleurs, et après une longue digression, le narrateur ne peut s'empêcher d'aborder la puissance des mots :

*« L'écriture est sortie d'elle-même, son langage s'est multiplié en un redoublement lui-même multiplié : ce qu'elle codifie pour dire [...] se retourne contre elle, ce qui se lit dans le creux de sa présence contre, la menace d'anéantissement, sa voix atrophiée laisse parler [...], change son pouvoir en puissance »*².

Evidemment, l'écriture peut se retourner contre celui qui l'a produite. Or, le redoublement de son langage crée des regards multiples qui garantissent sa puissance et son existence. C'est ainsi le revers de cette puissance ; si le texte perd ou oublie sa finalité principale qui est l'humain, il risque de se perdre dans le danger du nihilisme. De plus, on comprend l'autre exigence des récits disloqués et des bouts de récits. Cette exigence permet au texte maléhien de se présenter comme un plaidoyer de l'être humain, notamment sur des hommes et des femmes simples qui viennent raconter leur

¹ . *Le retour d'Abou El Haki*, p. 78.

² . *Aïlen ou la nuit du récit*, p. 69.

vie simple et banale. Ce qui participe à la restitution de l'espace romanesque malézien par le biais de sa structure fragmentaire.

De cette banalité et de cette simplicité, Walter Benjamin parlait de Proust, il dit à ce propos : « *Que cherchait-il avec frénésie ? Quel était le fondement de ces efforts infinis ? Est-il permis de dire que toutes les vies, toutes les œuvres, toutes les actions qui comptent n'ont jamais été que l'imperturbable développement de l'heure la plus banale, la plus fugace, la plus sentimentale et la plus faible dans l'existence de celui à qui appartient cette vie, ces œuvres et ces actions.* »¹

La banalité de la vie quotidienne contribue au fondement de l'écriture malézienne, en cherchant à créer à partir des absurdités le sens de l'existence humaine. Nous pouvons déduire que toute œuvre d'art doit broser la vie simple et banale de tous les jours. Rien n'intéresse autant Edmond Amran El Maleh que la société marocaine ensevelie sous les décombres de la modernisation effrénée. C'est en se ressourçant dans le passé et dans la mémoire que le narrateur de *Mille ans, un jour* se permet de nous raconter ce qui s'est passé pendant le grand départ des Juifs du Maroc qui : « *s'est fait dans un climat de précipitation et de panique. Une première vague eut lieu avec la création de l'Etat d'Israel et une deuxième, en 1957, avec l'indépendance du Maroc.* »²

A travers l'écriture, tout se mêle, conflits, cultures, passé et présent vers une utopie de totalité permettant à El Maleh de conjurer les blessures du départ et son attachement à sa terre natale, le Maroc. Il tisse ainsi une trame romanesque qu'il crée à partir de son écriture métissée. De ce métissage, Haïm Zafrani parle d'El Maleh en tant qu' : « *une porte parole d'une génération, la génération des mutations, de l'irruption de l'occident, du passage forcé à la civilisation et sa culture venues brusquement interrompre le cours d'une existence assoupie dans les plis d'un destin médiéval qui se prolongeait ici.* »³

Des mutations aux irruptions de la culture occidentale surgit la totalité du monde qui se concrétise dans sa diversité, ses pleurs et ses rires, ses peines et ses joies. Dans

¹ . Walter Benjamin, *Pour le portrait de Proust*, Denoël, Méditations. 1983. pp. 125-140.

² . Edmond Amran El Maleh, « Le sionisme a détruit le judaïsme arabe », *Entretien avec Dominique Eddé*, in *Revue d'Etudes palestiniennes*, n°16, été 1998. p. 70.

³ . Haim Zafrani, « Lieux de rencontre et de dialogue », in *Horizons Maghrébins, Le droit à la mémoire*, n°27, déc.94/jan.95. p. 13.

Parcours immobile, El Maleh permet, par son écriture à la fois linéaire et discontinue, au lecteur de découper, de lire et d'interpréter le discours à sa manière. Cette liberté engendre une infinité de signifiés, avec aussi des retours en arrière et des digressions. La voix maléhiennne racontant le tout dans une finalité de totalité.

Ce qui caractérise encore la structure inachevée du texte maléhienn, c'est le recours à la fin ouverte. Dans *Mille ans, un jour*, le personnage principal, Nessim, se trouve incapable de trouver l'objet de sa quête (le départ des Juifs du Maroc). L'auteur se réfère-t-il ainsi métaphoriquement à l'inaptitude et l'incapacité de l'homme à saisir le sens de la vie. Le texte maléhienn est alors une allégorie de l'existence humaine. Durant sa quête, Nessim s'interroge sur le départ douloureux des Juifs du Maroc, il dit : « *pourquoi sont-ils partis, il n'attendait pas de réponse à cette question, pourquoi, pourquoi, quelle malédiction !* »¹. Par la même occasion, Nessim allant chercher les traces du passé dans sa maison familiale, il se souvient de son grand-père : « *Il lui baiserait la main, cette main imprégnée de l'odeur de tabac à priser, puis il lui dirait que là-bas des enfants ont été massacrés, mais il ne peut achever.* »² Sur le même degré de violence et de massacre du départ massif, El Maleh laisse le récit ouvert sur le massacre des enfants de là-bas (les Palestiniens). Cela permet à la trame « la recherche des traces du passé » de rester secondaire et que seule prime l'intrigue, qui doit rester ouverte « il ne peut achever ».

Incapacité et inachèvement paraissent meubler le récit maléhienn. Ce qui nous amène à déduire que l'homme postmoderne est perdu et incapable de trouver un sens ou un fil conducteur à sa vie. Seule la littérature lui permet de s'ouvrir sur des éléments disparates provenant de différents genres, styles, époques, et espaces, etc. En fin de compte, le texte postmoderne est hybride³, cherchant à contextualiser l'écriture et influencer sur la structure et la narration. Ce qui donne-t-il ainsi non seulement des récits disloqués et éclatés mais tend à représenter un monde désordonné et dépourvu de sens à travers l'absence d'un système spatial qui annonce la présence d'une écriture

¹ . *Mille ans, un jour*. P. 27.

² . Ibid.

³ . Alfonso de Toro et Charles Boon définissent l'hybridité en tant qu' : « *une potentialité de la différence assemblée avec une reconnaissance réciproque dans un territoire ou dans une cartographie énonciatrice commune qui doit toujours être ré-habité(e) et cohabité(e) à nouveau.* » in, *Passagen Passages, Le Maghreb Writes bak, Figures de l'hybridité dans la culture et la littérature maghrébines*. New York, 2009. p. 73.

qui mêle à la fois le possible et l'impossible suivant le principe de paradoxe cher à El Maleh. L'espace malézien semble avoir une crise qui perturbe la structure narrative du récit et le jette dans les méandres de la mémoire.

2- La crise de l'espace

Si l'emploi du temps d'El Maleh se focalise sur « *le rêve, la cuisine et l'écriture* »¹, c'est parce que sa création littéraire se permet d'être un art sur le temps. Celui-ci nécessite une chronologie ou une succession d'événements qui entraînent le personnage dans des détours et des divagations. De ce fait, l'écoulement du temps prend une nouvelle dimension, celle d'un espace. Un espace qui tend vers la remémoration en faisant appel à des lieux et à une topographie qui n'obéit à aucune logique. Dans ses entretiens avec Marie Redonnet, El Maleh avoue que : « *Dans l'écriture de mes livres, on ne peut pas dresser une suite de lieux qui par une sorte d'enchaînement suivraient la progression d'un itinéraire.* »²

L'ouverture des quatre récits d'El Maleh se fait par une nuance à la quête, au voyage qu'effectue le personnage principal. Mais avant de citer ces passages, nous procédons par une définition du symbolisme du voyage qui : « *se résume dans la quête de la vérité, de la paix, de l'immortalité, dans la recherche et la découverte d'un centre spirituel.* »³ De cette définition, nous pouvons déduire que le voyage devient une exploration existentielle, reconstruisant, à partir de sites identifiables, un parcours à la découverte de la paix et de l'éternité.

De cet itinéraire naît le premier livre d'El Maleh, *Parcours immobile*, dont le titre annonce déjà au lecteur une impression paradoxale du texte. Un parcours ou un cheminement stable qui sous-tend plusieurs messages. Au début du récit, on rencontre « *un regard voyageur distrait* »⁴ qui nous mène au grand voyage effectué par Haroun, le frère de Aïssa. Toute la structure du texte est constituée au travers de ce voyage, de ce grand périple pour l'Europe. Il paraît que: « *isafr aucune traduction ne*

¹ . François Bott, « Les rivières du temps », in *Horizons Maghrébins, Le droit à la mémoire*, n°27, déc.94/jan.95. p.77.

² . Marie Redonnet, *Entretiens avec Edmond Amran El Maleh*. Grenoble : La Pensée sauvage. Publications de la Fondation E.A.M. 2005. p.93.

³ . Chevalier Jean et Gheerbrant Alain, *Dictionnaire des symboles*, Ed, Robert Laffont/ Jupiter, p. 1027.

⁴ . *Parcours immobile*. P.25.

rendrait l'aventure sonore et pleine d'intériorité rêveuse. »¹. En revanche, Ibn Arabi parle dans son livre sur : « *la dynamique des voyages (internes) [qui] reflète autant la mobilité des réalités divines qui gouvernent l'existence que l'économie voyageuse de l'univers en perpétuel changement révèle.* »²

A partir de ces deux citations, nous pouvons à présent aller analyser quelques récurrences qui caractérisent la dynamique de ces voyages qui peuplent l'espace textuel maléhien. L'énigme que cache et révèle à la fois le voyage de Haroun en Europe s'avère complexe parce qu'elle entraîne le personnage dans une quête d'identité. Cette dernière lui permet de vivre entre deux espaces différents de valeurs antagoniques : le Maghreb et l'Occident. Or, son séjour en Europe « *Londres Hambourg Amsterdam* »³ est réduit expressément en vingt trois lignes suivant la lettre qu'il a envoyée à sa mère, écrite en espagnol :

« *Estoy aqui desde el viernes pasado. Como sigues con el piano ? Estoy aqui : [Je suis ici depuis vendredi passé. Comment tu suis le piano ? Je suis ici]*⁴*La Bourse de Hambourg superbe bâtiment, derrière à l'arrière-plan, une rangée d'arbres[...]* Haroun avidement accomplissait son voyage : les paysages de son enfance partaient à la dérive le désir sage désertait les lieux de sa mémoire à son insu il était tout à l'innocence du voyage à la certitude du retour. »⁵

Tout paraît s'accomplir dans ce passage ; le temps de son séjour en Europe est dilaté (accomplissait), alors que la description ou la représentation de cet ailleurs est réduite ou resserrée en quelques phrases. C'est ce qui résulte du paradoxe qui caractérise l'écriture d'El Maleh. Une écriture complexe et exigeante à la fois, mais si importante par rapport à la possibilité qu'elle offre à la parole de l'Autre et l'impossibilité du malheur absolu et du dévoiement de l'altérité. « *L'innocence du voyage* » et « *la certitude du retour* »⁶ c'est ce qui caractérise le voyage dans le texte maléhien. Un voyage-retour qui mène le personnage à un double retour : d'une part, c'est le retour physique de Haroun à son pays natal : le Maroc. D'autre part, un retour

¹. Ibid. p.31.

². *Le dévoilement des effets du voyage*, op.cit. p.55.

³. *Parcours immobile*, p. 32.

⁴. C'est nous que nous notons ici la traduction.

⁵. *Parcours immobile* p 34.

⁶. Ibid.

au passé qui s'effectue au niveau de la mémoire : « *la certitude du retour rassurant sa parole son cœur revenaient là dans cette vieille maison haute* »¹. Tout se passe en effet dans la mémoire qui est devenue un espace affectif chez El Maleh pour en conjurer les blessures de l'histoire et l'attachement au pays natal : le Maroc.

Cet attachement est purement lié à des villes comme Essaouira, la ville d'origine d'El Maleh. Mais elle n'est jamais nommée². Elle est alors désignée par certains toponymes spécifiques, à savoir les noms des rues « *Bab Sebaa- Taghart- La Scala* »³. Pourtant, son séjour en Europe est décrit à partir des villes visitées: Londres, Hambourg, Amsterdam. Ce qui est pertinent dans l'écriture maléhienne, c'est qu'elle pousse le lecteur à réfléchir sur le caractère paradoxal de l'œuvre, qui est le fait qu'Essaouira devrait être connue par le protagoniste, car c'est un lieu familier et connu pour lui. Or, l'ailleurs ou l'Occident nommé n'est qu'un espace inconnu et étranger : « *On ne savait sans doute pas encore dire l'Europe* »⁴.

Par ailleurs, le protagoniste de *Aïlen ou la nuit du récit* se trouve incapable de nommer et de reconnaître certains lieux familiers :

« *Une petite ville, peu importe comment elle se nomme, elle pourrait glisser dans l'indifférence d'entre les pages de l'histoire [or], il y a des villes têtues, bornées, qui obstinément s'en tiennent à elles-mêmes, il y a des villes mouvantes qui tressaillent au bord de l'écho* »⁵. Une ville qui résiste aux blessures de l'histoire et au déracinement de la quasi-totalité de la communauté juive marocaine, ne pourrait être sans doute qu'Essaouira. Il faut dire qu'El Maleh accorde un intérêt particulier à cette ville dans son écriture mémorielle. De part son dévouement à ses origines, il trace dans ses écrits le parcours ou l'itinéraire d'une existence millénaire de la communauté juive marocaine et comment elle avait vécu son déracinement et la perte de son identité. En effet, et en pleine quête de cette dernière, le protagoniste de *Aïlen* fait un effort pour reconnaître certains lieux qui lui sont familiers :

¹ . Ibid.

² . El Maleh refuse de s'identifier ou de nommer certains lieux expressément en vue de ne pas les perdre ou de tomber dans l'oubli.

³ . *Parcours immobile*. Op.cit, Pp. 31-32-33.

⁴ . Ibid. p. 32.

⁵ . *Aïlen ou la nuit du récit*, op.cit, p. 109.

« Assis à la terrasse du café de France, entouré de ses amis[...]Il sondait les petits verres de café au lait, les récits, il parcourait les espaces, il cherchait des points de passage, entre les récifs, parmi les eaux soulevées en tempête au risque d'être emporté, il croyait retrouver les traces, son visage s'éclairait, il abordait des terres familiers, les grains de vie, têtues, solitaires, aveugles et fermés rigoureusement sur eux-mêmes, s'ouvrait fusionnaient en flammes vives hautes : illusion. »¹

A force de reconnaître certains lieux, il ne réussit guère, même si la reconnaissance de quelque chose ou de quelqu'un constitue la quête à laquelle tend le protagoniste tout au long du récit. Cette incapacité à reconnaître les lieux et les signes qui sont familiers à la mémoire du personnage nous entraîne dans les tréfonds de l'homme postmoderne qui se trouve incapable voire même indécis de trouver un sens à son existence. Certes, chez Paul Ricœur : « *La méconnaissance : forme existentielle et intramondaine, dont la méprise, forme plus théorétique d'inquiétude, n'épuise pas le sens.* »². Car dans sa quête de reconnaître certains lieux ou certaines personnes, le protagoniste devient plus inquiet et douteux. D'autant plus, la reconnaissance garde son autonomie par rapport à une possibilité de la méconnaissance.

Confusion, incapacité et incertitude, inaccomplissement, telles semblent être les caractéristiques de l'écriture de l'inachèvement dans le texte malélien. L'absence d'identité et les sentiments d'incertitude et d'inquiétude poussent le personnage « *qui ne voulait pas se nommer de peur de mourir* »³ à orienter à nouveau son existence, en cherchant à définir sa position et sa situation par rapport au monde qui l'entoure. Mais cette situation est confuse, inconnue et étrange, chose qui lui permet de sombrer dans un état d'incertitude, qui l'oriente à chaque perte ou oubli des signes familiers. En l'occurrence, la ville d'Essaouira préserve une certaine certitude des traces des gens qui l'ont meublée, elle est :

« *La ville [qui] tenait compte exact de ses fous, de ses fqih, de ses rabbins, ordinaires ou kabbalistes, de ses prophètes, ses lettrés, ses prophètes inspirés, la trace même des gens de passage était repérée avec certitude.* »⁴ Peut-on avancer que la ville

¹ . Ibid. p. 92.

² . Paul Ricœur, *Parcours de la reconnaissance*. Folio Essais. Gallimard. 2004. p. 66.

³ . *Aïlen ou la nuit du récit*, op.cit, p.96.

⁴ . Ibid. p.123.

chez El Maleh est devenue un personnage faisant partie intégrante de son imaginaire ? Notant que tous les personnages-voyageurs restituent l'imaginaire possible de l'auteur. Celui-ci, en recourant à la recreation impossible du passé à travers les déplacements qu'avaient effectués ses personnages en vue de construire et de créer un autre monde/espace possible grâce à la mémoire.

Il paraît que la quête d'un autre monde, et qui permet au personnage de s'interroger sur son existence, s'effectue au présent. Celui-ci interpelle les oublis et les incertitudes du passé pour les mettre en question. Le parcours tortueux qu'avait réalisé le personnage maléhien ne soustrait à aucune continuité linéaire au niveau du temps.

En parcourant tous les espaces émiettés par les incertitudes, nous trouvons que la dimension temporelle, elle aussi, est fragmentée sous forme d'instantanés retrouvés et revécus par l'esprit. Celui-ci, en cherchant une explication ou un sens à son existence, se trouve face à une mémoire lacunaire : « *Non pas un passé lointain. Mais hier, mais aujourd'hui presque. Les hommes jeunes témoignent, et non les vieillards* »¹. Sur ce témoignage, El Maleh aborde l'immobilité et l'incertitude que crée la dimension temporelle dans *Parcours immobile*, il dit : « *les bateaux souvenir ne sont jamais arrivés ils ne sont jamais partis. Quelle dérision on te demande de témoigner mais de quoi ? Le temps ne fait rien à l'affaire.* »² En effet, le temps est tantôt immobile tantôt insaisissable, marquant son incapacité à témoigner sur le départ massif des Juifs du Maroc. Cela permet de non pas marquer un arrêt définitif à espérer, mais pour mettre en éveil l'acte d'écrire qui s'efforce de créer des ponts et des horizons communs entre le possible et l'impossible.

Une autre dimension qui relève de cette esthétique de l'inachèvement ou de l'incomplétude, est celle du temps inchoatif. Lorsque les récits d'El Maleh approchent de leur fin, l'écriture ralentit le déroulement du temps et du rêve qui reprennent une tentative d'une autre vie. Ce qui explique la force qu'exige l'acte d'écrire maléhien au lecteur, c'est-à-dire, le fait de le laisser en attente à une fin qui ne peut jamais arriver. Cette force n'est pas celle de l'imaginaire, mais celle de la mémoire qui, seule, existe, se définit et s'échappe à l'anéantissement. La force de la mémoire est celle de

¹ . Ibid. p. 30.

² . *Parcours immobile*. Op.cit, p. 30.

l'écriture qui trouve son efficacité dans le rythme qui met en œuvre l'importance de l'oubli, de l'exil du personnage touché fatalement par l'espace trouvé. La qualité de l'oubli réside dans l'acte esthétique maléhien qui vise à construire des horizons communs entre le monde qui était familier au personnage et l'autre monde qu'il a découvert instinctivement.

Le protagoniste de *Mille ans, un jour*, Nessim, est occupé tout au long du récit à lire et à suivre voire découvrir les traces de son peuple. Son voyage constitue la découverte de son Être, voire de son identité. En parcourant l'espace et le temps, il effectue une trajectoire non-linéaire étant donné que son voyage réel et fictif, ainsi que le récit qui le restitue se dérouleront en suspens au moment que les autres récits se passent. Des ses écrits, El Maleh reconstitue, à sa manière, l'itinéraire qu'avait pris son protagoniste Nessim tout en recourant à la reconstruction et la mise en place d'une écriture en fonction de la mémoire et du temps. Son acte esthétique repose sur une écriture qui adopte « *l'itinéraire comme forme romanesque* »¹ Ayant vécu mille ans en terre arabe avec sa communauté juive, Nessim se trouve morcelé et chassé de son pays d'origine, le Maroc, en un jour, lui et son peuple sont partis. El Maleh reconstruit donc le passé de cette communauté en permettant à son personnage Nessim de revivre dans cette quête identitaire l'aventure d'un passé glorieux, tout en passant à Essaouira, à Safi, et à Amizmiz. Il écrit :

« *Nessim est atteint, Nessim vit son autonomie, il suit la trajectoire d'un désir surgi dans l'histoire d'un homme ordinaire. Nessim s'est levé pour marcher de ville en ville, de contrées en contrées, porté par une errance assoiffée d'absolu, un désir de vivre, un don de vivre en partage que rien ne peut assigner à résidence. D'où ceci : quand le texte lui donnera corps et présence, une lumière extraordinaire jaillira en soi-même, par le désert et le livre.* »²

Dès lors, comment peut-concevoir le sens de cet itinéraire ?

L'écriture d'El Maleh se conçoit comme art du mouvement, du parcours et de l'errance qui meublent son espace textuel. Il décrit l'itinéraire du grand départ des Juifs du Maroc. Il est vrai que l'écriture maléhienne est structurée sous l'angle du

¹ . Marc Gontard, « *l'itinéraire comme forme romanesque* », in *Al Asas*, n° 52-53, mai-juin 1983.

² . *Mille ans, un jour*. Op.cit, pp. 183-184.

voyage et de l'errance figurant non pas seulement comme un mouvement continu mais comme une métaphore englobant la dimension judaïque qui s'inscrit elle aussi dans le mouvement. Cela nous entraîne à réfléchir sur la figure mythologique du juif errant et déraciné. El Maleh évoque la judéité en la réduisant à ses propres valeurs, et en amenant le lecteur à la retrouver derrière la solitude et le silence de l'auteur. Celui-ci, au hasard de ses nostalgies et sur un mode de l'absence, explique :

« Ils étaient sortis le matin de bonne heure, le vent ne s'était pas encore levé. Ils étaient sortis par Bab Sebaa la porte qui conduit vers la darse d'embarquement là, juste sous la tour portugaise identique à ce qu'elle est aujourd'hui »¹.

De ces révélations nostalgiques, l'écriture d'El Maleh trouve son efficacité dans le rythme qui induit l'errance comme moteur principal de l'acte scriptural des œuvres maléhiennes. Dès lors, ce rythme trouve son originalité dans le double sens que crée la migration du juif-marocain orienté dans sa quête d'identité. Dans un premier sens, l'espace textuel d'El Maleh illustre le départ massif des juifs marocains d'une manière ambiguë, puisqu'il le considère comme un motif de la mort et de la disparition totale de la communauté judéo-marocaine. Sur cette ambiguïté du départ, El Maleh ajoute :

« Il est l'Etranger, il s'est embarqué par le Grand voyage sans commencement ni fin, il revient et ne revient jamais, seul, solitaire sur sa barque, point incertain là au large, porté par la crête de la vague, épousant le vol superbe des mouettes, il regarde l'éclat du jour, la ville à sa naissance, l'avancée des remparts, ses canons alignés. »²

On remarque d'après ce passage, le sentiment de solitude et d'étrangeté que crée le départ, demeure douteux et étrange. D'ailleurs, l'étrangeté de l'être malézien est celle de l'homme postmoderne s'enfermant et se repliant sur lui-même, tout en sombrant dans la perte de soi. Cela conduit, en effet, à l'incomplétude et l'inachèvement de son voyage/ sa quête. De cette étrangeté, Marc Gontard ajoute :

« Face au blocage d'une société où persistent certains archaïsmes et où se développent d'incontrôlables forces de régression, le Moi qui se replie sur lui-même découvre son étrangeté. »³

¹ . *Parcours immobile*. Op.cit. P.31.

² . *Aïlen ou la nuit du récit*. Op.cit. P. 118.

³ .Marc Gontard, *Le Moi étrange*, op.cit, p. 201.

Le Moi malézien vit son étrangeté comme forme d'exil en soi-même après le départ massif des Juifs du Maroc. Un exil plus douloureux que le départ vers un monde inconnu et incertain. Quand il évoque Israël ou Tel-Aviv, les deux points d'arrivée des Juifs marocains, El Maleh recourt à deux locutions adverbiales « *l'ailleurs* » et « *là-bas* » pour ne pas surcharger son récit de références qui ne le présentent pas, ni lui ni sa communauté. Dans un interview avec Dominique Eddé, El Maleh explique le départ massif des Juifs du Maroc vers Israël comme « *un phénomène très complexe, un mouvement qui échappe aux volontés individuelles. Je suis probablement dans l'impossibilité de l'expliquer entièrement* »¹. L'impossibilité d'expliquer ce départ dans sa totalité crée un paradoxe fort délicat à gérer, qui consiste ainsi à dire Israël/ l'exil sans le dire, c'est-à-dire à prendre une certaine distance importante pour que la conjuration de l'anéantissement et de la dégradation qui lui sont inhérents soit possible. Par ailleurs, comment peut-on concilier l'inconciliable pour que le départ et l'oubli ne soient pas dits ?

Une question majeure à laquelle El Maleh essaie de répondre tout au long de son œuvre. Le départ vers Israël est vécu doublement par les Juifs marocains, tantôt comme une dissolution, tantôt comme une mort. Malgré la complexité et la fragmentation spatiale qui caractérisent l'écriture de *Mille ans, un jour*, la tâche du lecteur est d'autant plus difficile que ces espaces peuvent devenir des foyers d'où jaillit la narration. L'enjeu que prétend El Maleh dans son œuvre est de dérouter son lecteur et le confondre en vue de découvrir le paradoxe que cache l'organisation spatiale de son œuvre. De ce fait, la disparition des lieux n'obéit pas à une logique ou à une morphologie déterminée ; la montée en Israël ou la question de la Alya², révèle au contraire, la succession des espaces dans *Mille ans, un jour*. Etant donné que la description spatiale qui est intime et familière au personnage de Nessim, certaines villes comme Safi, Essaouira et Amizmiz constituent un périple inachevé, discontinu,

¹ . Edmond Amran El Maleh, « Le sionisme a détruit le judaïsme arabe », Entretien avec Dominique Eddé, in *Revue d'Etudes palestiniennes*, n°16, été 1998. pp. 70-71.

² . Fouad Mehdi explique dans son article « La Alya, la montée en Israël, ou l'illusion de la fin de l'exil dans l'œuvre d'Albert Memmi et d'Edmond Amran El Maleh », in *Colloque international organisé par le laboratoire de Recherche sur l'interculturel, Exils imaginaires et exils réels dans le domaine francophone, Théorie, histoire, figures, pratiques*, Université Chaïb Doukali, Faculté des Lettres-El Jadida, 2004, p. 111. Il dit : « *La alya, ou théorie du Retour à la terre promise, est un mythe biblique qui a longtemps nourri l'imaginaire collectif juif. La propagande sioniste a eu un grand succès auprès des masses juives des mellahs et des haras car elle s'y référerait en permanence* ».

puisqu'il mène le protagoniste à la découverte des traces effacées du passé avec l'aide d'une mémoire traumatisée.

Pour comprendre la particularité de l'espace dans *Mille ans, un jour*, il suffit seulement de lire le début du livre dans un extrait assez significatif du sort qui sera fait, tout au long du récit, à la question de la mémoire :

« *L'éloignement le conduisait chaque fois davantage à la proximité la plus intime de lui-même. Là-bas Beyrouth, à des millions de kilomètres, la guerre, l'information sèche, l'extériorité objective, le massacre méthodiquement conduit [...] Ici, dans cette ville natale, cette douceur de vivre, cet accord avec soi-même, calme, heureux* »¹.

La perception maléhiennne de l'espace sous-tend deux types de discours. Le discours sioniste interpellant l'ailleurs, autrement dit, Beyrouth et Jérusalem, au centre et exige les juifs de la diaspora au statut d'exilés. Alors que le discours d'El Maleh, lui, antisioniste, faisant du Maroc un centre et une terre de paix et de calme. La sérénité de l'ici, c'est-à-dire de la ville natale, du quartier de l'enfance, et de la maison familiale, est considérée comme un rempart et un remède contre la violence de l'ailleurs. Cet espace d'enfance acquiert une place importante dans l'œuvre maléhiennne ; il est « *le noyau irréductible, le point d'aimantation qui attire tout vers lui* »². L'œuvre d'El Maleh est très complexe dont l'identité narrative de cet auteur reconnaît ses propres origines dans les tréfonds anthropologiques et historiques du Maroc. Il laisse, en effet, entendre une histoire qui se tisse et se raconte et prenant sa revanche sur l'Histoire.

Lors d'un hommage rendu à El Maleh, le poète espagnol José Angel Valente s'adressant à ce dernier, et résume l'histoire des relations humaines et culturelles judéo-ibéro-marocaines. Il dit à ce propos :

« *Tu venais de Safi, du Sud marocain, des communautés juives d'origine berbère qui étaient déjà là quand arrivèrent les expulsés lors d'une autre des ruptures majeures de notre histoire, presque à l'orée du XVIème siècle. Car à ce moment là*

¹ . *Mille ans, un jour*, op.cit, p. 25.

² . Fouad Mehdi, « La poétique de l'espace dans *Mille ans, un jour*, du récit centrifuge au récit centripète », in Acte du colloque international Edmond Amran El Maleh art, culture et écriture, n°38 Université Moulay Ismaïl, Faculté des Lettres et des sciences humaines Meknès, 1et2 décembre, 2013, p. 93.

*[...] nous allions continuer à expulser des gens vers l'exil et la mort, toujours au nom [...] de la différence féconde, abominablement imaginée »*¹

L'acte esthétique malézien tente à brosser une mémoire des lieux qui ne fait qu'une partie intégrante de l'histoire du Maroc. Ce Maroc qui ne cesse de se présenter, dans l'œuvre malézienne, sous différentes formes. D'une part, il est au cœur de la pensée et de la critique d'El Maleh qui fait de ce pays une terre sacralisée en lui donnant une valeur de l'enracinement immémorial. Pinhas, le frère de Nessim et qui se présente sous la figure d'un Majdoub kabbaliste, prononce ces mots si tendres et significatifs : « [...] cette terre [le Maroc] est notre terre mille fois sainte qu'elle soit sanctifiée »². La valeur qu'acquiert le Maroc dans l'œuvre malézienne, lui donne une image de purification et devient un espace sacré. Lors d'une vision cauchemardesque, le personnage principal de *Mille ans, un jour* se retrouve face à un rempart d'angoisse et de terreur :

*« Des fils d'Israël, ivres de haine, égorgeant femmes et enfants [Nessim] s'était réveillé dans l'horreur de ce cauchemar, accablé de douleurs, d'angoisse devant ces signes funestes »*³.

Ce qui ne l'empêche pas de construire dans son imaginaire le rituel de purification, le kaddish⁴ pour ces femmes et ces enfants brûlés. Malgré la fermeture de la synagogue d'Essaouira après le départ des Juifs, Nessim avait célébré ce rituel dans une synagogue imaginaire tout en faisant du Maroc un noyau et un centre où toute violence et perte de vie s'anéantissent : « il voulait vivre, tenter de vivre avec une passion indomptable, sous le flamboiement de ce ciel d'une beauté cruelle, il se portait pour s'y ensevelir à jamais vers cet horizon dessiné de dunes, de roches brumes, des plis de la mer qui accouraient vers lui, sous l'ombre ample du vol des mouettes. »⁵

Le Maroc devient alors un espace pour l'incarnation la plus parfaite de l'être juif marocain cherchant sa double identité judéo-marocaine dans la mémoire et l'histoire,

¹ . José Angel Valente, *Le Maître de la flamme*, Jacques Ancet, Toulouse, décembre 1994/janvier 1995.p. 13.

² . *Mille ans, un jour*, p. 110.

³ . Ibid. p.27.

⁴ . Le Kaddish est une prière très connue qui accompagne le peuple d'Israël dans son histoire et sa vie quotidienne, il est très présent dans la tradition hébraïque et dans la liturgie des morts.

⁵ . *Mille ans, un jour*, p. 28.

et faisant face à la violence israélienne. C'est pour cette raison que l'attachement d'El Maleh au Maroc demeure « *une passion [...] c'est un pays qu'on peut critiquer* »¹. Ainsi l'écriture maléhienne attire par sa dérive toute tentative de créativité et de critique sur l'histoire et la civilisation judéo-arabo-musulmane dont se caractérise le Maroc. Certes, le monde serait une traversée machinale et affreuse si on n'avait pas des échappés vers le ciel. El Maleh cite José Angel Valente dans son recueil *la pierre et le centre*, où il explique :

« *Comment le problème d'être jeté dans une errance aboutit à la tentative de toucher un centre pour se retrouver. C'est une allégorie, une parabole. Toute écriture est une dérive, une errance. On ne sait pas où on va quand on écrit, mais peut-être que ce moment-là est une attirance, une recherche vers un centre qui n'est pas atteint.* »²

Ca Maroc qui n'est pas atteint dans la vie réelle d'El Maleh³ ne cesse d'être présent dans son écriture et son imaginaire. De ce fait, une autre image des retrouvailles d'El Maleh avec sa terre natale se présente devant nous, suivant le périple effectué par Nessim. Mais cette fois-ci c'est l'image de l'enfant palestinien Hamad qui revient sans cesse dans sa mémoire, et à partir de laquelle, il tisse une trame romanesque faisant de Safi, sa ville natale, une image d'un lieu-refuge. En évoquant Safi colonisée, Nessim ne cesse de s'impliquer dans l'image douloureuse de l'enfant Hamad et de sentir la bombe qui déchiquette son corps :

« *Délire ! Nessim, ramassé sur lui-même sur ce tabouret inconfortable, courant, mortellement atteint, déchiqueté happé dans un mouvement de descente vertigineuse [...] Deuil, il se voyait porter le deuil de l'enfant mort, de tous les autres enfants [...] Hamad ! Le corps de l'enfant brûlé trouve l'espace, nie le temps.* »⁴

En effet, l'image de Hamad, qui parcourt toute l'œuvre sous forme de fragments, explique l'échec de Nessim à se défaire d'elle. Ce faisant, l'évocation de l'image des massacres des enfants à Sabra et à Chatila conduit la pensée maléhienne à une mise à

¹ . Edmond Amran El Maleh, « Edmond Amran El Maleh par lui-même », in *Cahier d'Etudes Maghrébines. Mogador-Essaouira, une ville océane du Sud marocain*, n°16-17. 2002. p. 177.

² . Ibid. p. 180.

³ . El Maleh ne cesse d'effectuer un va-et-vient entre Paris/Essaouira en essayant de chercher sa liberté dans l'une et ses origines dans l'autre. Ce qui résulte des séjours fragmentés et morcelés dans sa vie qui devient circulaire et mobile.

⁴ . *Mille ans, un jour*, p. 116-117.

nu de la violence israélienne. Il y a la violence de la guerre y compris celle de l'occupant israélien et la violence du colonisateur français. Cette écriture entraîne une idéologie contestable, rapprochant le texte d'El Maleh à une plaidoirie contre la violence humaine. Son échappatoire à la violence en Palestine lui permet d'imposer cette image-refuge de sa ville natale colonisée afin de pouvoir s'évader, car il se trouve menacé dans son intégrité identitaire:

« Une douleur aigüe lui poignait le cœur, Nessim ne pouvait se détacher du visage de l'enfant brûlé : Hamad ! [...] c'était une autre guerre, la grande, celle dont on peut parler, mais maintenant déchiqueter les corps en profondeur, les organes proportionner le retard à l'explosion [...] l'éclatement du corps humain de l'intérieur, disloqué dans son intégrité. »¹

En effet, El Maleh emprunte dans ses œuvres des parcours salutaires multiples, passant notamment par des ruptures, des éclatements et des traumatismes. La ville de Safi est évoquée comme un espace utopique où le personnage principal Nessim n'a pas cessé d'y penser, de l'imaginer et de le rêver. Ce qui ne l'empêche pas ainsi de recourir à certains rituels immuables pour s'échapper de l'image de l'enfant brûlé. Il fait appel à la mémoire gustative qui s'incarne dans « *Taïb ou Hari fèves tièdes affectueusement étalés sur une voiture d'enfant* »² qui signifie l'enracinement de l'homme dans sa terre natale et son attachement ombilical à ses origines.

D'ailleurs, cet enracinement dans la terre est expliqué lors du retour de Teddy Yeshouaa à Safi où il fait les confessions de la maltraitance des israéliens dès son arrivée à Tel-Aviv. Etant victime de la propagande sioniste, Teddy « *commence à être gagné par l'émotion, les petits verres de mahia aidant* »³ à s'évader pour se débarrasser de sa déception. La mahia, tant présente dans toute l'œuvre maléhienne, exprime non seulement le savoir-faire juif, mais aussi l'enracinement de ce dernier dans sa terre natale. Un autre leitmotiv textuel revient sans cesse dans *Mille ans, un jour*, est celui du « *raisin muscat* » qu'avait goûté Nessim dans la ferme de Mardochée Paul, originaire de Tibériade, lors de son installation au Maroc, et notamment à Safi où il fait le choix d'y vivre avec sa famille. En y achetant une ferme, Mardochée « s'y

¹ . Ibid. p .42.

² . Ibid. p. 16.

³ . Ibid. p .131.

*fixa, prit femme, et eut de nombreux enfants. »*¹. Ce qui explique encore que le Maroc est une terre de diversité culturelle et ethnique. De ce faisant, El Maleh déclare : « *La culture marocaine, celle que j'ai essayé de faire entrevoir dans mon travail, est passionnante parce qu'elle a une dimension humaine d'ouverture à l'autre. La littérature marocaine a un grand respect pour ce qui est humain.* »²

Le Maroc devient alors le noyau à partir duquel tout part et vers lequel tout revient. Ce qui permet d'exprimer l'attachement éternel au pays et l'enracinement total dans ses tréfonds culturels et historiques. Le Maroc est en effet l'image-refuge par laquelle les Juifs marocains se permettent d'échapper au silence, à la mort et à la souillure contractée en Israël. Ruben, l'un des recruteurs sionistes au Maroc, dès son arrivée :

*« Il pensait que les portes de la terre promise allaient s'ouvrir devant lui toutes grandes et qu'il serait accueilli en ami[...] Puis ce fut la cruelle désillusion, le drame[...] L'arrivée à Tel-Aviv, l'anonymat, le silence de tous ceux sur qui il croyait compter, la bureaucratie méprisante. C'était un Arabe après tout, juif ou non, vieux inutilisable, Ruben sans ressources logé à l'asile parmi les mendiants, tous ces débris des communautés orientales, tous ceux qui n'avaient plus la force de travailler pour aller construire de leurs mains les villes coloniales nouvelles, Ruben, brisé, humilié, prend le chemin du retour au pays pour y mourir dans la plus grande détresse. »*³

Ce retour de Ruben non seulement immobilise la continuité et l'accomplissement de sa quête d'identité et la liberté à Tel-Aviv, mais il exprime aussi l'immobilité et l'inachèvement du parcours qu'il a choisi pour parvenir à réaliser ses rêves. Ce qui nous rappelle du *Parcours immobile* qu'El Maleh avait choisi comme titre de son premier récit où le narrateur est appelé à raconter et à faire avancer l'histoire ; certes il se trouve lui-même consterné par la passivité et l'immobilité des événements : « *On se demandera s'il [le récit] a jamais commencé* »⁴. Le retour de Ruben à sa terre natale pour y mourir n'est qu'un retour aux origines ancestrales dont se concrétisent l'accomplissement et l'achèvement d'une vie. L'intérêt que porte l'auteur au retour

¹ . Ibid. p. 26.

² . Edmond Amran El Maleh, « Edmond Amran El Maleh par lui-même », in *Cahier d'Etudes Maghrébines. Mogador-Essaouira, une ville océane du Sud marocain*, n°16-17. 2002. p. 177.

³ . Ibid. p. 118-119.

⁴ . *Parcours immobile*. Op.cit, p. 19.

met ainsi en lumière le rapport de la modernité qui, à mesure qu'elle oblige l'individu à quitter sa terre natale, elle lui permet en effet de partir en quête de son identité et de ses origines.

Le retour du personnage malézien n'est qu'un retour à une écriture exigeante, marquant l'inachèvement de l'être humain et ses expériences tout au long de son parcours identitaire. Or, ces expériences ne peuvent pas s'accomplir qu'à travers l'écriture qui découvre et explore¹. Ainsi, l'acte scriptural malézien crée et accomplit le mouvement de la mémoire en évoquant dans *Parcours immobile* le cimetière d'Asilah, où se déclenche une émotion qui fait engendrer tout un monde qui n'est pas possible sans l'écriture. Ou encore dans *Mille ans, un jour*, l'image de l'enfant brûlé à Beyrouth fait embraser le livre tout du long, et participe au développement organique de l'écriture qui se déploie.

L'écriture accentue en effet l'immobilité voire l'immortalité des lieux dans la mémoire malézienne. Il suffit de lire les premières pages de *Parcours immobile* où le narrateur évoque la mort du dernier juif d'Assilah pour ainsi mettre en valeur l'endroit de l'enterrement qui, malgré « *l'effacement de toute inscription* »², il parcourt le silence de toute une vie présente : « *ici et là où vos pas vous portent, vous allez à la rencontre d'une certitude* »³. La présence des déictiques spatiaux « ici » et « là » montrent bel et bien l'actualité et la dureté de l'événement. Une telle certitude permet à l'auteur de s'engager dans une écriture ayant la magie de rapprocher et d'éloigner l'instant de la mort.

El Maleh parvint à réaliser son vœu d'être enterré dans le vieux cimetière marin d'Essaouira et de dire que la mort n'est que le début d'une existence, loin de toute matérialité de la vie. Pour cela, la ville d'Essaouira jouira d'une double importance chez El Maleh : d'un côté, elle est la cité de ses ancêtres, et de l'autre, elle constitue un édifice important dans la matrice de son œuvre littéraire et critique. Par ce geste sublime, El Maleh en aurait fait un site de pèlerinage en recourant à la conciliation de l'inconciliable. D'une part, son repos éternel dans un espace doublement métissé par

¹ . Dans son entretien avec Dominique Eddé, El Maleh avance que ses expériences : « *ne sont pas, en effet, le résultat de recherches historiques, d'analyses politiques ou de spéculations philosophiques. Elles jalonnent un parcours d'écriture.* », in *Revue d'Etudes palestiniennes*, n°16, été 1998. p. 72.

² . *Parcours immobile*, p. 21.

³ . Ibid. p. 22.

l'oubli et la paix, et d'autre part, son enterrement fera partie intégrante de l'actualité de la ville et en aurait rendu une reconnaissance :

« Lieu d'exception, on le voit, lieu privilégié d'une ascèse où mort et vie se confondent, où l'instant et l'éternité se fondent dans cette suspension d'un temps morcelé, mesuré, où enfin s'accomplit dans toute sa plénitude un moment de vérité toute humaine »¹.

El Maleh parvint à rendre son écriture plus intense et éclatante, tant par son geste de créateur que par son acte humain. Dans un autre sens, à l'instar des autres villes citées dans l'œuvre maléhienne, Essaouira cache un secret daté d'un millénaire de vie d'une communauté juive, unique au Maroc, et participant aux différentes activités socio-économiques de la ville.

La charge historique et la mémoire d'Essaouira constituent un patrimoine culturel riche et assez distingué offrant une fierté à ses ressortissants. Cette terre ancestrale est ainsi si particulière par son humanité et ses valeurs de coexistence et de respect de l'Autre, car : *« Lors de la création d'Essaouira et jusqu'au début du XIXème siècle, tous les Souiris cohabitaient dans la médina »². Certes, « rattrapée par la modernité, elle verra son commerce péricliter et peu à peu, rentrera dans les rangs de l'oubli »³.*

Par son geste d'écriture, El Maleh parvient à compenser sa perte et sa douleur vis-à-vis de cet espace ancestral. Or, son personnage est en perpétuelle inquiétude vis-à-vis de cet oubli et cette perte d'identité et de la mémoire ancestrale. De ce fait, peut-on dire que la crise de l'espace est absolument liée à la crise de l'identité ?

3- La crise de l'identité

Si la quête des origines qu'avait effectuée El Maleh lors de son retour au Maroc n'est jamais atteinte, il fait appel par son écriture paradoxale au motif du voyage pour entraîner son personnage postmoderne à la quête et/ou à la confrontation à la fois, de soi-même et de l'Autre.

Dans ses récits, Edmond Amran El Maleh ne cesse d'impliquer ses personnages dans sa quête identitaire, tout en les amenant à conjurer le mal de l'histoire par une

¹ . Edmond Amran El Maleh, *Essaouira : Cité heureuse*, Paris, ACR Editions Internationales, 2000. 67.

² . Ibid.

³ . Ibid.

reconstitution mémorielle du passé et de l'histoire judéo-marocaine. Dans ce sens, El Maleh procède sa quête par une réflexion sur cette identité qui ne peut être réalisée que dans son imaginaire. Ainsi la préface de *Parcours immobile* décrit bel et bien cette conception, il dit à ce propos :

« Ce livre [*Parcours immobile*], bien évidemment, n'a jamais été écrit, il ne pouvait l'être. Il est sous cette fausse identité, le signe réactivé de traces, de frayages, l'inscription d'une histoire ancienne, disséminée en fragments, une mémoire à l'état virtuel [...] Dans le corps du texte il y a cette volonté de la [l'autobiographie] refuser, à la faveur d'une démarche ludique de subversion, une volonté de briser la fermeture de l'identité, de la faire éclater en fragments.»¹

On peut déduire de cette citation la spécificité de l'identité chez El Maleh, visant l'éclatement et la brisure de toute fermeture et de tout dogmatisme. Le souci de l'auteur ce n'est pas d'affirmer une identité nationale par le biais de sa langue maternelle, mais de creuser à travers son acte scripturaire une interrogation existentielle constante. A travers le voyage, le personnage maléhien accomplit cette quête existentielle, en quittant les terroirs de l'indicible. Qu'en est-il alors de cette situation paradoxale que pose la question de l'identité face au sens de l'existence humaine tant inatteignable qu'inachevée ?

Le thème du voyage signifie quitter un territoire connu, balisé de repères pour un autre où ces mêmes repères vont être bouleversés. Le dépaysement devient dès lors l'aboutissement logique du périple. Or, dépayser signifie « *déraciner voire exiler* »² une personne de son pays, de son lieu et son milieu d'origine. A travers un voyage interne dans la culture judéo-arabo-musulmane qu'effectue Aïssa, le protagoniste du *Retour d'Abou El Haki*, apparaît cette force contre la mort et l'oubli de l'Histoire. L'écriture maléhienne tente de surpasser cette force de l'oubli et de la mort du passé grâce à son esthétique de l'inachèvement. On trouve son personnage-narrateur Aïssa se rappelant d'un passé tant déchiré et blessé par:

« L'évocation d'une présence millénaire, cette communauté judéenne, vivant sur cette île du temps où la Perce dominait, occupait l'Egypte ! Quel don de vivre est venu

¹ . *Parcours immobile*, op.cit, p.8.

² . Reyedeboue Josette et Rey Robert, op.cit, p. 667.

s'établir pour des siècles dans ces ruines, ce ruissellement, ces eaux vives où il se glissait ! Jouissance ! »¹. En effet, l'évocation du passé laisse El Maleh plonger son écriture dans l'histoire glorieuse de l'Égypte et notamment de sa source vivante qu'est le Nil. En se souvenant de cet événement blessant, Aïssa effectue un voyage à la fois physique et mental dans ce pays splendide malgré la déchirure historique qu'il a subie. Et comme le note Ben'Bachir :

« Si la mort du passé est, donc, de la matière narrative, de l'existence et du rêve, s'y trouve pleurée et maudite, Abou El Haki ne cesse de voguer entre un univers de torture existentielle, ou entre une contre-esthétique délibérément assumée, et un grand rire strident : résultat du regard froid, surgi de l'auteur, et jeté sur la satire véhiculée par l'écriture de la mort, sur le corps des vivants et de leur passé »².

La mort du passé ne cesse d'être présente dans tous les écrits d'El Maleh, quand il s'agit de mettre en évidence les effets pervers de l'incitation des communautés juives marocaines à quitter leur pays natal et à endeuiller irrémédiablement leur mémoire millénaire et leurs racines marocaines. Leur départ douloureux en un jour avait laissé dans l'espace textuel maléhien un grand vide amenant le lecteur à penser autrement ce déracinement qui engendre de l'angoisse et de la terreur. *Abou El Haki* surgissant aux années 99, il essaime tout un désordre au niveau de l'écriture narrative contemporaine et du vide identitaire où vivait l'homme postmoderne. Face à son errance perpétuelle dans l'espace et dans le temps, le personnage maléhien ne cesse de faire un va-et-vient entre un passé glorieux perdu et un présent tant sinistre qu'inachevé dans le temps.

Ainsi un certain Simon, le coiffeur de la ville était : *« ému [...] se murait cette fois dans le silence, travaillé par l'angoisse, un mot arraché à une voix qui n'était plus la sienne »³. En effet, c'est le silence qui remplit le vide identitaire qu'avait connu le personnage maléhien. Etant méconnu, anonyme, perdu, déraciné, tels semblent les traits caractéristiques du personnage postmoderne vivant l'exil et l'aliénation à l'intérieur de son moi tant déchiré et morcelé. Plus loin encore, lors de leur arrivée en*

¹ . El Maleh , *Le Retour d'Abou El Haki*, op.cit, p. 7.

² . Ben'Bachir Bou'Azza, *Edmond Amran El Maleh Cheminements d'une écriture*, op.cit, p.98.

³ . *Aïlen ou la nuit du récit*. P. 111.

Israël, les marocains juifs ont été déçus voire choqués : « *Puis ce fût la cruelle désillusion, le drame [...]. L'arrivée, à Tel-Aviv, l'anonymat, le silence..* »¹.

Le voyage chez El Maleh trouve une nouvelle dimension et assure sa continuité, étant donné que son personnage allant découvrir son être/ Autre, il s'y trouve confronté, voire brisé. Il ne s'agit pas d'un voyage-évasion, ni même d'un oubli de soi, mais d'une confrontation avec l'altérité, permettant à l'auteur un retour sur lui-même pour enfin découvrir son être encombré et entassé dans les méandres de la mémoire voire de l'histoire. Or, El Maleh va au-delà de porter témoignage sur l'identité altérée de l'être marocain fragilisé, sinon brisé aux chocs de l'Histoire. C'est en effet le personnage d'Amin al Andaloussi qui symbolise l'oubli et la disgrâce :

« *Amin al Andaloussi sentait maintenant le vide implacable se faire autour de lui, le symbole d'une maison vide : les amitiés se dérobaient, se réfugiant dans une commisération, une compassion lointaine, peureuse, les opportunistes, flagorneurs de la veille se muaient en contempteurs insolents et cyniques, les portes se fermaient devant ses interventions l'une après l'autre [...] il était déchu, rejeté comme un corps parasite, étranger, malfaisant, il était brisé, mort avant la lettre, effacé de l'esprit, de la mémoire de tous, et avec lui c'est toute son époque qui venait de basculer dans l'oubli et l'indifférence* »².

En effet, on peut déduire de ces deux témoignages, celui de l'exode des Juifs et l'autre de la mémoire oubliée du Maroc, que l'écriture maléhiennne vient briser cet oubli et donner sens à la mémoire collective. Dans un autre sens, cette mémoire les met en perpétuelle relation parce qu'ils ont été, au même titre, victimes de l'oppression coloniale. Celle-ci est l'autre face de l'Autre vu par le Juif marocain. En effet, lors de son arrestation par la police en raison de son adhésion au parti communiste, Josua un Juif marocain, se retrouve avec :

« *Deux jeunes gens qui venaient d'être arrêtés : l'un habillé d'une djellaba blanche, un beau visage fin émacié, sans doute le style d'un étudiant de la Karaouine. Josua portait le deuil de sa vie militante depuis quelques années déjà, exténué presque brisé à jamais il aspirait à une autre vie : ces deux [le double de Josua] jeunes gens lui*

¹ . *Mille ans, un jour*. Op.cit, pp. 118-119.

² . *Le Retour d'Abou El Haki*. op.cit, p.153.

renvoyaient une image aigüe une charge d'émotion une vision fulgurante de tout ce qui a nourri les fibres de sa vie. En un mot il venait à la rencontre de lui-même. »¹

L'image de l'Autre est considérée comme étant une image² de soi-même. Paul Ricœur³ aborde-t-il ainsi cette notion qui résulte du fait de parler de l'Autre, c'est en effet de lui-même qu'il parle. Son double n'est que l'image de la société marocaine ruinée sous l'oppression coloniale. El Maleh, évoque ce double dominé ou cet Autre qui constitue une partie importante de son identité. Cette rencontre du double traduit bel et bien l'esthétique du travestissement chère à l'auteur, créant un double où il peut s'exprimer et maintenir la distance entre son être et son paraître, son moi et son étrangeté.

Par ailleurs, ce double dans la littérature judéo-marocaine francophone apparaît fréquemment défiguré. C'est en effet, l'Arabe, dominant en nombre, et aussi du pouvoir hérité des périodes précoloniales, des privilèges conférés par l'Islam⁴. Comme le note Guy Dugas :

« L'Arabe est considéré comme un opposant séculaire à la minorité juive, usant lorsque l'occasion s'en présente de la loi du plus fort et des avantages que lui ont toujours conférés la tutelle et le droit musulman. »⁵

L'écriture d'El Maleh vient abolir ces conflits et cette altérité fabriquée par l'Histoire. L'auteur de *Parcours immobile* fait ainsi éclater cette altérité en recourant au dédoublement pour enfin créer une identité multiple voire plurielle. Il dit à ce propos : *« Josua double d'un autre Aïssa son double et lui-même d'autres noms d'autres vies possibles réelles et imaginaires des destins parallèles qui courent pour être peut-être un jour se croiser ou jamais »⁶*. En allant à la rencontre de l'Autre, le personnage maléhien se trouve face à lui-même dans un périple inachevé faisant appel à la pluralité. Pourtant, le texte maléhien et ses voix font signe vers une individualité sensible à la parole de l'Autre. Il reste donc à tenter d'indiquer les lignes directrices

¹ . *Parcours immobile*. Pp. 67- 68.

² . Nous parlons de la poétique de l'image dans la partie suivante.

³ . Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, Point-Essais, 1990.

⁴ . En Islam, les Juifs et les Chrétiens sont connus sous le nom de Dhimmis ; une nomination qu'on leur a attribué en raison de l'ensemble des relations entre la communauté islamique et les Gens du Livre. Or, cette condition de dhimmi fait naître chez certains parmi ces derniers des sentiments de honte et d'infériorité.

⁵ . Guy Dugas, *Littérature judéo-maghrébine d'expression française entre Djéha et Cagayous*. Ed.l'Harmattan. 1989.p. 88.

⁶ . *Parcours immobile*. P. 68.

des applications de ce propos aux diverses composantes de l'homme. Le texte repère et analyse les obstacles à l'achèvement de la mémoire et de l'identité et des altérités qui la constituent.

Dans un autre sens, le dédoublement des personnages, qui est caché dans les plis et les bifurcations du texte, trouve son écho sur le plan formel. Ainsi Josua paraît-il seul monopolisant le récit, mais il y a d'autres personnages qui se dédoublent. Dans *Lettres à moi-même*¹, El Maleh tisse les fils de son récit épistolaire sur ce procédé du double, il dit à ce propos : « *chaque personnage collait à lui-même, ainsi était double en quelque manière sans que rien en apparaisse à l'extérieur.* »² Cela nous conduit à dire que le texte maléhien recourt à la postmodernité tout en se basant sur le dédoublement et la multiplication d'un personnage, qui donne l'impression d'être seul, mais qui part très vite en morceaux. Cet éclatement du personnage fait découvrir une autre facette dans l'écriture maléhienne, celle de déconstruire en vue de construire une identité plurielle et solide. Une manière qui consiste à défigurer³ le personnage pour rassembler après ces débris et ces alentours, grâce à un nombre infini de personnages et au double qui les accompagne :

« [...] *tout en nuances et en ombres subtiles, lui Josua, moi Josua peut importe par quelle personne mais le récit aurait commencé miné par le soupçon le mécanisme invisible de la mise en scène lui Josua Aïssa tout simplement sans pompe sans éclat.* »⁴

De ce fait, nous pouvons dire que les personnages qui semblent peupler l'espace romanesque maléhien ne font partie à aucun monde, aucun territoire, aucun temps. Ils habitent en effet leur corps millénaire, dans lequel s'effectue : « *Le lieu véritable où s'installe l'écrivain/ romancier [qu'] est la mémoire* »⁵.

Cette esthétique du dédoublement crée une aventure de découverte, non seulement de l'autre, mais aussi du « moi », qui est devenu, par sa traversée mémorielle des chocs historiques et sociaux politiques du Maroc, un projet d'existence pluriel et ouvert. Le dédoublement de Josua et de Aïssa crée un troisième « moi »

¹ . El Maleh, *Lettres à moi-même*, Fennec, 2010.

² . Ibid. p. 72.

³ . Ibid., p. 36.

⁴ . *Parcours immobile*. p. 92.

⁵ . Ahmed El Madini, « L'image du passé dans la trame de l'avenir », in *Horizons Maghrébins, Le droit à la mémoire*, op.cit, p. 20.

caché dans les plis de la narration : « *Aïssa aimait une histoire dont il ne savait pas s'il l'avait inventée ou si elle était réelle [...] la biographie d'un homme peut-être quelconque mais qui ne l'était plus déjà à la naissance de l'écrit* »¹. Cela nous permet de dire qu'El Maleh crée ce troisième « moi » du combat fraternel entre Josua et Aïssa, ce qui met en question la particularité de son écriture. Cette dernière est celle qui est représentée à travers la figure de ce « moi » invisible.

Refus d'identifier ou incapacité d'identifier ses personnages, tels semblent être les mécanismes qui instaurent l'aspect postmoderne de l'écriture maléhiennne. Sans doute chaque écrivain a sa propre perception de la réalité qui l'entoure. Certes, l'évolution de cette vision n'a cessé d'engendrer des polémiques, mais en raison du regard critique de l'auteur. D'ailleurs, au tournant du XXème siècle, l'écrivain postmoderne opte par tout ce qui passe par une forme fragmentaire et qui traduit bel et bien l'incomplétude. Ainsi, cette dernière conception laisse ouverte et inachevée la mise en question de la vérité à laquelle se livre le personnage. Celui-ci ne pouvant agir sans sa mémoire qui lui permet de redéfinir et de réactualiser sa propre existence par rapport à la société et à la culture qui peuplent son Moi.

La mémoire doit être toujours en quête de la vérité. Pour qu'elle soit une mémoire, il faudra revivre le passé ou assurer sa résurrection. Cependant, cela ne s'effectue qu'à travers l'écriture que Paul Ricœur considère comme : « *un remède, protégeant de l'oubli, et en même temps elle est poison dans la mesure où elle risque de se substituer à l'effort de mémoire* »². Cette écriture de la mémoire connaît-elle ainsi, elle aussi, cette impossibilité/ possibilité de tout dire et tout réactualiser. Pourtant, la mémoire dans les récits d'El Maleh ne crée pas seulement le langage nécessaire à sa libération vers l'imaginaire, mais aussi une trace du mot-imaginaire de la mémoire. Cela ne s'accomplit qu'avec une stratégie de l'oubli qu'El Maleh cherche à tisser dans ses récits. Ben'Bachir dit à ce propos :

¹ . *Parcours immobile*. P. 182.

² . Jean-François Chiantaretto et Régine Robin citent Paul Ricœur, *Témoignage et écriture de l'histoire*, Ed. L'Harmattan, 2003.p. 69.

« *Il [El Maleh] feint d'oublier. Il n'oublie pas. C'est une ambiguïté nécessaire que nous avons déjà entrevue chez lui, dans cette contradiction fondatrice apparaîtrait la possibilité pour lui d'écrire* »¹.

Cette possibilité qui se nourrit du paradoxe met en œuvre la quête de vérité d'El Maleh qui recouvre une certaine subtilité. Son écriture sensible face à cet égard est mise en abîme dans ses récits. Une sensibilité qui rend la reconstitution de l'histoire judéo-arabo-musulmane tant ambiguë qu'impossible. L'essentiel, pour El Maleh, ce n'est pas de réécrire l'histoire des Juifs marocains, mais de transmettre un récit sensible et d'avoir une volonté de narrer un passé collectif, voire écrire une histoire qui appartient à d'autres.

Cette volonté de dévoiler une telle réalité cachée dans les bifurcations de l'histoire, vise ainsi une telle redéfinition du concept identitaire sur le plan individuel et collectif. L'œuvre maléchienne s'érige en représentant l'unité de sa quête, où se traduit un tout organique cohésif. Cette quête ne cesse d'être le moteur principal de l'œuvre qui désire tant l'obtenir partiellement ou en fragment. Cela nous amène à mettre en lumière une période de transition charnière, où l'écriture d'El Maleh se retrouve face à une redéfinition et une réactualisation au niveau de la société, de la culture, de la littérature, voire d l'identité.

Il va sans doute que la littérature postmoderne a été ancrée dans un contexte social, politique, économique et culturel particulier, mais cela ne nous empêche pas d'étudier l'impact ou le rapport de la globalisation avec la totalité romanesque. Comment fonctionne cette globalisation dans la représentation des personnages maléchiens ? A-t-elle eu un impact sur leur quête et leur existence dans le récit ?

Il est vrai que le personnage maléchien agit dans sa quête identitaire comme étant un être errant, déterritorialisé, tendant vers la brisure et le morcellement. En effet, un retour sur les mutations de la société marocaine qu'engendra la globalisation, nous fait comprendre l'attitude des personnages via cette dernière². L'auteur morcelé dans son âme, il part à la recherche dans l'histoire des raisons qui l'ont pu conduire à cette quête, sans oublier qu'à chaque fois il s'agit d'un événement douloureux.

¹. Bou'Azza Ben'Bachir, *Edmond Amran El Maleh Cheminements d'une écriture*, op.cit, p. 1008.

². Comme nous l'avons déjà montré dans la première partie de notre travail en ce qui concerne l'apport de la globalisation qui touche ainsi l'identité qu'elle soit individuelle ou collective.

Au début des années quatre-vingt, le Maroc a connu de grandes mutations et bouleversements sociaux, économiques, culturelles et politiques. Une période violente¹ qui a marqué l'histoire du Maroc, dont une nouvelle génération d'hommes politiques et de militants s'était engagée pour arracher la légalité. Avec l'émergence de l'ère globale, les décisions politiques prises par ces militants et ces dirigeants des partis :

« Étaient devenues légales, mesurée et leur tactique bien rodée [...] une sagesse pesante s'était installée dans les esprits, sans qu'un seul mot soit prononcé sur la violence de l'expérience antérieure, ses illusions et ses lueurs éphémères. Le silence avait englouti des destins, des hommes et des événements, mais cela parut comme si c'était absolument normal. »²

Sous ce silence se concrétise ainsi l'écriture maléhienne. Un silence qui s'effectue tout d'abord au niveau de son militantisme. Ayant quitté le Parti communiste marocain, El Maleh se rend compte qu' : *« il n'était pas l'homme de l'engagement politique, il ne l'était plus, le caquètement militant l'insupportait [...] il savait que ces cabotins qu'il avait connus de longue date allaient monter sur les planches les yeux emplâtrés, la bouche enfarinée par le même discours »³.*

C'était ce discours vicieux qui a amené Aissa, le personnage principal de *Parcours immobile* à faire une rupture avec le parti communiste marocain étant donné qu'il a été arrêté par la police lors des événements douloureux qui ont ensanglanté la ville de Casablanca en 1965. Lors de sa libération, alors qu'il était un professeur de philosophie, on lui a interdit de raconter ce qu'il a vécu lors de son interrogatoire. Or, pour lui, ne pas raconter signifie *« sûrement autre chose que l'interdit policier, autre chose que la peur, l'angoisse qui de longtemps encore ne le quittera plus »⁴*

Ayant été interdit de raconter, l'auteur sombre dans un silence que seule l'écriture peut en dévoiler et déchiffrer. Or, sa capacité de creuser avec patience autour des mots et de leurs prolongements lui permet de dépasser le réel dans sa simplicité et

¹ . Les années de plomb, au [Maroc](#), correspondent à une période de l'histoire contemporaine de ce pays qui s'est étendue des années 1970 jusqu'à 1999 sous le règne du roi Hassan II, et a été marquée par une violence et une répression contre les opposants politiques et les activistes démocrates.

² . Mohamed El Ashâari, « Le métier à tisser », in *Horizons Maghrébins, Le droit à la mémoire*, op.cit, p. 64.

³ . Ailen ou la nuit du récit. P. 76.

⁴ . Ibid. p. 41.

son intimité pour enfin livrer une histoire réelle, en des temps et des endroits donnés. Peut-on dire qu'il s'agit d'une écriture du silence ? Néanmoins, le texte maléhien crée cette impossibilité de dépasser les situations historiques intenable et douloureuses qu'avait connues le Maroc. Ce qui a poussé le narrateur à creuser dans le vide identitaire des personnages tant morcelés que brisés. Josua avoue lors de son arrestation qu'on lui a collée : « *une identité fabriquée par des rapports policiers, ordre, chronologie, enchaînements des faits logique policière* »¹. Cela nous amène à dire que l'apport de la globalisation vient mettre en œuvre une identité « fabriquée »/ « fliquée » par la fausse modernité des partis marocains. Ce qui ne convient pas avec l'identité du pays. Cette bourgeoisie contre laquelle s'élève El Maleh est d'autant plus étrangère aux grandes mutations qui ont bouleversé le Maroc. Elle n'a, au contraire, qu'à transformer la société en strates bien délimitées, et crée des mondes étanches les uns aux autres. Sur ces gens-là, le narrateur de *Aïlen* met le doigt sur leur :

« *Langue parcheminée craquelée en lambeaux desséchés, un miroir truqué pour effacer les rides, aux premiers coups de feu les fantômes sont rentrés dans l'ombre, enveloppés dans le papier journal.* »²

Au cœur de ces événements politiques et historiques qui ont marqué la vie du personnage de Josua / Aïssa, surgit l'engagement que lance El Maleh dans la littérature marocaine francophone. En s'élevant contre la fausse modernité occidentale, il s'engage totalement en dénonçant l'absence des valeurs dont sera victime le Juif marocain. Il cite à titre d'exemple le personnage de Haroun, qui, lors de son voyage-évasion en Europe, croyait s'exiler pour s'enfouir et oublier ses malheurs alors que : « *la conquête a commencé par en bas, juif en lui-même et maintenant un autre corps habite ce vêtement [le pantalon]* »³. Ce désir de rentrer dans la modernité occidentale comme horizon a fait sombrer certains marocains juifs dans un exil intérieur.

Cependant, cet exil de Haroun est vu autrement. Alors qu'il croit s'exiler oubliant son identité, c'est plutôt cette identité qui s'exile de lui-même sans qu'il le sache. Ce qui crée en effet un trouble/ une crise identitaire visant l'exil intérieur et l'aliénation

¹ . *Parcours immobile*. P. 67.

² . *Aïlen ou la nuit du récit*. P. 76.

³ . *Ibid.* p. 28.

des Juifs marocains pour embrasser celle de l'Occident. Pourtant, peut-on dire que cette forme d'exil qu'il soit volontaire ou non, ne serait-elle pas à l'origine du caractère morcelé du personnage postmoderne ?

Le morcellement n'épargne aucun personnage dans l'œuvre maléhiennne ; or, il est représenté de deux manières. L'une vise une fragmentation corporelle, et l'autre dépeint l'altération psychique du personnage.

Comme nous l'avons signalé auparavant, El Maleh souffre d'un asthme grave qui l'a poussé à passer presque toute son enfance enfermé dans sa chambre. Ce qui va influencer sur son écriture et reflète ainsi sa conception de la littérature. Le personnage principal de *Ailen* souffre péniblement de cette maladie grave, et décrit l'intensité silencieuse de son cri de respiration qui :

« L'avait tenté de le protéger de sa fragilité, de l'extermination qui le menaçait s'il venait à ciel ouvert, ce cri l'avait traversé surgi de ces terres brûlées, noué à sa propre naissance, surgi, jailli dans les rets d'une immense aliénation »¹.

Il est vrai que l'asthme est une maladie pulmonaire, accompagnée d'un bruit sifflant particulier. Or, ce bruit ou ce cri est protégé par le protagoniste de peur, non pas de mourir, mais pour prendre soin de sa fragilité. Un paradoxe se pose alors dans ce constat entre « le cri » et « la fragilité ». El Maleh recourt à cette esthétique du paradoxe pour briser cette angoisse et ce cri de son aliénation qui le tourmente depuis son enfance.

Ce procédé du paradoxe semble intéressant car il vise à déformer, à détruire pour tout reconstruire après. C'est pourquoi El Maleh insiste sur la concordance du fond et de la forme dans son œuvre romanesque. Le souffle et le cri intérieurs de l'écriture le protègent de la perte et de l'anéantissement. En détruisant sa peur et son angoisse de perdre la mémoire millénaire de sa communauté juive marocaine, El Maleh reconstruit en parallèle cette mémoire à travers son corps morcelé souffrant d'une insuffisance respiratoire, mais survivant à travers l'écriture. Car à travers cette dernière, il peut atteindre sa quête de vérité, en adoptant un style fragmentaire. La vérité ne pourrait pas être entière et complète, mais fragmentaire.

¹ . *Ailen ou la nuit du récit*. P.167.

Dans *Mille ans, un jour*, et lors de son évasion et des attentats de Beyrouth, Nessim impliqué pleinement dans sa quête de vérité, ne peut, face à la présence de l'autre (l'enfant brûlé) que se comporter en tant que corps, c'est-à-dire en tant qu'entité individuelle régie par un ensemble de pratiques corporelles et culturelles. Ces dernières altèrent, en somme, l'interaction véritable que suppose tout rapport irréductible d'altérité. Ce rapport vécu entraîne Nessim au morcellement et à l'éclatement de son corps ; il devient alors :

« *Ce mur éventré, cette ferraille tordue, sang, pierre, poussière, ce râle, cette oreille déchirée par l'explosion, ces yeux, ces chairs brûlés, la métamorphose opérait en lui, il n'était plus que ça.* »¹

Cette détérioration physique du personnage n'est que le reflet de la dégradation de la société et la destruction morale et psychique de l'homme. Chez El Maleh, en effet, le corps morcelé, démembré voire détruit, est victime des effets néfastes de l'ère globale. En effet, nous pouvons dire que le personnage maléhien part en voyage afin de se retrouver, de confronter son Autre/ soi-même, mais il est vainement conduit car cette voie le mène à l'oubli, à la perte de son passé et de ses origines.

Pour conclure ce chapitre, nous pouvons dire que la structure du récit maléhien souffre d'une infirmité qui touche toutes ses composantes narratives, spatio-temporelles. Cette dernière qui constitue sa quête existentielle se trouve paradoxalement construite sur un vide et une crise identitaire. Cette quête est inatteignable et elle n'existe pas, car elle est plurielle et multiple. De cette quête naît un désir de totalité et de complétude qui reste une utopie dans la pensée maléhienne. Il cherche, à travers l'éclatement de la structure de ses récits et de la crise de l'espace qui n'est qu'une crise d'identité, à réunir et à concilier l'inconciliable c'est-à-dire à rendre hétérogène toute composante narrative disloquée et morcelée. C'est donc un paradoxe que renferme le principe d'unité dans la pensée maléhienne, et qui se déclare unitaire tout en exprimant la pluralité et le fugace. La quête de ses origines n'est possible qu'à travers le Retour. Or, elle est inaccessible, ce qui explique le caractère inachevé et incomplet de l'identité du Juif marocain. El Maleh, vivant son éclatement identitaire et la brisure de sa mémoire, il se permet de fouiller dans les ruses du langage et de ses

¹ . *Mille ans, un jour*, p. 25.

tournures symboliques. Ce qui va nous conduire au prochain chapitre sur l'éclatement discursif où le langage fait irruption dans l'esthétique maléhiennne. Puisqu'il est considéré comme l'essence spirituelle et linguistique de l'homme, le langage ne cesse de mettre en œuvre la puissance de ce langage tout en recourant aux digressions discursives. A travers l'oralité comme un mode discursif, le silence de la parole donne naissance à une multitude de voix restituant la mémoire millénaire judéo-marocaine.

Chapitre 2 : L'oralité, une force discursive de la mémoire

Si l'acte scriptural chez El Maleh procède toute sa création littéraire, les mots ont leur tendance et leur gravité qu'ils exercent sur le corps de l'œuvre. Ces mots naissent d'une parole-mère, celle qu'on désigne par l'oralité. La prise en compte de cet aspect non négligeable dans son œuvre nous semble nécessaire, puisqu'il porte sur la quête des traces de la tradition orale, comprise au sens de culture traditionnelle. Sur ces traces, El Maleh cherche à mettre en avant de son acte scriptural la portée identitaire et culturelle de l'oralité. Dans *Lettres à moi-même*, il dit à ce propos :

« *J'aimerais vous entendre parler de ces jours, de ces années datant d'avant l'écriture, je disais bien d'avant l'écriture, comme on dit d'avant l'Islam, ces années silencieuses qui n'ont pas pris corps ni connaissance, mais qui ont nourri de leur silence et de leur absence les mots d'une mémoire fort ancienne* »¹.

Sur cette lancée, Edmond Amran El Maleh cherche à mettre en lumière l'apport de l'oralité et du silence de la parole qui restitue toute une mémoire fort ancienne, celle de la mémoire judéo-arabo-musulmane. En effet, nous nous proposons d'étudier l'oralité sous des aspects relevant du culturel et de la tradition orale, notamment ceux qui ont rapport avec le conte ou la légende. Ce qui va nous conduire à aborder l'enjeu polyphonique qui s'appuie sur la multiplicité des voix des narrateurs qui s'entrecroisent entre deux discours (narrant et narré).

Un autre aspect, sous le concept de l'oralité, va nous conduire vers la dimension identitaire pour tenter de saisir dans l'écriture d'El Maleh des éléments étroitement et profondément établis depuis les origines. Nous notons l'apport de l'intertextualité dans l'œuvre maléhiennne qui s'inscrit dans une perspective identitaire relevant de

¹ . El Maleh, *Lettres à moi-même*, op.cit, p.45.

l'interculturel. Ce qui va nous amener au dernier point de ce chapitre, celui du métissage linguistique qui établit ainsi un rapport inachevé entre l'écriture et son lieu d'émergence : le Maroc. Il s'agira moins dans ce point de revenir sur un aspect trop ressassé de l'écriture d'El Maleh-la subversion- que de voir en quoi la parole contestataire cache un dire autre qui a un pouvoir de maintenir la contestation aux abords des mots et leur légitimité face aux méandres de l'histoire. A travers cette parole subversive que dissimule le pouvoir de l'oralité, peut-on dire qu'à travers cette dernière El Maleh parvient à homogénéiser ce qui est inconciliable et incomplet, et de dire l'impossible qui demeure caché dans les bifurcations de l'imaginaire judéo-marocain ? L'oralité, serait-ce cet accros auquel se trouve dépendant l'homme postmoderne ?

1-L'enjeu polyphonique

Si dans la culture occidentale l'écrit est le canal d'expression culturelle par excellence, l'oral en l'occurrence, règne en maître dans la culture orientale. Le paradoxe et la difficulté que crée l'œuvre d'Edmond Amran El Maleh tiennent dans la restitution et la conservation du patrimoine culturel judéo-marocain. Ce qui participe à une concurrence non-négligeable entre l'écrit et l'oral comme étant deux tendances indispensables dans la création littéraire judéo-marocaine.

Depuis des millénaires, la littérature juive d'expression dialectale (judéo-arabe, judéo-berbère et judéo-espagnole) a été destinée à la majorité de la communauté israélite, qui se trouvait incapable de lire et de comprendre la littérature d'expression hébraïque. Comme le souligne Haïm Zafrani :

« Si la littérature d'expression hébraïque concerne, d'une façon générale, le savoir écrit, la science élitare d'une société lettrée se recrutant quasi exclusivement parmi les hommes, la création littéraire d'expression dialectale s'adresse, elle, à tout le monde ; aux catégories de la population insuffisamment alphabétisées ou médiocrement instruites, spécialement aux femmes et aux enfants. »¹

Dans ce sens, El Maleh cherche à mettre en valeur cette littérature d'expression dialectale à travers son recours à la tradition orale, comme étant un terrain privilégié

¹ . Haim Zafrani, *Deux mille ans de vie juive au Maroc, Histoire et culture, religion et magie*, Ed. Eddif. 1998, p.2054.

pour comprendre l'oralité, ses mécanismes, ses modes d'expression et de transmission. Jean Calvet souligne l'importance de la tradition orale dans la conservation et la transmission du savoir, et du patrimoine culturel. Il dit à ce propos :

« Chaque profération est à la fois une recreation et une retransmission [...] le texte de tradition orale est précisément à la convergence de ces deux principes : improvisation-mémorisation »¹.

Ainsi, l'écriture d'El Maleh remet en question ces deux principes comme dépositaires² de l'histoire des sociétés orales. Dans ce sens, puisque la tradition est au cœur de l'oralité, le corps rentre en jeu pour se mettre au centre de la préhension et de la mesure du monde. Comme étant le lieu de la mémoire, le corps vise une portée pédagogique permettant la socialisation au moyen du langage. Cela nous permet de dire qu'il entraîne un autre aspect langagier permettant la transmission. De ce fait, El Maleh cherche, à travers ce corps, à restituer tout un passé enfouie et perdu. Il serait alors au rendez-vous d'une : *« longue quête universelle d'une restauration de la voix »³.*

Cette longue quête, telle qu'elle se dessine dans les réflexions de certains chercheurs comme Paul Zumthor et Jean Calvet, et qui nous a permis d'élaborer les prémices d'une poétique de l'oralité. Notre objectif est de relever certaines de ses caractéristiques constitutives et de faire ressortir dans la production d'El Maleh ce paradoxe qui se crée entre le vouloir dire à travers le discours oral et l'impossibilité de tout dire via le fragmentaire.

Dans *Ailen ou la nuit du récit*, El Maleh inscrit son œuvre sous le signe de l'oralité. Dès le titre, l'auteur entraîne son lecteur à réfléchir sur le récit qui est situé dans un cadre temporel délimité. Il s'agit de la nuit, considérée comme un moment par excellence pour l'acte de conter. Ainsi, le narrateur d'Abou El Haki :

« Le soir, il le savait, sa grand-mère le lui contait, les portes du ciel s'ouvriraient en éclats de cymbales, parfum, senteur entêtante, le galant de nuit, être hybride, essences de l'Orient »⁴.

¹ . Jean Calvet, *La tradition orale*, Paris, P.U.F, « Que suis-je ? », 1984, p. 114.

² . Nous expliquerons ce point ultérieurement.

³ . Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*. Paris, Seuil, 1983, p.87.

⁴ . El Maleh Edmond Amran *Le Retour d'Abou El Haki*, op.cit, p.10.

Comme la nuit est un moment propice pour la narration, elle est aussi un signe d'hybridité¹ et de métissage de différentes voix qui voulaient prendre place dans la narration. Il s'agit d'une polyphonie accablée par ce moment de la nuit où des « *voix mêlées d'ici et d'ailleurs, convergence hors de tout centre* »² submergent si violemment le narrateur qui semble être déçu car : « *elles ne disaient rien de qu'il souhaitait découvrir avec une étrange obstination, une fièvre qui passait par des retombées quand le découragement et la lassitude le gagnaient* »³. Il se trouve alors privé de sa narration devant ces voix qui occupaient avec lui le devant de la scène. Certes, son rôle se réduit à celui d'un récitant, à la manière d'un « *hakawati* » qui fait appel à d'autres narrateurs pour accélérer le rythme de la narration.

Le pouvoir qu'exercent ces voix sur le récitant émane de leur parler judéo-arabomusulman, qui s'exprime à travers un imaginaire collectif auquel appartient le récitant. Celui-ci n'est qu'une échappatoire à l'oubli, voire à la mort. Il y a donc dans la voix cette force langagière qui permet au narrateur de réactualiser et de revivre sa mémoire millénaire. C'est ainsi que Nessim se met en quête : « *C'était autre chose pour Nessim, autre chose qui l'avait mis en mouvement. La voix ou l'écriture de son grand-père dont il gardait les lettres venues d'ailleurs [...] comme s'il cherchait à préserver sa propre vie* »⁴ Comme la voix précède l'écriture, elle maintient donc la transmission et la préservation du patrimoine culturel, voire de la mémoire millénaire judéomarocaine. Ce qui semble constituer un élément fondamental servant à l'oralité dans sa problématique de survie, voire dans son rapport avec le temps et l'histoire. Ainsi, le mouvement met-il Nessim dans un état de mobilité et d'un va-et-vient entre le collectif et l'individuel. Ce qui explique le rapport collectif qui préside à l'oralité, via des stratégies discursives⁵ qu'elle met en œuvre et dans lesquelles se focalise la mémoire collective et individuelle.

¹. Alfonso de Toro et Charles Boon définissent l'hybridité en tant qu' : « *une potentialité de la différence assemblée avec une reconnaissance réciproque dans un territoire ou dans une cartographie énonciatrice commune qui doit toujours être ré-habité et cohabité(e) à nouveau.* » in, Passagen Passages, Le Maghreb Writes bak, Figures de l'hybridité dans la culture et la littérature maghrébines. New York, 2009. p. 73.

². El Maleh, *Ailen ou la nuit du récit*, op.cit, p.19.

³. Ibid p. 11.

⁴. Edmond Amran El Maleh, *Mille ans, un jour*, op.cit, p.10.

⁵. Nous analyserons ce point ultérieurement.

El Maleh procède son œuvre par ce style oral qui relève de « *la parole rituellement proférée* »¹, et auquel se trouve rattachée la tradition culturelle judéo-marocaine. Pour ancrer encore son lecteur dans son imaginaire, El Maleh met en place certaines stratégies discursives qui ajoutent au texte narratif une telle cohésion argumentative. La répétition s'impose ainsi en tant que figure rhétorique d'insistance, permettant au récitant de coudre son récit, mais aussi d'assurer la perpétuation. En recourant à cette technique fondamentale dans la construction de l'oralité, le récitant de *Ailen* use de termes et d'expressions qui se répètent à plusieurs reprises sans qu'il soit gêné dans sa narration. Comme la voix constitue un élément principal dans l'oralité, le narrateur devenant récitant, ne cesse de répéter cette expression tout au long du récit :

« *Les voix étaient un murmure, les voix venaient de loin, les voix étaient toutes proches, les voix étaient oubliées sur la rive du temps, les voix l'inondaient d'une clameur extraordinaire* »².

On voit bien la suprématie qu'exercent ces voix sur le récitant en le projetant dans un passé pluriséculaire et l'invitant à prendre en marche toute une stratégie discursive provenant de la répétition, voire de l'insistance sur son déterminisme culturel qui fait de lui un simple intermédiaire entre ces voix et leur passé lointain. De ce refoulement naît un désir de manque prémonitoire d'une écriture du vide et de l'absence. Un vide identitaire et une absence des valeurs oubliées dans la trame romanesque traditionnelle qui mettent le narrateur dans un enchaînement. Certes, El Maleh recourt à la libération de son conteur-narrateur des entraves du récit traditionnel et le projette dans une quête universelle. Une quête qui renaît les cendres de l'absence et remet en cause la totalité du monde absolu baignant dans le chaos et le désordre. De ce fait, les voix maléhiennes s'interviennent pour interpeller ce passé enfouie sous les décombres d'une narration traditionnelle, et invitent par la suite le personnage à emprunter le pas d'une nouvelle narration.

Sur un ton injonctif, les voix d'El Maleh, dans *Le Retour d'Abou El Haki*, se lancent dans une dialectique de mise en garde. Le récitant s'adressant à son auditoire

¹ . Claude Hagege, *L'homme de paroles*. Paris : P.U.F. , « *Que sais-je ?* » , 1984, p. 114.

² .*Mille ans, un jour*, p. 73.

collectif, il dit : « *Prenez garde ! Prenez garde, mais n'oubliez pas jeunes étourdis, amants de belles utopies, il est une parole ultime interdite dans la cité [...] Prenez garde, nourrissez vous de prudence* »¹. Comme si cette interpellation fût ancrée dans un discours militaire mettant en garde tous les militants(les jeunes). La prudence est ainsi une technique de l'oralité où le conteur met toujours en garde son auditoire/son personnage, en l'invitant à reconnaître sa mémoire et sa conscience collective. Or cette reconnaissance restera inachevée en raison d'une absence de collectivité et « *de la dissymétrie persistante du rapport à autrui sur le modèle de l'aide, mais aussi de l'empêchement réel* »².

Une traversée philosophique de Paul Ricœur nous a permis de mettre en scène la place focale qu'occupe la pensée maléhiennne, à travers le rôle qu'elle attribue au conteur devenant un personnage mythique de part sa capacité de maintenir son conte et son auditoire. Parfois, ce récitant qui interpelle ses auditeurs, s'adresse directement à son narrataire en l'invoquant et l'impliquant dans la narration. A la manière d'un conteur d'une halqa, le récitant de *Ailen* trouve une facilité de passer d'un pronom personnel à un autre :

« *Voyez il vient comme tout le monde s'asseoir à table partager le repas de la famille [...]* » « *Nos pères les rabbins nous l'ont toujours dit : si on approfondit trop, le Livre nous rend fou [...]* il faut se rassurer.. »³

Dans cette polyphonie discursive, le récit se transforme au fil des chapitres en un conte oral véhiculé de la bouche du récitant à l'oreille de l'auditeur. Le conteur passe de l'emploi de « vous », de « il », de « nous », en arrivant au pronom indéfini « on », pour en dérouter son auditoire et l'amener à réfléchir sur sa mémoire et sa conscience collective. En effet, la voix du récitant prend en charge et met en scène un savoir continu, celui d'entraîner le lecteur/ l'auditeur à réfléchir sur son existence voire ses origines à travers l'emploi de la tournure impersonnelle : « *Il fait se rassurer..* ».

Dans un autre sens, la voix, en tant qu'élément fondamental de l'oralité, impose une certaine économie du texte oral. Cette dernière se manifeste à travers l'enchaînement de différents éléments qui créent une intensité dans le texte, visant

¹ . Ibid. p. 72.

² . Paul Ricœur, *Parcours de reconnaissance*, op.cit, p. 118.

³ . *Mille ans, un jour*, p. 121.

l'essentiel « *Elles [les voix] disent l'essentiel* »¹. C'est pourquoi El Maleh recourt à la répétition et aux jeux d'écho, à l'impersonnalité et à l'intemporalité, à l'accumulation et à l'immédiateté. Ces éléments, qui caractérisent le texte oral, renvoient à la fugitivité de la voix et à la fragmentarité comme étant les traits notoires de toute parole.

Dans cette lancée, la fragmentarité du texte oral vise à dire l'essentiel, à travers la brièveté comme étant une caractéristique du récit postmoderne. En faisant appel à la compression temporelle, qui vise la forme du roman, l'auteur postmoderne fait un constat de la société globale qui sombre dans la fragmentation et la diminution du temps. De peur de ne parvenir à capter assez longtemps l'attention du lecteur, El Maleh choisit le style oral comme étant le plus concis et précis des formes narratives. Son récit se focalise-t-il ainsi alternativement sur la polyphonie discursive qui maintient la multiplicité des narrateurs/récitants, dont les voix et les destins s'entrecroisent, jusqu'à fusionner complètement dans une halqa. Or, le texte oral semble être le pétale de la fleur de la vie, et par là même, reconstituer la réalité de son ensemble, en recourant à la fragmentarité et à la kaléidoscopie. Une mode esthétique que choisit El Maleh pour dépeindre la fragmentation du monde actuel, et la cohésion communautaire qui a laissé place à l'individualisme par excès. Néanmoins, l'oralité serait-ce cet accros auquel se trouve dépendant l'homme postmoderne ?

Pour répondre à ce questionnement, nous recourons à l'existence discursive du texte oral qui se trouve traversée par des pulsions et une énergie qui lui sont propres. Paul Zumthor avance dans cette lancée, que le texte oral est « *un message en situation et non un énoncé fini* »². Ceci va nous conduire à un autre aspect de l'oralité, celui qui se fonde sur les qualités de la voix. Cette dernière, tant qu'elle est investie d'une matérialité qui contribue à la création poétique, elle fait appel, en l'occurrence à la technique vocale du récitant. Chose qui permet à ce dernier d'émettre son message chargé d'un pouvoir magique et désaliénant de la voix. Car sa portée symbolique et sa polyvalence sensorielle conduisant ainsi à l'œuvre poétique de la voix. Ce qui manifeste des valeurs mythiques qui s'y rattachent, notamment dans le chant, autre

¹ . Ibid, p.11.

² . Ibid, p.126.

forme d'oralité, dans laquelle se réalise sa désaliénation. Dans *Ailen*, El Maleh recourt largement à cette manifestation de la voix, surtout dans les rituels de transe et de possession. Dans un chapitre intitulé : « *Tu es né la nuit du récit* », le narrateur/récitant se livre à une poésie orale :

*« Ecoute le roseau, sa plainte
nous parle de séparation
depuis qu'on m'a coupé de la jonchaie
mon souffle fait gémir les hommes
je suis un cœur déchiré par l'exil
pour lui conter la douleur du désir.*

Nostalgie, la voix chantait, détachait les liens, voix retenue en elle-même dans l'intimité de sa lumière [...] ce soir le chant soufi l'enveloppait de ses voiles immenses.. »¹

Sous les voiles de la mystique et du soufisme, le conteur se livre à une véritable force magnétique de la voix ; celle de transmettre des connaissances vitales, autour du langage qui s'engendre dans la parole poétique. Le conteur, faisant allusion à son déchirement et son exil, révèle le pouvoir qu'exerce l'oralité, via le conte sur le langage. En ayant une portée symbolique qui accompagne la voix, celle-ci traduit dans le langage la complexité du désir qui l'anime. Une complexité qui rejette l'exil et manifeste, en parallèle, cette parole poétique qui donne naissance à l'indicible en tant que tel. Ce qui participe à installer : « *le langage dans une tension magique entre le dire et se taire* »².

Dans ce paradoxe d'écriture qui caractérise la pensée maléhiennne, la voix en tant qu'un lieu émanant du corps, fait ressortir de l'être humain ce qui demeure insaisissable et indicible, notamment dans le domaine des éprouvés corporels qui nous fondent. A ce constat, El Maleh parle de cette voix refoulée, et que seule la mystique est capable de mettre en catharsis, comme « *une jeunesse soudaine, fulgurante dans l'annonce augurale de constellations nouvelles.* »³ Or, le retour de la mystique dans la

¹ . Ibid, p.173-174.

² . El Maleh, « Paradoxes d'une écriture », in *Horizons Maghrébins, le Droit à la mémoire*, op.cit, p. 90.

³ . El Maleh, *Le Retour d'Abou El Haki*, p. 55.

parole poétique fût considéré comme une échappatoire aux prémices de l'ère globale. Farid Zahi s'interroge sur le retour de la mystique soufie et dit :

« S'agit-il réellement d'un retour que nos contemporains opèrent afin de renouer avec une donnée intellectuelle et culturelle du passé, dans l'objectif peut-être de rechercher l'alternative aux turpitudes de leurs temps ? Ou s'agit-il plutôt du retour du soufisme, comme on parle du retour du refoulé ? »¹.

De ce fait, peut-on dire que l'oralité, serait le retour à la parole divine, au Livre, aux origines mystiques ? Peut-on encore penser l'oralité comme une monade réfléchissant sur l'origine et l'unité parfaite de l'existence humaine ?

Pour répondre à ce questionnement, nous nous référons à la portée artistique qu'engage le corps et qui constitue ainsi une structure focale dans la poétique de l'oralité. Ce corps vocal qui participe dans la performance² en oralité, apparaît comme inséparable de l'énoncé oral. Cette gestualité du corps dans la parole en acte, et qui se traduit à travers le chant et la poésie : *« se définit ainsi (comme l'énonciation) en termes de distance, de tension, de modélisation plutôt que comme système de signes »³*. Ce qui explique la conception théâtrale qu'emploie El Maleh dans son œuvre à travers la figure d'El Majdoub. Une figure qui ne cesse d'être présente dans la totalité de ses œuvres. A cet égard, l'auteur rend hommage à cette parole primitive qui se maintient dans l'oralité originelle. C'est aussi un hommage rendu à la figure de Sidi Abderhman el Majdoub ; sans le dire El Maleh parvient à transmettre à son lecteur l'une des figures pures de la tradition orale populaire. A ce propos, l'historien Alfred-Louis de Prémare souligne dans sa thèse sur El Majdoub, que ce n'est pas seulement cette figure qui retient l'attention de plusieurs chercheurs dans la tradition orale, mais aussi elle :

« Intègre en lui [El Mejdoub] une autre donnée culturelle : la recherche de l'extase. Celle-ci est cheminement personnel par la voie de l'initiation et action communautaire, marquée par la voix et l'adition, le chant litannique et la percussion,

¹ . Zahi Farid, *le corps de l'autre, essais sur l'image, le corps et l'altérité*, Publications de l'Institut Universitaire de la Recherche scientifique, 2009 .p. 47.

² . Paul Zumthor définit la performance comme *« l'action par laquelle un message poétique est simultanément transmis et perçu, ici et maintenant » Introduction à la poésie orale*. Paris, Seuil, 1983, p.32. Ce qui renvoie ainsi chez lui, à la fonction phatique du langage comme jeu d'appels et de provocation de l'Autre.

³ . Ibid. p. 196.

le rythme, les mouvements et la danse. L'ensemble est destiné à exalter, à porter très haut, les forces cachées du corps, du psychisme et de l'âme, et à les accomplir dans la Jedba »¹.

Dans *Le Retour d'Abou El Haki*, El Maleh évoque l'ensemble de ces pratiques qui mènent vers l'oralité, notamment quand il parle de la confrérie Zrirkia par rapport au Café des Pêcheurs de Zrirk à Asilah. En évoquant les pratiques de son personnage-narrateur Sofian Abou el Haki :

« Assis sur un petit banc (...) désœuvré, assis, mais c'est bien autre chose : un exercice d'ascèse dans l'immobilité, on est là, ouvert au vent, aux oscillations répétées de la mer, évacué de tout bruit, amorti dans la rumeur lointaine de la ville, du monde, le vide, le rien, le plein du rien, le corps sans substance ni pesanteur ; la confrérie Zrirkia avait ses rites, sa taréqa, sa loi immuable, le « dhikr », répétition, mémoire poussant loin ses racines dans les terres de l'éternité »².

Cette allégorie donne à lire le texte maléhien comme un parcours erratique bien qu'immobile, une méthode par laquelle la figure d'El Majdoub se détache des pratiques terrestres corrompues et vicieuses. Dans ce sens, l'œuvre d'El Maleh apparaît comme une scène de théâtre dont le geste, la voix et le corps créent un espace symbolique où se réalise « *la fonction fantastique* » dont parle Gilbert Durand³. Ainsi, l'amant inspiré, El Majdoub, prend place dans cet espace symbolique afin de remonter aux Temps Modernes tel un Ulysse qui nous amène avec sa magie d'une époque à l'autre, d'un continent à l'autre : « *on le dit, on dit beaucoup de choses. La mer est montée. La mer est entrée, Sidi Majdoub, l'amant inspiré, a franchi les remparts. Porté par les vents et les flots le grand vaisseau s'immobilise dans l'éternité* »⁴.

En effet, le récitant semble créer un espace de convergence entre oralité et théâtralité. Ces deux derniers se rencontrent dans le théâtre, étant donné qu'il est un lieu de totalisation. Ce qui permet de dire le tout par le peu et créant ainsi une écriture du paradoxe où se réalise l'expérience esthétique de la performance. Le texte oral, serait ainsi le reflet d'un dessein totalisant, celui de créer une œuvre totale qui inclut

¹ . A.L. de Premare, *Sidi Abd-er-rhman el-mejdub*, Ed. C.N.R.S, Paris, 1985, p. 65.

² . El Maleh, *Le Retour d'Abou El Haki*, p. 240.

³ . Gilbert Durand, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1962.

⁴ . El Maleh, *Ailen ou la nuit du récit*, p.155.

en elle-même toutes les autres formes littéraires. C'est aussi cette même totalisation qui permet au théâtre d'apparaître : « *de façon complexe mais toujours prépondérante, comme une écriture du corps : intégrant la voix porteuse de langage à un graphisme tracé par la présence d'un être humain, dans l'épanouissement de ce qui le fait tel.* »¹

De ce point de vue, nous pouvons avancer que le texte oral, à travers la voix du corps, crée cet espace d'intimité, du silence, de l'indicible, mais aussi de la parole. Un paradoxe qui renaît des cendres d'une mémoire refoulée, dont seules les voix ancestrales maléhiennes peuvent promouvoir la connaissance et l'importance de la gestualité, donc du corps dans la réalisation de la performance. Les voix sont tellement porteuses d'un langage mystique donnant naissance à une infinité d'images qui participent à cette performance dont parle Zumthor. Le récitant de *Ailen*, en citant la figure d'El Majdoub, se trouve ainsi pris d'une telle jouissance qui se traduit dans la répétition : « *Essaouira ! Essaouira ! Essaouira ! Dikr ! Dikr ! Répète ! Scande à l'infini jusqu'à l'extase, l'oubli, la déchirure, l'aube de cet enfant naissant. Essaouira, Essaouira, murmure intime, la parole s'efface, s'évanouit dans la gloire d'un silence souverain. Ecoute, écoute battre le cœur de cette terre ancestrale. Ecoute ! Si tu es l'amant de cette ville, recueille-toi, recueille-toi* »².

L'importance de la répétition dans la réalisation de la performance tient de son désir de recréer une dimension spatio-temporelle et de donner un autre sens à l'existence humaine. Ce qui nous permet de dire que le texte maléhien se prête à lire comme un souffle de voix provenant de différents rythmes, voire de différentes lectures/ cultures.

Révéler le refoulé, faire éclater l'indicible, manifester ce qui est dissimulé, tels sont les éléments indissociables de la voix et de la parole. Le narrateur/ récitant d'Edmond Amran El Maleh manifeste à cet égard son appartenance à une culture fortement imprégnée d'oralité. Tirailé entre deux cultures rétrospectivement différentes, à savoir la culture judéo-marocaine et celle arabo-musulmane, le narrateur/ récitant maléhien assume la responsabilité de transmettre à son narrataire/ lecteur la parole des voix ancestrales. A travers les répétitions, les anaphores et les injonctions, il

¹ . Zumthor, op.cit, p. 55.

² . El Maleh, *Ailen ou la nuit du récit*, p. 98.

maintient la conservation et la transmission, outre l'héritage de la culture judéo-arabomusulmane, la narration de l'histoire communautaire à travers la halqa. Un espace respectivement symbolique mais paradoxalement totalisant, car il interpelle l'Autre avec toutes ses structures mentales et le mène à la réflexion de son identité voire de sa conscience collective et existentielle.

Si l'oralité constitue une instance narrative dans l'espace textuel d'El Maleh et participe à l'enrichissement et à la conservation du patrimoine culturel immatériel, la valeur de l'écriture n'est pas occultée à cet égard. Elle aussi occupe une grande place dans la pensée maléhienne, puisqu'elle est considérée comme un témoignage de la présence d'un auteur dont la volonté de s'affirmer constitue la base principale de sa création artistique. Or, notre écrivain relie son acte d'écrire à l'absence, au vide absolu qui tend d'une douloureuse omission. En décidant d'écrire à partir du néant, El Maleh recourt à poser cette problématique du manque et du vide au seuil de cette impossibilité de dire ce qui ne se dit pas. Cette esthétique de l'inachevé rend l'œuvre maléhienne plus complexe et paradoxale. En se plaçant dans cette esthétique qui fait exister l'indicible, son œuvre met en place la relation que l'oralité et l'écriture entretiennent en tant que deux formes de communication linguistiques.

Dans ce sens, El Maleh tient à souligner l'importance de l'écriture dans la création d'un monde propre et d'une histoire prise en revanche sur une condition communautaire qui constitue un grand débat polémique. Nous retenons de la réflexion de Derrida, qu'une « *archi-écriture* » s'inscrit dans la voix, porteuse de langage, fût considérée comme « *écriture première* »¹. Nous pouvons déduire de cette réflexion que la voix revient sans cesse dans la pensée maléhienne et laisse sa trace faite de corps et de mémoire. Cette fois-ci c'est la voix originelle qui préside l'écriture et participe à l'esthétique de l'inachevé dont leur complémentarité reste une utopie. De ce mystère qui se cache dans les plis de l'écriture, El Maleh, à l'aide de diverses techniques typographique, laisse se dessiner dans son œuvre une écriture en quête d'une transposition du rythme de la respiration. Comme le rappelle Claude Hagège

¹ . Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Ed. De Minuit, 1967.

que : « *l'écriture alphabétique [contient] les marques imparfaites et vagues, des inflexions de la voix, des pauses, des courbes qui constituent l'intonation* »¹

A partir de toutes ces dernières considérations réflexives, nous pouvons dire que la complexité qui se crée entre l'écriture et l'oralité est celle du mystère de l'origine du langage. Personne ne peut nier que le langage est un moyen d'expression et de communication. Or, son exercice passe par différentes difficultés ; chose que son utilisateur ne remarque pas. En gardant sa transparence et sa rationalité, le langage dissimule, en revanche un certain mystère qui se dissipe sous l'impact des progrès de la science. Il devient alors, à partir du XXème siècle, un objet d'analyse et d'investigation. Mais n'est-ce pas là une utopie ?

En gardant cette utopie, l'écriture d'El Maleh tenterait alors le pari de réconcilier entre la parole vive et le mot écrit, il dit à ce propos : « *Alef, souffle pur, point d'indifférence de tout parler, yod ''source bouillonnante'', oth, othioth, lettre de l'alphabet, écriture et discours.* »² El Maleh chercherait à travers son écriture impossible, à créer des ponts et des points communs entre le texte littéraire, et d'autres textes oraux, empruntés à la tradition orale. Ce qui va nous conduire à un autre aspect des rapports entre l'oralité et l'écriture, celui de l'intertextualité. Un autre dialogue, une autre homogénéité qui se créent dans l'œuvre maléhienne, à partir d'une mise en œuvre d'un nouveau langage se générant entre oralité et écriture. Ce dialogisme fondamental³ fait appel, en l'occurrence, à la voix de l'Autre dans toutes ses particularités et ses différences, en les plaçant au centre du discours textuel.

2- L'intertextualité, un éclatement identitaire

La production littéraire d'Edmond Amran El Maleh revêt des formes diverses et demeure comme un champ d'investigation et d'expérimentation de tous les possibles du langage. Ainsi, de *Parcours immobile* au *Retour d'Abou El Haki*, s'ouvre un long chemin dont la continuité constitue en soi une remise en question et une déconstruction du mythe du texte unique, détaché du réel.

¹ . Claude Hagège, *L'homme de paroles*, Paris : Fayard, 1985, p. 93.

² . El Maleh, *Mille ans, un jour*, op.cit, p. 117.

³ . Tel est le sens que Julia Kristeva donne à l'intertextualité qu'elle voit comme une forme de dialogisme : « *un dialogue intertextuel* », in *Semiotikè*, Paris : Seuil, 1969.

Dans sa Préface de *Parcours immobile*, El Malehh revendique cette continuité en tant que telle : « *on voudra bien me pardonner si je considère que *Parcours immobile* est ce monstre. Un monstre engendrant une famille de monstres, les livres à suivre.* »¹ Ce qui explique le recours de l'auteur à des textes jalons qui recouvrent tout un espace scriptural assez déroutant. Dans ce labyrinthe, tant que l'écriture est fragmentée, l'œuvre demeure toutefois ouverte. Frappant par son dédoublement, à la fois morcelé et continu, par ses voix singulières et multiples, l'œuvre maléhienne retrace dans chaque livre les mêmes lieux, les mêmes personnages, les mêmes fantasmes, ainsi que la même errance. Ce qui explique l'unité de l'œuvre qui marque son écriture. Or, l'espace scriptural mène à une quête voire à une conquête universelle. Ainsi, dans *Le Retour d'Abou EL Haki*, le narrateur ouvre de nouveaux espaces vers un ailleurs inconnu : « *il se sentit incapable, désespéré de ne pouvoir dire avec certitude d'où il était parti, où il était allé, où il revenait* »². D'ailleurs, cette certitude qui mène vers un ailleurs inconnu semble réinventer l'espace littéraire de l'œuvre et lui donner un effet d'universalité. Ce qui participe à l'esthétique de l'inachevé qui constitue l'œuvre maléhienne. On découvre alors la littérature comme lieu de dépassement, de l'exil et de l'errance.

En s'interrogeant sur son exil volontaire en France, El Maleh dit :

« *Je refuse, en ce qui me concerne, tous les fantasmes et les clichés habituels qui s'attachent à la notion d'exil. Cette période a été complexe ; complexe en ce sens qu'elle est à la fois marquée par l'absence, les sentiments de l'éloignement et le désir de retrouver le Maroc [...] Cette période, c'est aussi l'appréciation de la vie quotidienne, le charme de Paris, la rencontre avec des gens exceptionnels et ma collaboration avec le monde à partir de 1976. Une collaboration qui me permet d'étendre le champ de mes rencontres avec les écrivains et les philosophes français et d'ouvrir la perspective d'une activité critique.* »³

Ces propos déterminent l'importance de l'espace conçu comme source de création, réservoir d'images, ainsi que comme voie de conséquence de l'écriture. La

¹ . El Maleh, *Parcours immobile*, p. 17.

² . El Maleh, *Le Retour d'Abou EL Haki*, p. 63.

³ . El Maleh, « Le sionisme a détruit le Judaïsme arabe », in *Revue d'études Palestiniennes, Entretien avec Edmond Amran El Maleh*, op.cit, pp. 70-71.

rencontre d'El Maleh avec les écrivains et les philosophes français participe à l'enrichissement et la diversité interculturelle de son œuvre. L'espace [La France, Paris] contribue ainsi à l'engendrement d'une écriture inachevée, comme une ouverture sur l'« *activité critique* ». Créée dans l'exil, cette écriture demeure attachée à son lieu d'origine, le Maroc, et notamment Essaouira qui occupe une place essentielle dans son espace littéraire. Cette valorisation épouse un schéma de circularité fermée puisque dans les récits maléhiens, nous avons : Essaouira/ Paris, Paris/ Essaouira. Ce n'est qu'à travers ce va-et-vient que l'auteur exprime sa volonté d'enracinement dans cet espace d'origine, mais qu'il le transformera en un espace utopique.

Il est clair que l'espace scriptural maléhiens ne vise pas seulement l'exil extérieur géographique, mais aussi l'exil intérieur, l'exil en soi. Tel semble être le cas dans *Le Retour d'Abou El Haki*, où se déploie le double sens de la migration du juif-marocain orienté dans sa quête identitaire. D'une part, le mouvement nationaliste marocain qui fait du personnage principal Sofian, un être en perpétuelle errance/ réflexion philosophique sur la quête du lieu et sur l'achèvement/ l'inachèvement de l'existence humaine. D'autre part, en se retrouvant dans un lieu de liberté « *le charme de Paris* », Sofian exprime le destin de l'être en migrant entre le lieu d'origine et la ville étrangère. Dans ce manque et cette absence d'accomplissement de son identité, El Maleh se livre à une quête ancestrale voire utopique, en soulignant la concordance de son être avec cet exil intérieur qui le mène vers Dieu. Il dit : « *mon cœur voltigeant emplumé de désir, porté par les ailes de mon dessein montrant vers celui que, si l'on m'interroge, je masque sous des énigmes sans le nommer.* »¹

Rappelons que la thématique de l'exil acquiert une place focale voire allégorique dans la littérature judéo-marocaine. Notons que la dimension judaïque s'inscrit aussi dans le mouvement/ l'errance. Ce qui fait de l'acte scriptural maléhiens un mouvement continu et en marche nomade. L'auteur dit à ce propos :

« *Dans mon pays, il y a des hommes qui parcourent de jour, de nuit le même pas les conduit à la rencontre d'eux-mêmes. Ils marchent avec la régularité d'un astre ils ont aboli les routes les cars, les trains, les autos les lieux de naissance* »². Dissimulée

¹ . El Maleh, *Aïlen ou la nuit du récit*, p. 138.

² . El Maleh, *Parcours immobile*, p. 216.

sous une expression métaphorique, la figure mythologique du juif errant ou de la diaspora trouve sa place dans l'espace littéraire maléhien, mais sous les ailes du silence et de la solitude de l'auteur.

Dans un autre sens, le thème du nomadisme constitue un processus d'ouverture à l'Autre à travers le corps et la dimension spatiale. En effet, le dernier récit *Le Retour d'Abou El Haki* d'El Maleh ne rejoint-il pas *Parcours immobile*, permettant ainsi une sorte de cohérence, créant une cohésion, traduisant un sens de l'œuvre, malgré sa multiplicité et son hétérogénéité ?

La construction de l'œuvre maléhienne en une seule œuvre renvoie à ce mouvement cyclique qui permet aux personnages d'errer dans l'espace scriptural en grande liberté. D'une part, *Parcours immobile* qui renvoie le lecteur à une traversée d'espace-temps successifs d'une réalité foudroyante, celle notamment du militantisme de Aissa et son exil en France. Et d'autre part, *Le Retour d'Abou El Haki* qui exprime, suivant le titre de l'œuvre, le retour aux origines ancestrales qui révèle la continuité de l'œuvre. Celle-ci demeure inachevée et inaccomplie car « rien n'est fini, rien ne cesse tout à fait »¹.

A partir de tous ces propos, nous pouvons dire que le paradoxe que crée l'écriture d'El Maleh rend compte de cette nécessité d'aller à la rencontre de l'Autre qui n'est que soi-même « *le même pas les conduit à la rencontre d'eux-mêmes* »². Or, cette mobilité cyclique de l'œuvre ne traduit pas uniquement le thème de l'errance et de la quête qui la constituent, mais aussi il est lié au concept de l'intertextualité exerçant son influence à l'intérieur de l'œuvre.

Si le thème du retour implique l'auteur dans une quête infinie des origines ancestrales, l'ouverture et la continuité de l'œuvre demeure toutefois brisée par ce vide et ce manque qui l'habite : « *que cherchait-il dans cet infini retour ?* »³ En s'interrogeant sur ce retour inachevé, le narrateur se rend compte de l'inaccomplissement de cette identité scripturale : « *La chose la plus abrupte continue*

¹ . El Maleh, *Ailen ou la nuit du récit*, p. 59.

² . Ibid. *Parcours immobile*. P. 216.

³ . *Ailen ou la nuit du récit*, p. 63.

par répétition »¹ C'est ainsi que la répétition, le retour et la quête infinie participent à la déconstruction des formes linguistiques.

Ce qu'il y a de particulier dans l'œuvre d'El Maleh, c'est que l'objet principal de son écriture est l'alternance de deux langues donc de deux cultures, dans un même discours : la forme linguistique de l'une (le français) et le contenu de l'autre (l'arabe dialectal/ classique). Cet assemblage veut se réaliser dans la voix androgynique qui parle l'arabe en français.

En s'ouvrant sur la violence, le vide et le silence, l'espace littéraire² offre à son lecteur une infinité d'images et de formes linguistiques qui participent au déploiement de l'écriture. En tentant d'être linguistiquement androgyne, l'œuvre d'El Maleh fait revivre cette figure désirée et redoublée et qui aurait pu se réaliser au sein de son espace imaginaire. Parler deux langues au moyen d'une seule ou d'en parler deux à la fois, serait la concrétisation de cette parole errante qui se sert de l'intertextualité comme moyen de construction d'une nouvelle écriture, tout en l'inscrivant dans un dessein de déconstruction des formes. Dès lors, on ne peut qu'indiquer à titre d'exemple les terrains diversifiés sur lesquels cette intertextualité exerce son influence sur l'écriture maléhienne. La liberté prise à l'égard des genres littéraires, comme l'insertion des extraits de poèmes, ainsi que la diversité des couches mythiques qui sous tendent le discours narratif. L'auteur souligne à cet égard : « *Sofian [...] ce jour béni où, dans les pas d'Hercule et d'Ulysse aussi, il prit pied sur le sable de la baie de Tingis* »³. Ainsi, le retour pourrait-il s'inscrire dans une quête en devenir qui aurait pu générer toute une œuvre ressemblant selon Blanchot à un : « *lieu fermé d'un travail sans fin* »⁴.

Ce qui caractérise l'esthétique de l'inachevé chez l'auteur, c'est qu'elle permet à ce phénomène de l'intertextualité de goûter au fruit amer de la déconstruction qui mène vers l'éclatement et le brouillage des pistes de lecture. Or, le stratagème maléhien vise à créer un lyrisme nouveau au sein de son corpus assez hétérogène, afin de dérouter et de dépister l'organisation du discours littéraire. En effet, El Maleh épice

¹ . Ibid, p. 70.

² . Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.

³ . El Maleh, *Le Retour d'Abou El Haki*, p. 230.

⁴ . Op.cit. p. 10.

son texte par des proverbes marocains, comme : « *jarabou el oued bi rass elhamq* »¹ ou traduits « *quand la mosquée s'effondre on s'empresse de prendre les barbiers* »², ou bien encore l'emploi du dicton « *le chacal n'a que ses flancs pour lui assurer chaleur et vie* »³. En effet, pour assurer une vie et une éternité dans son œuvre, il suffit pour lui d'assurer une dynamique même du texte.

Cette dynamique étant responsable de créer un mouvement cyclique au sein du discours littéraire par le recours à l'emploi des proverbes et des dictons. Ce qui participe à assurer, en effet, une ouverture à l'Autre, le marocain et le français. Ce double qui habite le corps du texte ne fait qu'éclater l'espace scriptural malézien, et donc son identité. Hassan Bourkia avance dans son témoignage sur cette écriture éclatée et fragmentaire malézienne qui : « *ne peut-être qu'à la mesure de sa vision, de l'empiètement de ses identités les unes sur les autres, de son déplacement entre la lecture des textes philosophiques et l'écriture littéraire* »⁴. Le déplacement et le voyage qu'effectue El Maleh dans les textes philosophiques et les textes de la mystique ajoutent à son espace scriptural une certaine continuité visant la transmission d'un savoir et de ce qui en disparaît au fil du temps. Ce qui contribue, chez lui, à vivre une expérience existentielle qui le mène vers la protection et la transmission des valeurs en voie de disparition.

D'ailleurs, dans le domaine de la rhétorique, la transcription du langage religieux de l'invocation laudative, de l'adoration et de la supplication méritent l'attention. En effet, et à propos de ces interférences linguistiques et littéraires que génère ce phénomène de l'intertextualité, il est intéressant que des écrivains bilingues comme El Maleh, s'attachent à étudier les lieux qui s'établissent entre l'ancien discours soufi et un certain discours littéraire moderne en langue française qui en est visiblement le palimpseste. Il use de ces transformations formelles qui sont imposées au discours littéraire français par l'imitation de la technique soufie du dîkr. Une méthode de prière fondée sur la répétition d'une formule et sur les rythmes respiratoires. A ce titre, El Maleh recourt à cette technique dans *Le Retour d'Abou El Haki* en employant des

¹ . Ibid. p. 229.

² . Ibid. p. 100.

³ . Ibid. p. 161.

⁴ . Hassan Bourkia, « *L'aventure d'une traduction* », In Acte du colloque international Edmond Amran El Maleh art, culture et écriture, op.cit, p. 156.

formules répétées à plusieurs reprises comme l'expression « *la guerre est finie* »¹ qui est reprise onze fois dans deux pages (85-86), ou bien l'expression « *il souriait et se souvenait* »², une formule qui se répète six fois dans les pages (41-242). On peut déduire de ces reprises dues à la technique soufie du Dikr qu'El Maleh cherche à faire revivre et à réactualiser des valeurs et des connaissances vitales disparues au fil du temps. Notant que l'adoration et la supplication de Dieu mènent El Maleh à repenser autrement le propre de son écriture. Une certaine intimité qui naît entre l'écrivain et son espace textuel, tout en faisant abstraction de toute notion de temps. Il dit à ce propos, dans ses entretiens avec Marie Redonnet :

*« Il n'y a pas de projet, je ne travaille jamais sur un plan, je ne mets pas en place une structure de l'œuvre. Je sais quand le livre commence, et encore je ne suis pas sûr que ce soit un vrai commencement. Je crois même que c'est un faux commencement, parce que j'écris à partir d'un choc émotionnel qui déclenche l'écriture : la guerre de Liban, les événements de Casablanca [...], le choc est de sentir qu'il y a une sorte d'oubli qui se fait concernant les événements historiques du Maroc, que les personnages disparaissent.. »*³

En écrivant à partir d'un choc émotionnel, El Maleh offre à son lecteur un palimpseste visiblement reconnu, car il remet en question toute une possibilité de créer un monde nouveau et simple. Une possibilité de dire et de peindre la vie réelle et simple des gens ordinaires et des choses banales. Son écriture apparaît comme ce fil conducteur entre son espace romanesque et « *le texte social* »⁴. Car en assumant sa responsabilité de protéger le patrimoine culturel judéo-arabo-musulman, El Maleh se défend contre toute sorte d'oubli et d'indifférence. Son écriture vient briser cet oubli et donner sens à la mémoire collective.

A travers ce dialogisme, dont parle Bakhtine, que crée le phénomène de l'intertextualité entre le texte maléhien et d'autres textes/ énoncés relevant de la

¹ . *Le Retour d'Abou El Haki*, pp. 85-86.

² . *Ibid*, pp. 41-442.

³ . Marie Redonnet, *Entretiens avec Edmond Amran El Maleh*, op.cit, p. 126.

⁴ . Antoine Compagnon cite dans son livre, *Le Démon de la théorie* : « Bakhtine [qui considère] la notion de dialogisme [qui] avait une ouverture suprême sur le monde, sur le « *texte social* », ce qui explique son recours à l'intertextualité qui désigne le dialogue entre les textes, au sens large : c'est « *l'ensemble social considéré comme un ensemble textuel* », suivant une expression de kristeva , Ed, Seuil, Points, *Le Démon de la théorie*, littérature et sens commun, 1998, p. 128.

mystique, il faut souligner que celle-ci doit beaucoup à la tradition ou l'expérience islamique de l'errance et de l'absorption d'éléments hétérogènes. Elle doit surtout à certains de ses porteurs d'avoir eu cette capacité à concilier beaucoup d'apports dans leurs pratiques. Ce qui conduit El Maleh à créer des ponts de convergence entre les traditions mystiques employées dans son palmarès romanesque. En s'inspirant de la culture occidentale et notamment de la philosophie grecque, les poètes et les philosophes soufis ont pris un succès auprès du public occidental. En effet, dans *Le Retour d'Abou El Haki*, le personnage principal Amin al Andaloussi et M. Raoul Duparc un helléniste de grand renom, se trouvent pris par une certaine communion. Ce dernier était le professeur de philosophie de Amin lors de son voyage d'études en France. Ce juif grec avait un mal à entendre ses étudiants, c'est pour cela qu'il avait une telle manière spirituelle à expliquer avec :

« *Les yeux mi-clos, funambule cheminant sur un fil invisible, il cite en grec Homère, Platon, Thucydite [...] M. Raoul Duparc voguait : l'univers, l'humanité n'avait pour lui que les contours d'une Grèce mythique, nourri qu'il était de la poussière de gros volumes [...] le voici déambulant, flânant sur l'agora, s'entretenant avec Socrate, saluant bien bas, avec une considération pleine de respect, Platon remonté pour un temps de sa caverne* »¹. C'est donc, cette errance spirituelle et intellectuelle de M. Duparc qu'avec laquelle Amine se trouve fasciné et « *s'attache à ses pas, s'évade du même ailé : il est dans sa ville, la ville-lumière, il croise ses pères spirituels dont il baise l'épaule et la main avec une ferveur inquiète : Ibn Arabi, le Cheikh al akbar, Maimoun, le Guide des Egarés* »².

Cette symbiose culturelle, religieuse voire mystique qu'El Maleh tente de nourrir dans son espace textuel et d'en donner à travers ces figures des soufis errants, lui permet d'évoquer la relation et l'influence qu'avait la philosophie grecque sur les soufis musulmans, à travers la circulation des concepts et des textes. Cette intertextualité ne participe pas uniquement à établir les rapports entretenus entre le texte romanesque et les textes de la mystique et de la philosophie, mais aussi à : « *ouvrir le texte, sinon sur le mode, du moins sur les livres, sur la bibliothèque.*

¹ . *Le Retour d'Abou El Haki*, p.73

² . Ibid. p.74.

Avec elle [l'intertextualité] *on est passé du texte clos au texte ouvert* »¹. Cela nous semble dire que l'intertextualité a une place initiale au niveau de l'altérité. En cherchant à mettre en scène un texte polyphonique, El Maleh recourt aux différentes formes ordinaires représentant ce phénomène de l'intertextualité dans son rapport avec l'altérité.

En mettant en scène une multitude de voix et de consciences, El Maleh se livre à présenter une œuvre ouverte dont l'esthétique de l'inachèvement serait l'expression la plus adéquate pour son achèvement. Paradoxale qu'elle soit, l'écriture maléhienne tente de briser toute forme de clôture ou de fermeture sur les différentes voix qui succèdent les pages de son œuvre. Or, ces pages sont visiblement trouées par des blancs ou des arrêts, qu'ils soient volontaires ou non. Ces blancs affolants de la page renvoient effectivement à cette altérité indépassable, qui explique, paradoxalement, la singularité dont se caractérise l'être maléhien. Dans *Parcours immobile*, le personnage double et principal Aissa/ Josua « *militants politiques nés de leur temps, ajouter quelques précisions dans les blancs de l'histoire* »², et semblant perdre son identité dans la trame silencieuse de l'histoire. C'est pour cette raison qu'El Maleh recourt à la citation de certains noms et figures connus ou méconnus dans l'histoire humaine.

Si nous revenons au dialogisme de Bakhtine évoqué par Antoine Compagnon, nous comprenons que le texte maléhien recourt à la citation de certaines figures qui ont participé à la lisibilité voire à la reconnaissance du parcours communiste marocain. Notant à titre d'exemple, un certain communiste français « *Jean Bondex [...] qui en fin de compte avait trouvé le style qui convenait pour les relations avec les camarades marocains* »³. Ainsi, lors de son adhésion à ce parti, El Maleh retrouve un style convenable établi auparavant, et lui permettant de se trouver chez soi-même. En citant cette particularité de l'Autre dans son espace textuel, celui-ci renvoie son lecteur à désigner la relation entre le texte littéraire et le texte « social » et d'en reconstituer une source inévitable. Cependant, cette reconstitution de la vie des autres, autrement dit du juif marocain, ne peut-être effectuée qu'à travers le recours au mode du silence qu'El Maleh choisit lors de ses pérégrinations intertextuelles. Car en s'arrêtant pour citer ou

¹ . Antoine Compagnon, op.cit. p.128.

² . *Parcours immobile*, p. 86.

³ . Ibid, p.98.

faire allusion à un autre texte, il exprime, ce que Eco a emprunté à Ducrot, la notion de « Non-dit » comme caractéristique de la difficulté du texte littéraire¹. Le silence définit-il ainsi l'état de l'écrivain qui n'a encore rien dit. Ce qui nous permet de l'examiner en tant qu'un concept sous-jacent de la parole.

Comme le mot, le silence a aussi un sens. Pour El Maleh, il s'agit d'un éclatement identitaire qui impose une écriture discontinue, générant un vide textuel, et « *des trous textuels au niveau de l'acte de parole* »². Ainsi son recours à l'intertextualité n'est qu'un murmure de voix, bordé de silence. La mémoire judéo-marocaine, les événements historiques du Maroc, de la Palestine, du Liban et d'autres causes universelles ne sont que cette parole qui profère le silence. Un silence doué que seule la complexité de la parole devient son unique possibilité. Les œuvres maléhiennes éclatent comme le lieu d'un silence oublieux, d'un drame qui se joue entre le blanc et l'ancre de la page, entre présence et absence. D'où la « *difficulté d'écrire* [qui] *se fait objet d'écriture* »³ et qui ne cesse de nous rappeler l'impossibilité pour l'acte scriptural maléhien de tout dire. En revanche, l'indicible peut parfois créer des tensions magiques au niveau du langage dont la parole, serait le cheval de Troie. D'ailleurs, cet indicible n'est que l'expression majeure de l'écriture fragmentaire réalisée en tant que fragment d'une totalité problématique.

Evoquer la forme fragmentaire au niveau de l'intertextualité peut sembler être un paradoxe. Comme on a déjà étudié dans la première partie de notre travail, le fragment est la partie d'un tout qui a été rompu, donc paradoxalement, l'intertextualité s'exprime en tant qu'un éclat, une pièce, ou un morceau, voire ainsi considéré comme une forme brisée. De ce fait, El Maleh s'exprime, en mettant en valeur cette écriture fragmentaire, il dit à propos de Aïssa qui « *écrivait articles, tracts, brochures, c'était ça l'écriture pour lui* »⁴. Une écriture qui fait éclater le silence d'une mémoire tant ensanglantée et brisée par les oublis. En se heurtant à un rempart de difficultés d'expression, l'écriture maléhiennne semble s'arrêter sur quelque chose de fondamental. Le silence en est la manifestation matérielle, en s'ouvrant sur des bribes

¹. Umberto Eco, *Lector in Fabula*, Paris, Collection "Biblio", 1993.

². Pierre, Van Den Heuvel, *Parole, Mot, Silence*, Paris : José Corti, 1983, p. 65.

³. Ibid., p. 84.

⁴. *Parcours immobile*, p.109.

de pensée que seule l'intertextualité peut exprimer. Celle-ci ne manque aucune occasion pour enchâsser une nouvelle parole qui manifeste, elle aussi, une écriture fragmentaire donnant l'impression de l'inachevé. Or, cet inachèvement qui prend dans l'écriture de l'auteur plusieurs significations¹ se permet d'acquérir une fonction indispensable à la naissance du récit.

S'il est vrai que l'espace scriptural maléhien configure des réflexions, des souvenirs et des non-dits, cela nous permet de dire que ces derniers servent de propos éclectiques qui révèlent la préoccupation d'El Maleh à réapproprier la parole dans les marges de l'indicible. Son recours à la citation des philosophes, des critiques d'art et des poètes n'est que cette parole dissimulée sous l'éclat du silence et la rhétorique du vide. En se référant à Sartre, il dit : « *l'écrivain a fabriqué l'homme, une sorte d'autre-statue élaborée, l'homme de chair dissous dans l'acide de l'intellectualité, les mots désincarnés, pierres sèches d'un monument...* »². Il s'avère que lorsque l'œuvre maléhienne se déclare en tant qu'un essai sur l'écriture, elle essaie dans ses piétinements de rompre souvent le silence qui menace la parole de l'auteur. La référence à Sartre montre à quel point l'enjeu de l'intertextualité a été réduit à une réalité inachevée de l'homme. Ce dernier, en construisant son monde propre, il crée le silence. Celui-ci se donne comme espace où s'invente et réinvestit sa parole au-delà de toute impossibilité de dire.

A travers la voix de l'intertextualité, El Maleh se permet d'être le porte-parole de la mémoire universelle. Une mémoire ensevelie mais qui ne peut être réactualisée et restituée qu'en fragments. Ces derniers, en manifestant une poétique de dire le tout par le peu, ils s'inscrivent : « *dans la parole du silence, le silence qui seul est à la mesure de cette inquiétude qui lui fait poigner le cœur* »³. La restitution de la mémoire, donc de la parole dépend, en effet, de la part d'un lecteur assidu et authentique pour comprendre l'œuvre d'El Maleh. Peut-on, dans ce sens-là, avancer que le lecteur doit-être en mesure d'interpréter ce silence ?

La réponse semble nous venir de Paul Ricœur qui dit :

¹ . Comme on a déjà développé à propos de l'espace-temps du récit, et d'autres significations sur lesquelles nous reviendrons ultérieurement.

² . *Le Retour d'Abou El Haki*, p. 125.

³ . Edmond Amran El Maleh, « Paradoxes d'une écriture », in *Horizons Maghrébins, Le Droit à la mémoire*, op.cit, p. 90.

« *La collaboration demandée au spectateur qu'on invite à être en quelque mesure acteur et qu'on introduit dans le mouvement d'une œuvre qui paraît se faire en même temps qu'il le connaît* »¹.

Il serait possible d'avancer que les textes maléhiens exigent la présence d'un lecteur qui puisse disposer de la compétence nécessaire afin de pouvoir les interpréter. Ainsi, l'insertion des citations, des proverbes ou des formes rapportées de la parole d'autrui permet au lecteur d'avoir un œil attentif et vigilant afin de pouvoir décoder le texte maléhien. Celui-ci est soucieux de livrer son secret, mais impuissant d'exprimer ses pulsions et ses non-dits. C'est pour cette raison qu'il se réduit au silence, et devient un espace où se manifeste « *l'indicible et l'innommable* »².

Cependant, ce silence du langage est savouré par une telle puissance que seuls l'auteur et le lecteur peuvent maintenir, en rendant la lecture et la réception du texte plus enchantées. Il est clair que l'enjeu que portent les œuvres maléhiennes réside dans ce silence plein de sens, et qui est donc indissociablement, cette volonté et impossibilité de dire. Ce qui crée cette esthétique de l'inachèvement chère à El Maleh, et problématise en revanche l'existence humaine. Paradoxale qu'elle soit, son écriture se présente comme une boîte de mystères. Au moment où elle doit éclaircir certains vides, elle en dissimule de peur de la censure et de l'interdiction de la parole. Une censure face aux exigences de l'écriture classique, et aux préoccupations de l'auteur de mettre en question une écriture éternelle et inachevée. Ce qui explique son recours à l'intertextualité qui lui permet de révéler le non-dit et de suspendre la parole. En passant par son asthme, son militantisme, son emprisonnement, son exil volontaire et sa double identité, El Maleh devient forgeron d'un silence assourdi. Ainsi, les brisures et les chocs de l'histoire ajoutent à son écriture une tâche difficile, quasi-impossible. Celle qui nous renvoie à sa première œuvre, où il dit : « *Ne raconte à personne* »³.

Dans un autre sens, ces interdictions, ces censures et ces non-dits sont toutefois révélateurs d'une écriture de l'impossible. Car ce n'est pas en parlant qu'on se révèle ou qu'on se connaît. Il se peut que l'écriture soit dépourvue de toute possibilité de dire et d'exprimer l'inexprimable. Dans cette lancée, il dit : « *La tension dramatique de*

¹ . Paul Ricœur, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1984, p. 80.

² . Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, op.cit, p. 188.

³ . *Parcours immobile*, p. 30.

l'écriture, son destin propre, est d'être porteuse de sa propre mort par rapport à elle-même et par rapport à ce qu'elle est censée exprimer »¹. La voix d'El Maleh, seule, ne peut exprimer ses manques et ses hésitations. D'où l'idée d'exalter le silence qui le guette à travers l'insertion des paroles et des dits qui représentent l'Autre qui n'est que l'auteur lui-même. Ce qui participe à générer un « *discours disloqué éclaté en fragments non identifiables sourds de sens* »². Effectivement, quand il s'agit d'une situation non achevée, l'écriture voire le discours des œuvres maléhiennes clament le silence.

De *Parcours immobile* au *Retour d'Abou El Haki*, l'espace scriptural nous offre un panorama kaléidoscopique relevant d'une écriture qui impose la discontinuité tout autant que la brièveté. Ces deux aspects qui caractérisent l'écriture fragmentaire vont de pair avec ceux de la continuité et de l'inachèvement, et créent une interrogation sur soi et la littérature, sur le dire et se taire. Ce qui participe à générer une telle spatialisation dans le texte marocain francophone. Etant donné que ce dernier se trouve incapable à gérer le vide essentiel qui le ronge de l'intérieur, il recourt à l'intertextualité comme moyen textuel qui assure sa productivité. Bien évidemment, la rupture que circulent les citations et les allusions concourt à déconstruire les formes narratives. Ce qui engendre ainsi une nouvelle pratique permettant à rendre le texte plus spatialisé visiblement et invisiblement.

Chez El Maleh, la parole ne peut être réappropriée que si elle est inscrite dans les marges de l'indicible, comme il dit Heuvel : « *comment supporter, comment sauver le visible, si ce n'est en faisant le langage de l'absence, de l'invisible* »³. Ce qui explique son intérêt pour ces représentations visuelles traduites via l'intertextualité. Celle-ci, en contribuant à la protection de la mémoire et du patrimoine culturel judéo-marocain, mène un combat invisible et silencieux contre la déchirure et la rupture. Ce qui fait appel à une nouvelle expression dans la littérature marocaine francophone, et remet en cause le paysage graphique traditionnel.

Ses œuvres respirent au rythme du fragment qui est traduit bel et bien par la rupture et la violence des formes traditionnelles. Elles constituent un espace de

¹ . Edmond Amran El Maleh, « *Paradoxes d'une écriture* », op.cit, p. 91.

² . *Parcours immobile*, p. 108.

³ . Pierre, V.D. Heuvel, op.cit, p. 69.

perméabilité totale où se disloque toute signification et toute logique. En effet, l'espace textuel maléhien signale une crise identitaire, voire une absence de parole et de communication. Ce qui mène le lecteur vers une aventure douloureuse surpassée par le travail même de l'écriture.

A la lumière de l'analyse effectuée sur l'intertextualité, nous pouvons définir donc celle-ci comme une pratique esthétique dont l'écriture fragmentaire serait le geste graphique. L'auteur remet en cause cette pratique scripturale afin d'exprimer la dérive et le démembrement de la littérature marocaine francophone d'une part, et son identité éclatée et morcelée d'autre part. L'art d'Edmond Amran El Maleh tient à mettre en place une interrogation sur soi et la littérature, sur le silence qui fonde son écriture et en l'occurrence l'impossibilité de tout dire et tout révéler. N'est-ce pas là encore que se traduit, selon Van Den Heuvel, la : « *conception tragique du langage où le mot équivaut au silence* »¹. Ce qui vient inscrire l'inachevé scriptural comme étant une échappatoire à la mort tragique de la parole. Or, l'inachèvement/ l'inaccomplissement de cette parole/ identité laisse l'œuvre maléhienne en perpétuelle errance, cherchant un monde utopique où elle peut s'accomplir.

En se rendant compte de l'inachèvement de son objet d'écriture, El Maleh cherche à travers le phénomène de l'intertextualité, à créer une nouvelle expression au sein de son œuvre. Une expression que seuls le silence et l'absence de la parole peuvent manipuler et mettre en place sans transition. Le retour infini à la parole proférée, à la conservation du patrimoine culturel, au silence paradoxal du langage, tels sont les divers procédés qui caractérisent ce concept de l'intertextualité. Si le mystère du langage crée un inachèvement de la parole dans l'œuvre maléhienne, la langue comme moyen de communication installe une problématique androgynique renforcée par le métissage linguistique.

3-Le métissage linguistique

Si le langage crée des ambiguïtés au niveau du mystère attaché à l'écriture, l'oralité impose ses fondements esthétiques par rapport à la richesse qu'elle donne à la littérature. Or, écrire c'est laisser une trace de ce qui est dit, mais c'est aussi : « *une*

¹. Ibid, p. 84.

mort par rapport à l'oralité car toute la richesse du discours oral devient sclérosée, pétrifiée par elle [l'écriture] »¹. C'est pour cela qu'El Maleh défend l'oralité dans son œuvre car elle est à l'origine du langage humain. Le mystère que cache ce duel entre écriture et oralité renvoie consubstantiellement à celui de la langue.

Aujourd'hui, beaucoup de débats sur la langue revêtent une importance particulière et donnent lieu à une gravité certaine. Or, la question de la langue dans l'œuvre d'El Maleh acquiert une telle acuité par rapport à sa situation paradoxale. L'objet principal de son écriture est aussi l'alternance de deux langues, donc de deux cultures, dans un même discours : la forme linguistique de l'une (le français) et le contenu de l'autre (l'arabe dialectal). Cet assemblage veut se réaliser dans la voix androgynique qui parle l'arabe en français. En mettant en paradoxe cette problématique linguistique, l'auteur veut réaliser un aveu inachevé et ininterrompu dans son écriture romanesque. Celui d'infuser l'imaginaire marocain dans la langue de l'Autre. Or, cette infusion n'est plus gratuite chez lui, car elle fait appel à l'écriture fragmentaire qui vient morceler et briser ce passage d'une langue à une autre. Néanmoins, comment El Maleh met en valeur l'oralité à travers l'arabe dialectal ? Lors des passages des langues, le moi maléhien garde-t-il son identité judéo-marocaine ou s'en dissipe-t-il ? Peut-on dire que ce métissage linguistique est une exigence postmoderne permettant à l'homme de vivre morcelé entre deux langues voire deux cultures ?

Vivre entre deux langues totalement différentes fait inscrire le texte maléhien dans une posture poétique, car selon G.A.Goldschmidt : « *l'écriture institue une liberté fondamentale fondée sur l'incommunicable* »². Ce qui inscrit le moi maléhien dans une possibilité de passer entre les langues dans un objectif de pousser sa poétique vers la rencontre de cet incommunicable retrouvé dans chaque langue. Ce qui fait de cette dernière une physionomie propre à elle et que seuls les écarts et « *les décalages, les intervalles qui ne cessent de s'ouvrir au sein d'une langue* »³. Ainsi, « *les mots seuls font apparaître ce qu'ils manquent, c'est-à-dire ce dont ils parlent* »⁴.

¹ . Edmond Amran El Maleh, « Edmond Amran El Maleh par lui-même », in *Cahier d'Etudes Maghrébines. Mogador-Essaouira, une ville océane du Sud marocain*, op.cit, p. 179.

² . G.A.Goldschmidt, *La matière d'écriture*, Ed, Circé, 1997, p. 46.

³ . Ibid.

⁴ . Ibid.

A partir de toutes ces considérations, nous pouvons dire que le parler du moi prend corps dans la conscience d'une langue. Ce qui résulte ainsi une langue qui dit et une autre qui se tait, et derrière chacune d'elles il est une histoire qui se cache. A travers le langage, les mots d'une langue ou d'une autre font révéler leur manque et leur besoin pour se reconnaître. Or, chez El Maleh, l'éleveur des mots, comme il se dit, il existe un aspect très particulier dans chaque langue. C'est l'aspect sonore des mots qui est primordial dans le déploiement de l'écriture. Lors d'une interview, El Maleh déclare : « *J'entends davantage les mots que je ne les vois écrits. Comme dans la musique, on entend des sons, on doit épouser les mêmes sensations quand on entend les mots* »¹.

Le mariage qui se fait au sein du texte maléhien est celui de la langue et du corps ; mêlant ces deux formes de présence au monde afin de faire entendre la voix de l'une dans le corps de l'autre. Cet étrange apparemment permet à l'écriture maléhienne de porter le grain de la voix et l'accent de l'arabe dialectal dans le système syntaxique de la langue française. Dans *Ailen*, l'auteur décrit ce métissage linguistique, il dit :

« *Mardochée, sa voix chuchotée, l'accent, la prononciation contaminée, l'arabe parlait à travers ce français d'emprunt, le traversait d'intonations invisibles, de l'autre monde, de la rive blanche de l'absence* »².

L'enracinement dans sa langue maternelle, l'arabe dialectal, fait de lui un marocain de confession juive qui considère cette langue dans ses écrits comme « *une constante. Il y a quelque chose de plus profond que le recours au mot* »³. Le fond de cette langue, c'est l'oralité. C'est pour cela qu'il défend l'arabe dialectal et le considère comme une substance à l'être marocain, car ce qui fonde l'identité marocaine c'est son dialecte et les différences de vocabulaire qui le constitue. En usant du signe sonore ou graphique de sa langue d'écriture, El Maleh traduit inlassablement toutes les sonorités, les affects et les fantasmes que génère l'arabe dialectal. A ce propos, il souligne dans le *Retour d'Abou El Haki* :

¹ . Marie Redonnet, *Entretiens avec Edmond Amran El Maleh*, op.cit, p. 26.

² *Ailen ou la nuit du récit*, p. 100

³ . El Maleh, « *El Maleh par lui-même* », op.cit, p. 175.

« Si l'écriture pouvait se faire musique, s'affranchir du plomb lourd des mots [...] si elle pouvait immatérielle, être cette joie pure, grave, ce divertissement frivole, cette poussée dans le ventre du cosmos, ce rire, le désir, cette morsure, cette jubilation du non-sens »¹.

Il est vrai qu'EL Maleh épice son œuvre romanesque par ce goût suprême de la sonorité affective de l'arabe dialectal. Une certaine manière pour prouver sa marocanité mais aussi pour mettre en valeur cette langue et la faire revivre. Il sème une puissance imaginative et physique qui s'est infusée dans la langue d'écriture qu'est le français. Il souligne :

« J'ai trouvé le « petit remède miracle » d'ouvrir la porte à certains mots arabes, mais ce n'est pas gratuit, car ces mots rappellent cette langue mère, car je pense, c'est ma différence avec Derrida, je pense à une langue maternelle, une langue mère, dans laquelle on est né, une espèce de terreau sur lequel on a grandi et qui passe par l'affectif »².

Cet affectif est en effet la voix de cette « infortunée darija » comme aime à dire l'auteur. Elle est la trace et le témoignage de son être. De ce fait son acte d'écrire est chargé d'une source intarissable de mots appartenant à un langage indéfinissable, nous citons entre autres : « *erraaghifs- sebsi- sfinges- ouahli- chéchais- kaki (couleur), etc.* »³ Le choix esthétique de cette forme d'écriture provient d'un imaginaire forgé dans les délices de cette infusion de l'arabe dialectal dans la syntaxe française. Or, cette infusion ou cette « contamination »⁴ n'est plus gratuite chez El Maleh, car elle marque une problématique syntaxique face au souffle oral ininterrompu du dialecte. Dans ce sens, il précise son refus de la ponctuation car : « *c'est organique, comme le flux de la langue mère dans l'autre langue* »⁵.

L'absence de ponctuation rend l'écriture un peu marginalisée, car elle brise le système classique et contribue à l'accélération du rythme de la lecture. Or, quand on constate les œuvres maléhiennes, nous relevons un grand défi que lance l'auteur. En

¹ . *Le Retour d'Abou El Haki*, p.78.

² . Ibid. p.153.

³ . Ibid.

⁴ . Hassan Moustir, « Récit et identité à l'épreuve de l'Histoire chez Edmond Amran El Maleh », Faculté des Lettres de Rabat, in *Si l'histoire m'était contée*, n°167, 2011, p. 137.

⁵ . Marie Redonnet, op.cit. p. 153.

tenant compte de la succession des fragments et leur multiplicité, la ponctuation devient un enjeu par lequel la totalité de l'œuvre dégage un sens multiple, un espace « *d'une infinité dynamique* »¹. Un simple regard sur ses textes pourrait signaler un ensemble de fragments non ponctués. Ce qui permet de comprendre d'une part une urgence d'écrire ou de narrer, et d'autre part un rythme respiratoire qui s'en dégage. Le souffle qu'envoie ce rythme, à travers l'absence de la ponctuation, explique l'attachement d'El Maleh à l'oralité. Puisque cette dernière est le seul remède à son asthme, elle permet de mettre en place une seule syntaxe. Celle des blocs ou des fragments qui constituent une « *seule phrase-fleuve* »² qui consiste à graver un ensemble d'événements imposés par force dans la mémoire.

Effectivement, la multiplicité des événements condensés dans la mémoire et narrés dans des blocs permet à El Maleh de procéder son écriture par la parataxe. La juxtaposition des éléments notamment hétérogènes et leur accumulation dans des fragments laisse au lecteur une grande liberté de découper, de lire et d'interpréter le discours à sa guise. Dans le passage suivant, nous présentons une longue phrase dans *Ailen ou la nuit du récit*, et qui brosse une infinité d'images bloquées ou disloquées, mêlant juxtaposition des tortures, des massacres, et des malaises attribués aux enfants palestiniens et libanais. Le passage est le suivant :

¹ . Oswlad, Ducrot, et Tzvetan, Todorov, Dictionnaire encyclopédique des Sciences du langage, Paris, Seuil, 1972, p. 445.

² . Léo-Spitzer, *Etudes de Style*, Paris : Gallimard, 1980, p. 503.

marocain, Ftouma au lieu d'Iris ou Cunégonde, une génération en avance sur ses sœurs des grandes métropoles, un pays moderne, n'est-ce pas ! si on lui avait fourni toutes les données, à coup sûr qu'elle aurait prévu que ça allait éclater ! si !

Statistiques ! agenouillez-vous, cinq genuflexions, le front dans la poussière : rien n'échappe à l'Œil de Lynx : les implacables données, le poids de la jeunesse démographie galopante, en nombre, enfants scolarisés, non scolarisés, à chaque minute une classe sort de terre, un enfant sur deux, sur trois, sur quatre, sur une infinité, enfants dans la rue, les recalés au bac et avant, les enfants qui ne savent pas quoi faire, enfance, jeunesse délinquante, diarrhée galopante, chômeurs inscrits non inscrits, inconnus, exode rural quotidien, maladies vénériennes, non vénériennes, tuberculose, trachome, choléra, méningites, maladies endémiques non classées invisibles, revenu national brut, très brut, par tête d'habitant, une tête sur dix, sur cent, sur un million exclusivement, nombre d'habitants, recensement pour le bien de tous, savoir enfin combien vous êtes par baraque, par chambre unique, par centimètre, par millimètre carré, par matelas, par natte, par terre, nombre de voyageurs par bus, par taxi, par bicyclette, à pied, prix du loyer par minute en raison de cinquante habitants par centimètre carré, longueur des haillons par tête d'habitant, taux de croissance de poux toujours par tête, mercuriale des prix de la viande jamais consommée, des légumes quelquefois, des immondices, des détritiques de consommation courante et quotidienne, production de merde en tonnes par anus individuel familial, courbe des naissances normales, bâtardes, porteuses de graines de violence, courbe en cloche de la vitesse spermico-foutrale en milieu fermé, courbe normale des viols, des enculages, des copulations illicites, licites, incestueuses, familiales, vénales, avec en regard le tracé de l'évolution de la prostitution corporelle morale innommable, graphique en tableau lumineux avec spot d'alerte de la croissance des flics, chabakouni, mouchards, il en sort de

terre un par seconde, panneau signalétique en courbe et chiffres également des suspects avérés, non avérés, susceptibles de l'être, qui le seront de toute façon quand le besoin s'en fera sentir, rouges marxistes, toutous orthodoxes officiels, non officiels, gauchistes, usefpéistes, syndicalistes islamistes intégristes fondamentalistes, khomeinistes, les non-classés, les par hasard, les quibonmesemble, les bons pour le complot, la conspiration, l'atteinte à la sûreté de l'Etat intérieure et extérieure, avec en regard les tables analytiques des mesures répressives nécessaires par seconde, par minute, par année, les rubriques comparatives des aveux et les moyens de les obtenir, carte nationale en relief des zones de corruption, extension foudroyante calculée selon une échelle inédite, assortie d'une notice explicative des symboles en usage pour la représentation répartie selon des rubriques affectées à chacune des occupations quotidiennes de la population, annuaire compendium de la croissance économique, le seuil de la pauvreté absolue étant considéré comme fraction négligeable, en milliards de litres de sueur fournie individuellement par la classe ouvrière prise dans son ensemble, déperdition en litres de sperme de l'énergie ergotique convertible avec en regard l'indice évolutif de l'abstinence souhaitée, nécessaire, forcée, contrainte, taux d'inflation monétaire, verbale, démagogique, rien, absolument rien n'échappe au quadrillage objectif de l'avenir, l'avenir est futurible sous ses moindres coutures, le hasard soumis à une stricte obéissance, quel est donc ce grain occidental qui a enrayé la machine ?

Ftouma se tait ! Conversation dans la grande salle : Noureddine a un copain, lui est allé au boulevard El-Fida samedi, les gens semblaient attendre quelque chose, on ne sait pas trop quoi, puis là sur le boulevard il y avait un type qui vendait des cigarettes à la sauvette au bord du trottoir, un merda est venu, à propos tu sais l'origine de ce surnom, bon ce merda a voulu faire déguerpir ce type qui vendait des cigarettes, comme il ne s'est pas laissé faire ç'a été la bagarre, la foule s'en est mêlée les gosses surtout à coups de pierres, les merdas et les flics ont été

Le lecteur rentre en jeu avec son auteur dans toute sorte de bifurcations, et en installant des pauses et des frontières entre les moments principaux, d'une part, et leur clôture d'autre part. Comme le dit El Maleh : « *quand on parle, on ne s'arrête pas pour dire virgule, on parle, ça continue.* »¹ L'absence de ponctuation remet en question un nouveau rythme, ample et dense qui permet à l'auteur de s'évader dans des souvenirs et de prendre tout son temps pour regarder et narrer. Le recours à la mémoire est une exigence chez lui, car elle lui permet de vider et de décharger ses entraves et ses obsessions. Les souvenirs s'entassent dans la mémoire et s'y bloquent afin de renouer avec le passé et la crise identitaire de l'auteur. Dans *Aïlen ou la nuit du récit*, le narrateur remontant le temps, se trouve face à une longue phrase sans ponctuation : « *il était là à la terrasse de ce bistrot affectueux grand-paternel où à certaines heures on ne pouvait avoir un verre de café parce que la machine mettait du temps à chauffer, il était-là* »².

Le ruissellement des souvenirs et du passé donne l'impression qu'il ya « *une machine [qui] mettait du temps à chauffer* », c'est-à-dire que l'auteur prend tout son temps dans son écriture pour revivre un souvenir affectueux. En supprimant les signes de ponctuation, il vise à briser le système classique, et en l'occurrence se décharger affectueusement du lieu de « *ce bistrot* » ancestral. L'absence de ponctuation n'est qu'un signe de toute abolition qui entrave et les souvenirs et le flux de la langue.

Qu'il s'agisse de non-ponctuer pour se décharger émotionnellement de ses souvenirs ou bien qu'il s'agisse de se soulever contre les normes graphiques de la syntaxe classique, El Maleh se sert de l'absence de ponctuation pour créer une présence instantanée voire fragmentée de soi-même, et de son identité morcelée. A travers celle-ci, il met en valeur la place qu'occupent l'oralité dans son œuvre, voire même le libre flux de la langue mère et son influence dans la langue d'écriture (le français). Anouar Benmsila note à ce propos : « *le récit tel que nous le concevons il provient de réciter, qui suppose la voix [...] Aussi l'oralité dont est marqué le récit se manifeste-t-elle à travers la liberté que prend l'auteur avec la ponctuation* »³.

¹ . El Maleh, « E.A.El Maleh par lui-même », op.cit, p. 179.

² . Ibid, p. 163.

³ . Anouar Benmsila, « De l'espace-texte, approche sémiolinguistique des récits d'Edmond Amran El Maleh », in, Publication de la Faculté des Lettres de Meknès, *Série Etudes et Recherches*, n°10, 2003, p. 30.

Par ce ruissellement inachevé et ininterrompu que crée l'impact du dialecte sur l'écriture d'El Maleh, le texte s'apprête à analyser ce flux linguistique comme un espace de subversion et d'éclatement de l'identité judéo-marocaine. Un éclatement qui remet en question l'impossibilité de garder ou de perdre son identité lors du passage et de la fusion de la langue mère dans l'autre langue (le français). Néanmoins, s'agit-il d'une infusion totale ou bien elle est une exigence du récit postmoderne qui met l'être humain morcelé entre deux langues, voire deux cultures ?

Il est vrai que le texte maléhien est tissé d'une trame romanesque tant complexe que labyrinthique, certes ces bifurcations sont issues de cette liberté du moi parlant, qui décide du code linguistique et de son investissement dans le récit. Nous touchons sans doute là, la vraie problématique dans le texte maléhien qui suppose un débat sur le choix de la langue de l'écriture. Etant donné que la forme de cette dernière est écrite en français, alors que le sens est proprement dialectal. Tous les éléments de son écriture suppose la représentation de la vie des marocains, de leurs préoccupations, de leurs manières de vivre et de survivre. L'évocation de la vie affective, intellectuelle voire culturelle ne peut passer qu'à travers le dialecte. El Maleh fait partie de cette vie, mais son enjeu est d'écrire l'arabe dialectal en français, car pour lui : « *c'est une question de choix culturel* »¹.

En effet, sa défense de la culture nationale y compris le dialecte marocain n'est qu'une idéologie, selon l'auteur, de mettre en opposition le colonialisme face au nationalisme arabe. Les efforts qu'il avait fournis dans la traduction participent en grande partie à la richesse de la littérature, voire de l'oralité. Compte tenue de cela, on peut dire que celle-ci doit exercer une fascination d'autant plus grande que c'est le fondement de notre existence. Des fois, c'est la langue mère qui précède : « *ya Farhi, ya Saadi, ma joie, mon bonheur* »², et d'autres fois c'est l'autre langue qui prend le relais : « *sa chance, rezq* »³, et quelques fois par oubli ou par refus, il ne fait pas de traduction : « *Josua cahoté dans cette carrossa qui s'en allait vers le mellah* »⁴. Il ne s'agit pas de choisir entre deux langues, mais d'inventer une langue qui serait nourrie

¹ . El Maleh, « E.A.El Maleh par lui-même », op.cit, p. 181.

² . *Ailen ou la nuit du récit*, p. 55.

³ . Ibid, p. 54.

⁴ . *Parcours immobile*, p. 91.

de ces deux sources, la forme classique du français et le fond populaire de l'arabe dialectal. A cet effet, nous pouvons dire que la langue d'écriture chez El Maleh est impersonnelle, car il refuse de nommer et de s'identifier à une telle langue.

D'ailleurs, dans cet espace de la « bilangue »¹ comme aime appeler Abdelkébir Khatibi, la langue maternelle a tellement constitué un : « *jeu de différences permettant la modification continue de l'identité du sujet positionné en rapport à la nécessaire autre langue* »². Car le passage de la langue d'origine à l'autre langue implique une actualisation du dialogue entre elles, et en l'occurrence permet une diversité linguistique et culturelle. Dès lors, Sibony évoque la continuité et l'inachèvement que crée ce passage de « *l'entre-deux des langues et des cultures* »³. Ainsi, ce qui crée chez El Maleh ce refus de la langue unique et de l'espace unique, et permet au personnage maléhien d'être en perpétuelle quête de son identité inachevée. L'identité marocaine y compris l'identité juive ne font que rimer ensemble pour donner au texte maléhien une pluralité linguistique, culturelle, voire ethnique. En parcourant toutes les villes où la présence juive a laissé ses traces tant humaines que monumentales (Asila, Essaouira, Salé, Fès, Meknès, Safi, etc.), l'auteur problématise la dimension poétique de ce passage entre le français et le dialecte marocain.

Dans ce sens, et lors de ce passage se crée une nouvelle langue avec un langage totalement différent de celui du quotidien. Un langage poétique qui met en œuvre une corporalité non identifiée mais exprimée par l'intonation, le rythme et l'intensité. Dans *Aïlen ou la nuit du récit*, Jawad, un ami du personnage principal était en retour au Maroc, lorsque : « *le flic [...] lui demandait pourquoi il était resté si longtemps absent* »⁴. Cette dernière expression « être resté absent » montre à quel point aucune « *traduction ne rendrait l'aventure sonore et pleine d'intériorité rêveuse* »⁵. L'impossibilité de traduire « *bqa gales ghaïb* »⁶ fait accentuer le désir de créer un imaginaire du dialecte marocain tout à fait différent et distinct. Car dans le voyage, le

¹. Khatibi appelle « bilangue », ce métissage du français comme langue étrangère profondément forgée et travaillée par l'insertion de ces mots de l'arabe dialectal.

². Gisèle Pierra cité par D. Sibony dans son livre *le corps, la voix, le texte, Arts du langage en langue étrangère*, op.cit, p. 110.

³. Ibid.

⁴. *Aïlen*, p. 95.

⁵. *Parcours immobile*, p. 31.

⁶. Notre traduction de l'expression : « *il était resté si longtemps absent* ».

personnage malézien est incertain de son retour et de son inachèvement. Ainsi, se crée cette impossibilité d'ancrer le corps d'une langue dans une autre. L'activité sonore permet au corps de la première langue de se mettre :

« En quête de l'autre langue, qu'elle soit esthétique ou actualisée par la parole quotidienne en langue étrangère, [et] définit l'altérité comme motrice des sujets du désir de parole »¹.

Cette motricité qu'assure l'altérité au niveau du passage d'une langue à une autre n'est pas gratuite chez un écrivain comme El Maleh. Car en assurant la continuité d'une langue dans une autre, il en ressort un véritable travail sur le fond de son œuvre, celui de son inachèvement. Il ne s'agit pas de choisir entre deux langues, mais d'inventer une langue aussi propre à lui qu'à son lecteur. C'est pourquoi il recourt à la juxtaposition de ces deux langues, non pour la violence mais pour donner à son texte cette magie qu'ont les mots dans leur pouvoir évocateur, de même, leur impuissance à traduire l'Autre. Il se délecte avec les mots en amenant avec lui son lecteur découvrir une finesse homérique dans cette épopée marocaine où l'oralité est liée avec subtilité et bonheur à l'écriture.

L'écriture pour lui n'est qu'une libération du texte, et une révolte contre son propre déroulement. Elle construit un sens où la langue est reine. Cette langue qui est avant toute parole humaine, celle qui a nourrit sa réalité et son imaginaire. Une réalité qui ne peut-être décrite qu'à travers :

« Une sensibilité attachée à la sonorité des mots arabes [...]. Par exemple, l'évocation de la vie affective, les rapports avec la mère, avec la famille, tout cela ne peut pas passer par la langue française qui est cérébrale, intellectuelle »².

On ne peut jamais nier que l'auteur donne une grande importance à la vie réelle et quotidienne des marocains, c'est pourquoi son recours à l'arabe dialectal rend hommage à ces relations humaines oubliées et perdues dans la société. D'ailleurs, ses personnages sont des hommes et des femmes simples, venant raconter leur vie quotidienne, se chevauchant entre la joie et la misère. Pourtant, leur vie simple est reconnue à travers : *« l'écriture [qui] passe audacieusement du côté de la banalité*

¹ . Gisèle Pierra, op.cit, p. 113.

² . El Maleh, « Edmond Amran El Maleh par lui-même », op.cit, p. 175.

quotidienne des visages humains qui marquent le temps et l'événement. Elle crève l'artifice, la pompe. Elle ose dire ce que l'ont tait avec honte »¹.

Effectivement, l'écriture maléhienne ose dire ce que l'on tait avec honte. Une écriture qui vise d'abord l'humain, son passé, sa mémoire, bref son identité. Or, cette écriture crée un paradoxe quant à la langue utilisée, le français.

La mémoire du Maroc est tellement présente au long des romans d'El Maleh. Mai sans oublier que l'origine des différents récits n'est autre que l'histoire marocaine. Cela va sans dire qu'il use de ce paradoxe afin de créer toute une intensité et une sensibilité créative dans son texte à travers son recours à l'arabe dialectal. Celui-ci, en épousant le mouvement de vie des personnages, subira de multiples métamorphoses quant aux voix qui le présentent. Des voix douces, des voix incertaines, des voix absolues, des voix mythiques : « *des voix multiples proches et lointaines, des voix qui dans leur sphère sonore [...] poursuivent la croissance, la maturation d'une parole naissante, annonciatrice de l'avenir* »². Or, « *elles ne disaient rien de ce qu'il souhaitait découvrir avec une étrange obstination* »³. Ce qui laisse la quête identitaire que lance El Maleh dans son œuvre de rester inachevée et incomplète. L'arabe dialectal est rehaussé par cette grandeur et cette maturation que lui procure cette impossible quête inachevée. Ce qui le mène à l'éternel.

On peut aller très loin et dire que cet enracinement dans l'arabe dialectal n'est qu'un fort témoignage qui traverse toute l'œuvre d'El Maleh. Il est le seul révélateur à partir duquel tout le parcours mobile de l'auteur se concrétise. Ce témoignage n'est ainsi qu'un appel à la tolérance et à l'acceptation de l'Autre pour empêcher toutes les différences culturelles, linguistiques voire même confessionnelles. Car si le dialecte marocain pourrait cohabiter avec la langue française dans un seul espace textuel, Agar et Ismail, les deux amoureux différemment rencontrés ont pu le témoigner au cours des pages du *Retour d'Abou El Haki*. Agar est une juive d'origine russe née dans le Maroc colonial, et Ismail, un jeune professeur de pensée islamique arabo-musulman. Leur rencontre dans les territoires occupés par Israël ne les empêche pas de s'aimer et

¹ . *Aïlen ou la nuit du récit*, p. 182.

² . Ibid. pp.80-81.

³ . Ibid, p, 11.

de se comprendre : « *on se parle, je ne sais quelle langue, arabe, hébreu, je crois quand même en français* »¹.

Dès lors, cette coexistence plurilinguistique pourrait-elle aussi rendre compte des différences linguistiques d'aujourd'hui, et dont l'homme est le seul vecteur. Ainsi, cet homme postmoderne est poussé dans ses extrémités de l'ère globale, et se trouvant perdu et morcelé dans ces différences, sans pouvoir trouver une harmonie inimitable, et garder sa propre identité, mais s'ouvrir sur d'autres. D'ailleurs, pour vivre cette odyssée généreuse, El Maleh pousse son lecteur à avoir plus de recul vis-vis de la notion et du concept de la langue. C'est aussi un hommage rendu à sa langue maternelle, le judéo-arabe.

Dans son essai critique, *Le Café bleu, Zrirek*, il déclare avec amertume sur le judéo-arabe, en disant : « *notre langue ne l'oublions pas* »². Une déclaration pleine d'attachement et d'enracinement dans la langue maternelle. Si l'hébreu est la langue du sacré comme l'arabe classique, le judéo-arabe et le dialecte marocain font signe d'une véritable langue maternelle. Ces derniers restent les langues du quotidien, de l'intimité familiale et d'une sensualité très profonde. Or, le judéo-arabe est la langue du Juif marocain, à travers laquelle il exprime sa judéité. Comment se concrétise donc cette langue à travers l'imaginaire judaïque ? Et comment le système d'écriture maléhien a pu manifester la production langagière du judéo-arabe ?

Dans l'ensemble de ses récits, El Maleh ne revendique pas la question de la judéité dans son aspect identitaire, mais il suggère à son lecteur une ouverture sur quelques références tant culturelles que confessionnelles. Car la seule appartenance qu'il déclare c'est le Maroc dans son ensemble linguistique et culturel et qui constitue néanmoins le cadre de ses récits. Sur un ton d'absence, l'auteur évoque un ensemble de valeurs qui émanent du vécu historique de la communauté juive marocaine et qui constituent, en l'occurrence une grande partie liée à l'identité marocaine.

Dans *Parcours immobile*, il fait de son personnage-principal Josua/ Aissa une voix narrative singulière, à travers laquelle il évoque les mutations de la destinée de la communauté judéo-marocaine. Une voix qui remet en question toute une mémoire

¹ . *Le Retour d'Abou El Haki*, p. 201.

² . El Maleh, *Le Café bleu, Zrirek*, Grenoble, Casablanca : La Pensée sauvage, 1999, p.46.

disparue du jour au lendemain. Ce qui permet à El Maleh de reconstituer cette mémoire tout en recourant à la vie commune, sociale et quotidienne de cette communauté. D'abord en parcourant ses relations à elle-même et ensuite à autrui.

Pour que la mémoire judéo-marocaine soit reconstituée, il recourt à un vocabulaire très riche émanant de la langue de cet imaginaire. Or, cette langue est reconstituée doublement, d'une part il s'agit de l'hébreu dont le système d'écriture a servi une des plus vieilles et plus marquantes civilisations. D'autre part, le judéo-arabe marqué par l'oralité, alors qu'il oscille entre de grandes civilisations, à savoir la civilisation arabo-musulmane, la civilisation juive et la civilisation andalouse.

Dans son essai critique sur l'histoire et la civilisation judéo-marocaines, Simon Levy avait longtemps parlé des étymologies diverses qui ont marqué le parler judéo-arabe. Il a cité quelques emprunts berbères, romains et français. Les plus anciens emprunts remontent : « *à la période de formation du dialecte [marocain], en étroite communion avec l'Arabe d'Al Andalus et son substrat romain ; les plus récents datent du début du XXème siècle. Il faut y ajouter, dans l'ancienne zone de Protectorat espagnol (1912-1956), d'autres hispanismes plus au moins parallèles aux gallicismes intégrés par la langue en ex-zone française* »¹. Ainsi, les juifs exilés d'Espagne ont longtemps entretenu des relations intercommunautaires avec les différents Juifs des pays d'accueil et notamment au Maroc. Sur cette terre, les juifs ont beaucoup participé à l'économie traditionnelle avant le Protectorat, et ils ont diffusé certains hispanismes dans le dialecte marocain. Dans cette lancée, se sont formés les parlers judéo-arabes² marqués par des emprunts assimilés depuis longtemps. Ce qui conduit les Juifs d'Espagne, les Juifs du Maroc et les musulmans marocains à pratiquer un ensemble d'emprunts dans leur parler quotidien.

Cependant, et même après l'oubli de ces parlers judéo-arabe, El Maleh fait revivre dans son œuvre cet inconscient qui a résisté avec l'arabe marocain. Une capacité à remettre en action des morphèmes réservés aux schèmes des mots, soit de l'arabe ou de l'espagnol. Dans *Parcours immobile*, la présence du judéo-arabe est

¹ . Simon Levy, *Essais d'Histoire et de civilisations judéo-marocaines*, Ed. Centre Tarik ibn Zyad, 2001, p. 234.

² . Simon Levy avait noté les parlers au pluriel étant donné que la géographie des emprunts hispaniques se présente ainsi dans les différentes régions du Maroc, il dit : « *les parlers judéo-arabes ayant vécu en contact avec le judéo-espagnol, ont un traitement particulier des pluriels d'hispanismes terminés par un /O/ ou une consonne..* », p. 223.

marquante, étant donné que le livre fût considéré comme un chef-d'œuvre sur la présence juive au Maroc. L'auteur souligne à propos de son asthme, quand sa mère interdit de sortir, en disant: « *“Maiitzbatch”* qu'il ne sorte pas »¹. Comme nous avons déjà de la sensualité et de la sensibilité attachée à la sonorité des mots arabes, l'expression *“Maiitzbatch”* offre au lecteur une sifflante sonore de la consomme/Z/². Nous sommes ici en présence d'un parler arabe : « *ayant coexisté avec le judéo espagnol jusqu'au XVIIIème siècle. La sonorisation de [...] /Z/ (en position finale de mot ou syllabe devant b, d, g, l, m, n, ou devant voyelle, en finale du mot* »³. Ce trait fait partie de la hakitiya⁴ dont la sonorisation en finale est constante dans le parler arabe des Juifs de Meknès, hors de tout contexte espagnol.

Cette traversée historique, phonétique voire morphologique permet de porter un autre regard sur notre dialecte marocain amalgamé et cristallisé par une diversité linguistique et phonétique très riche. Une telle manière pour El Maleh de rappeler à son lecteur et de pointer de son doigt une blessure profonde dans notre identité et notre culture marocaines. C'est « *la blessure de l'absence* »⁵ sans laquelle il ne pouvait pas nous révéler son projet d'écriture, et dans lequel nous avoue, à propos de l'oubli ou la perte du judéo-arabe dans le parler marocain d'aujourd'hui. Il dit à ce propos :

« *Si j'avais eu le temps de choisir, j'aurais peut-être, même s'il ne s'écrit pas, trouvé le moyen d'avoir recours à cette langue qui est la langue la plus sensuelle, la plus riche et peut-être la mieux adaptée à mon projet d'écriture.* »⁶

Rien d'étonnant donc, si l'auteur pose à sa manière la question ontologique de sa propre appartenance. L'origine perdue se découvre à lui dans les deux parlers, le dialecte marocain et le judéo-arabe. Ce faisant, le lieu commun en lequel l'écriture romanesque se fait véritablement un voyage, semble se régénérer à la rencontre de cet espace d'oralité, topographie sonore, dans laquelle le texte se coule pour revivifier à

¹ . *Parcours immobile*, p. 44.

² . Simon Levy cite la lecture des graphèmes, et notamment la consonne /Z/ dans le parler de la communauté juive marocaine de Meknès, p. 235.

³ . Ibid. p. 225.

⁴ . Marie Christine Varol l'a défini ainsi : « *Au Maroc, l'espagnol des expulsés évolua vers une variété du judéo-espagnol, la hakétiya, qui a sa personnalité et sa saveur propre, marquée par l'arabe et distincte du judéo-espagnol de l'empire ottoman* » Manuel de judéo-espagnol, langue et culture, Paris, Ed, Langues et Mondes-L'Asiathèque, 1998, p.9

⁵ . Mohamed Amnsour, « *Les langues dans l'imaginaire judaïque dans Parcours immobile* », In Acte du colloque international Edmond Amran El Maleh art, culture et écriture, op.cit, p. 166.

⁶ . El Maleh, « *Edmond Amran El Maleh par lui-même* », op.cit, p. 178.

son tour des sources taries. Effectivement, la sonorisation qui caractérise certaines expressions faisant partie du judéo-arabe nous laisse découvrir leur ressemblance voire leur appartenance étymologique à d'autres langues, comme l'arabe dialectal et la hakétia. Ce qui laisse révéler d'une part la familiarité qui s'articule dans cet espace de l'oralité, où la mémoire régénère le présent. D'autres part, cette étymologie personnelle à El Maleh, qui renvoie son lecteur à une quête inachevée et impossible de ce souffle oral qui oriente son écriture. Comme s'il cherche à nous renvoyer à une certaine réflexion existentielle qui fait de l'originel une énergie subversive.

Au vu de cet assemblage des langues revivifiées dans le texte maléhien, nous avons l'impression qu'El Maleh veut mimer par l'écrit la célèbre Tour de Babel. C'est presque un hymne à cette histoire tirée du récit biblique, car comme le note Roland Barthes à propos de cette écriture hétérolingue que :

« Le vieux mythe biblique se retrouve, la confusion des langues n'est plus une punition, le sujet accède à la jouissance par la cohabitation des langues, qui travaillent côte à côte : le texte de plaisir, c'est Babel heureuse. »¹

Notre auteur part de la même considération, en disant dans *Le Retour d'Abou El Haki* : *« La Tour de Babel s'élevait, s'élançant haut, toutes les langues, toutes saveurs circulaient en un concert assourdissant et triomphal »².*

En effet, ce mythe de la Tour de Babel n'est qu'un appel à la multiplicité des langues. C'est ce qui nous amène à la prise de conscience de l'importance de la langue. En évoquant son écriture, El Maleh reconnaît qu'elle contient une certaine violence ou subversion pour libérer l'espace afin de faire de la place aux autres langues. Ainsi son espace textuel redécouvre cette multiplicité à travers la cohabitation des langues sacrées et des parlers dialectales qui manifestent les saveurs de ce mythe biblique. Mais on peut voir là aussi une éthique paradoxale de la singularité, alors que le monde d'aujourd'hui vit dans un chaos suscité, considérant les langues comme des caractéristiques irréductibles des peuples et des ethnies.

Dans ce sens, Elias Canetti remet en cause cette altérité irréductible due à la langue, il dit :

¹ . Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 10.

² . *Le Retour d'Abou El Haki*, p. 132.

« Qu'il existe une multiplicité de langues est un fait, mais c'est la chose la plus inquiétante du monde [...] l'histoire de la Tour de Babel est celle de la seconde chute de l'homme. Après avoir perdu son innocence avec le paradis, c'est artificiellement qu'il voulut rejoindre le ciel [...] Mais il perdit alors ce qu'il avait conservé de sa première chute : l'unité des noms. Cet acte de Dieu aura été la plus diabolique des actions jamais commises car la confusion des langues, ce fut celle-là même de sa propre création, et l'on conçoit mal pour quelle raison il voulut encore sauver quelque chose du déluge total »¹.

C'est précisément ce grand questionnement qui pousse El Maleh à l'écriture de ses œuvres de fiction et de ses essais, afin de renvoyer son lecteur à la quête inachevée de l'homme. Une quête qui paraît irréductible, mais elle manque à la fois une part de complémentarité et de complexité. Complémentarité par rapport à cette absence et ce manque qui mettent l'individu en quête de sa substance. D'autre part, la complexité de cette quête n'est que la singularité en laquelle l'être humain se retranche, et se livre à une ouverture vers l'Autre. Ainsi, aucune singularité n'est un état, mais un battement, une interruption du corps et du cœur de la raison. La fascination d'El Maleh pour le mythe babélien n'est que « *cet infini retour* »² à la singularité initiale des langues afin de les réécouter et les revivifier.

D'ailleurs, « *cet infini retour* » n'est qu'un retour d'une quête et d'une enquête de reconnaissance. Ce récit de reconnaissance est présent dans l'ensemble des œuvres maléhiennes. De *Parcours immobile* au *Retour d'Abou El Haki* nous rencontrons le fameux Ulysse maléhien qui régénère son parcours immobile et retranché de la réalité marocaine par une remise en question des différents éléments qui participent à cette reconnaissance. Il est juste de dire qu'il se fait reconnaître par son recours à l'oralité dont la nécessité est de réparer, voire de revivifier la mémoire judéo-marocaine. Selon une gradation savamment orchestrée et un art du retardement bien des fois commenté par les critiques³, El Maleh remonte le temps dans l'histoire humaine et notamment

¹ . Elias Canetti, *Le Territoire de l'homme, Ecrits autobiographiques*, traduit de l'allemand par Armel Guerne, Paris, Albin Michel, 1998, p. 209.

² . Ailen ou la nuit du récit, Op.cit. p. 63.

³ . Beaucoup de critiques marocains comme Ahmed El Madini et Mohamed Berrada qui ont reproché à El Maleh son retardement à l'écriture voire à la reconnaissance mémorielle judéo-marocaine. Op.cit, in, *Horizons Maghrébins, Le droit à la mémoire*.

l'histoire marocaine où il se fait le porte-parole de tant de personnages perdus et oubliés, tels le récitant ou le conteur. Il renvoie son lecteur ainsi à cette identité collective qui n'est que le revers de l'identité individuelle.

En s'assurant de sa halqa, le conteur refait son rôle en le reléguant à d'autres personnages faisant partie de son public. C'est dans l'épreuve de la confrontation et du face-à-face avec autrui, s'agissant d'un individu ou d'une collectivité, que l'identité narrative chez El Maleh se dissipe et disparaît de ses récits. Il est remarquable que l'auteur recoure à ce genre de manipulations pour raconter autrement sa vie et la vie des autres à travers la voix multiple du conteur. Certes, pourquoi un tel récit ne pouvait-il pas servir d'ouverture à notre réflexion sur la reconnaissance mutuelle ? La réponse s'avère plus bruyante lorsque la voix, en tant qu'élément fondamental dans l'oralité, s'affirme avec volonté, en cherchant à anéantir toute omission et toute violence. Or, l'absence et le vide qui meublent le parcours scriptural d'El Maleh explique cette impossibilité de rendre mutuelle toute reconnaissance.

Cependant, à travers le phénomène de l'intertextualité qui permet le passage de l'invisible au visible, de l'oral à l'écrit, l'auteur se permet de réécouter les voix ancestrales judéo-arabo-musulmanes. Son écriture fragmentaire lui permet d'assurer ce caractère d'ouverture entre ses textes et d'autres textes, et dont le paradoxe réside dans cette ouverture qui alimente ces derniers et les mènent toujours à l'inachèvement. Ainsi, le caractère cyclique qui caractérise ses œuvres assure cet inaccomplissement de soi dans la reconnaissance mutuelle que nous avons évoquée auparavant. Certes, la matière langagière chez lui est assez riche pour enchâsser avec le moteur principal de cette reconnaissance, celui de la langue dialectale. Celle-ci se reconnaît car c'est elle qui constitue le fondement de l'être humain. El Maleh en retraçant le périple glorieux des différents parlers (le dialecte marocain et le judéo-arabe) qui constituent l'identité singulière de l'être marocain, il cherche à donner aux mots leur sens et leur gravité dans le corps scriptural de son œuvre. Car à travers l'oralité qui constitue la trace orale de toute culture et toute identité, l'être juif marocain pourrait vivre en harmonie avec autrui qui fonde avec lui toute une grande civilisation.

Si l'oralité est la trace écrite qu'avait laissée El Maleh à son lecteur, et à travers laquelle il peut réécouter et revivifier tout un passé glorieux, l'esthétique de son œuvre

réside dans cet aspect spectaculaire et inachevé mariant hybridité et continuité. Cela va nous conduire à la troisième partie de notre thèse qui enchaîne avec l'œuvre ouverte dont se caractérise l'acte scriptural maléhien. Or, cette ouverture n'est plus gratuite, mais elle entraîne un bouleversement au niveau de sa réalisation. Etant donné que l'identité humaine chez El Maleh est tant universelle qu'unique, elle mène à la dérive, et au démembrement de cet être humain en quête de sa substance. De ce fait, naît un grand vide identitaire qui meuble l'esprit maléhien, et le conduit à l'écriture de ce vide et ce chaos, à partir desquels se construit la mémoire collective.

Troisième partie

Vers une esthétique de l'œuvre ouverte

Les deux excipits de *Parcours immobile* et de *Mille ans, un jour* se terminent par une interrogation : « *Amis le rideau va peut-être tomber, le spectacle a-t-il jamais commencé ? Et maintenant* »¹ et « *Nessim n'est pas nomade où sont alors les sables de l'exil, de quel ciel est tombée cette étoile qui a couvert la blancheur du Livre où l'on marche d'un pas égal à un chant qui vient au-delà de toute mémoire ?* »².

A partir de ces citations qui marquent la fin des deux œuvres, nous pouvons dire que la non-fin ou la fin ouverte caractérise les œuvres d'El Maleh. Cet inachèvement que l'on trouve chez lui est une manière d'accomplissement pour lui, car :

« *Il se méfiait du risque de succomber à la facilité et de tomber dans le conventionnel. Ecrire dans l'incertitude est le lieu d'une certaine satisfaction* »³.

La difficulté de l'écriture maléhienne s'explique par la complexité de la trame romanesque. Une raison par laquelle la forme littéraire, le genre, serait plutôt au carrefour d'une reconnaissance de l'être et de l'histoire à travers sa mémoire. Or, l'hybridité qui caractérise l'œuvre d'El Maleh nous fait repenser autrement un monde en pleine déconstruction et en plein désordre. La mémoire judéo marocaine telle qu'elle est conçue par l'esprit maléhien nécessite le recours à plusieurs formes d'écriture, tels la confrontation des genres et le retour du motif. Une mémoire qui entraîne le personnage maléhien dans une texture tragique, lui permettant de s'évader des contraintes de la vie terrestre et funeste.

Retranscrire la mémoire judéo-marocaine nécessite le recours à certains éléments de l'écriture fragmentaire, telles la fin ouverte qui nous conduit à une vision cinématographique qui meuble l'espace scriptural maléhien. Le fragment nous entraîne dans les remparts de la continuité et de la multiplicité qui marquent l'œuvre de l'auteur. Pour ce faire, il se sert de l'œuvre ouverte ou de l'absence de fin ou encore l'absence d'une œuvre afin d'y intégrer, non seulement différents espaces, époques, rythmes narratifs et tonalités, mais aussi maints genres littéraires ; ce qui lui permet d'interpeler un lecteur averti et lui octroyer une place de choix comme personnage à

¹ . El Maleh, *Parcours immobile*, p.251. op.cit

² . *Mille ans, un jour*, p. 184. op.cit

³ . Abdellah Baida, « Abner Abounour, ou le rejet des normes » in, *Acte du colloque international Edmond Amran El Maleh art, culture et écriture*, op.cit, p. 154.

part entière du récit. Tel est l'objectif majeur de l'auteur postmoderne qui cherche à rendre son lecteur actif, mais aussi attractif.

Le rêve bourgeois chez El Maleh se poursuit en tentant de créer un livre total qui renferme tous les secrets du monde. Son œuvre serait le monde dans sa totalité. L'œuvre ouverte serait alors le carrefour d'une pluralité interprétative et d'une richesse infinie que seul le lecteur possède les clés. De ce fait, l'interprétation du discours maléhien interpelle une autre dimension cognitive, celle de l'alternance entre l'intelligible et l'inintelligible. En cherchant à créer un sens pour son identité narrative et discursive, l'auteur se croise, en forçant le travail rétrospectif de sa mémoire, d'une dérive de sens, ou du non-sens qui pousse son personnage postmoderne à la folie et à l'enfermement. La jonction du pictural et du littéraire faisait partie, elle aussi, du détournement inintelligible que provoque l'auteur dans son œuvre, à partir d'un vide absolu qui caractérise sa vie.

Chapitre 1 : Vers une hybridité

La question de l'hybridité acquiert une grande importance chez El Maleh, car elle entraîne une opportunité de multiplicité et de diversité linguistique, culturelle, cultuelle et ethnique. Ce qui nous permet de l'analyser à partir des procédés génériques, entre autres la confrontation des genres dans le texte maléhien, qui entraîne une analyse de l'écriture de l'impossible, permettant à la traduction d'être une manière de vivre, voire de survivre chez l'écrivain.

1-De l'hybridité générique

Le fragmentaire, de part sa difficulté et son insertion dans le texte romanesque, acquiert une telle importance par rapport au genre qu'il représente. De ce fait, un genre reconnu comme celui du fragmentaire procède par une mise en œuvre de sa nouvelle conception telle qu'elle est porteuse de sens. Cela crée une certaine modernité au sein du texte romanesque. Loin de toute considération traditionnelle et dogmatique, le fragmentaire devient un nouveau monde de création littéraire. Ahmed El Madini dit à ce propos que le problème de genre littéraire :

« Se pose avec insistance dans les écrits d'Edmond Amran El Maleh : sommes-nous en présence d'une autobiographie, d'un roman biographique, ou de quelque

chose de complément nouveau de la part d'un romancier ? Il me semble que cette question est dépassée de cet ordre pour écrire. La forme littéraire, le genre, serait plutôt un prétexte pour écrire l'être et l'histoire réelle et consciente, grâce à la mémoire. L'écriture et l'être se fondent mutuellement l'un dans l'autre. Il est donc inutile, et dépassé que ces textes se terminent par une fin tranchée, comme c'est le cas dans romans traditionnels. La forme ne se trouve qu'au moment de son élaboration. L'écriture ne se trouve que lorsqu'elle s'écrit, fondant ainsi le genre littéraire lui-même. C'est-là la modernité du roman, qui mêle le chuchotement, la conscience sereine, la fièvre de l'imagination et la beauté »¹.

Cette fièvre de l'imagination qui peuple l'espace romanesque malélien semble soumise à une redéfinition qui mute et devient hybride² et syncrétique. Cela crée une intranquillité au sein du texte romanesque, qui dérange par la multiplicité de différents genres en manifestant une certaine crise et une perte d'identification. Ainsi, la lecture des œuvres maléliennes nous conduit-elle à nous interroger sur l'enjeu du fragmentaire au sein du texte. D'ailleurs, l'écriture fragmentaire reconnaît une réhabilitation de la fiction romanesque à travers non seulement le retour au récit mais aussi les manifestations esthétiques acquises lors de son déplacement, à savoir l'alternance de plusieurs genres.

Dès son commencement, *Parcours immobile* affirme son appartenance à l'écriture autobiographique, en trouvant l'expression suivante : « *je me souviens* »³, mais le problème qui se pose chez El Maleh c'est qu'il refuse de classifier son œuvre dans un genre littéraire précis. Dans sa préface, il dit:

« Ce n'était pas non plus une autobiographie d'allure classique. Dans le corps du texte il y a cette volonté de la refuser, à la faveur d'une démarche ludique de

¹ . Ahmed El Madini, « L'image du passé dans la trame de l'avenir », traduit de l'arabe par Mohamed Saad Eddine El Yamani, in *Horizons Maghrébins, le Droit à la mémoire*, n°27, déc.94/jan.95.pp. 60-61.

² . Alfonso de Toro et Charles Boon définissent l'hybridité en tant qu' : « *une potentialité de la différence assemblée avec une reconnaissance réciproque dans un territoire ou dans une cartographie énonciatrice commune qui doit toujours être ré-habité et cohabité(e) à nouveau.* » in, Passagen Passages, Le Maghreb Writes bak, Figures de l'hybridité dans la culture et la littérature maghrébines. New York, 2009. p. 73.

³ . *Parcours immobile*, p. 25.

subversion, une volonté de briser la fermeture de l'identité, de la faire éclater en fragments »¹.

Il est en fait difficile de parler d'une autobiographie classique et simple chez El Maleh car il s'agit d'une trajectoire continue dont le genre littéraire qui l'annonce n'est qu'une tactique, permettant de livrer le texte. Ce faisant, il est même nuisible de traiter en partie partielle l'œuvre maléhienne. C'est pourquoi nous tentons de délimiter l'ensemble des caractéristiques et des reliefs du texte maléhien qui se bat pour nous présenter une vision totale et moderne sur l'écriture contemporaine. Une écriture dont les instruments de déchiffrement et de construction sont ombreux, mais ils nous relaient un espace multiple et diversifié en matière réaliste et imaginée, et où se dessine une sensibilité artistique touchant la totalité du roman.

Comme l'affirme El Maleh, son autobiographie n'est plus classique, c'est-à-dire qu'elle n'est pas à la première personne « je ». Elle est plutôt une autobiographie effectivement déléguée à plusieurs personnes : je/tu/il/on/nous. Le sens du « je » devient pluriel et multiple. Ce qui désigne l'écriture du Moi chez El Maleh c'est sa modernité qui tend à représenter un sujet absent mais présent dans le corps des autres. Ceci se vérifie lorsque l'auteur tente d'effectuer une intranquillité au niveau de la répartition pronominal². Dans cette théâtralisation des instances narratives, se dessine l'identité perturbée d'El Maleh, mais signalant un problème collectif.

Dès son premier livre³, l'auteur répond explicitement à ce problème collectif sous une intensité dramatique, celle du colonisé. Le narrateur, sarcastique, parle en ces termes : « *c'est entendu les juifs ne font pas de politique* »⁴. Or, Aissa/ Josua, le personnage-narrateur du roman fait de sa destinée individuelle en tant que militant, un parcours de résistance face à la xénophobie des camarades parisiens. Sa situation individuelle évoluera à travers les difficultés personnelles rencontrées, qui reflètent en effet une blessure profonde et collective. L'écriture autobiographique chez El Maleh s'élève contre tout malentendu historique afin de remettre en cendres toute nuance d'égoïsme. Aissa/ Josua n'est plus le héros d'une aventure passée, mais il est le porte-

¹ . Ibid, p. 9.

² . C'est ce que nous avons déjà analysé dans la partie précédente.

³ . *Parcours immobile*.

⁴ . Ibid, p. 51.

parole de toute une communauté oubliée et anéantie de l'histoire humaine. Philippe Lejeune explique : « *en dépliant le pronom « je » (ou tu), on rencontre fatalement le problème de l'identité(...) [celle-ci] est une relation entre l'un et le multiple* »¹. Ainsi, cette relation ne peut être totale car l'identité est ouverte et plurielle. A cet égard, nous assistons donc, à une écriture autobiographique inachevée et incomplète au niveau de la narration et de la reconstitution mémorielle. Cette écriture ne peut pas être totale puisqu'elle est au détour d'une pensée frivole qui freine toute impossibilité de totalité et de complétude.

D'ailleurs, l'écriture du roman total, ne peut s'effectuer qu'à travers une écriture intelligente qui dessine l'horizon de son attente, et planifie l'histoire d'un genre littéraire. Une histoire dans laquelle se livre l'œuvre maléhienne sans dissocier ses textes les uns des autres. Cependant, rien ne nous empêche de parcourir certains passages où des genres littéraires s'entremêlent et se confondent. Ainsi dans *Parcours immobile*, le narrateur nous fait découvrir le personnage Houmrani, l'une des figures imaginatives de Aïssa lors de son militantisme à Oran. Il représente l'Autre sous la figure du biographe : « *comme un miroir brisé les fragments épars renvoient en négatif le reflet d'un visage décomposé éclaté* »².

Cet éclatement n'est que le reflet de cette confrontation entre le réel et l'imaginaire. Chose qu'Aïssa trouve rigoureux pour s'identifier et non pas être déchiffré par les masques et les travestissements de la biographie.

En recourant à la biographie, le narrateur recourt à la narration du récit du militantisme de Aïssa au sein du parti communiste marocain, tout en remontant jusqu'aux années de l'Indépendance du Maroc. Il dit à ce propos :

« *En ces années cinquante, Aïssa et ses camarades, en cette période incertaine, lui et ses compagnons incarnaient le parti dont ils partageaient la responsabilité avec d'autres* »³.

Cependant, l'incertitude se cache derrière cette biographie « cette période incertaine » qui : « *devenait soupçonneuse* »⁴. Certes, le narrateur trouve que le fait de

¹ . Philippe Lejeune, *Je est un autre*. Paris. Seuil, 1980. p. 71.

² . *Parcours immobile*, p. 180.

³ . Ibid, p. 129.

⁴ . Ibid.

partir fouiller dans le passé d'avant son militantisme est moins important. Il dit : « *nous ne nous connaissions pas, nous ne savions pas qui nous étions avant de militer, cela n'avait que peu d'importance* »¹.

Ce faisant, la vie militante d'El Maleh s'avère plus intense, car ce qui l'intéresse c'est son appartenance au parti communiste marocain, et non pas ce qui était avant. Etant donné que son adhésion au parti communiste soviétique en 1945 n'a duré qu'une année, ainsi l'auteur déclare dans un entretien :

« *A partir de 46-47, tout a basculé, le Parti est devenu marocain, beaucoup de Français ont quitté le navire et la direction a changé [...] Ce fut un tournant majeur dans ma vie : le jeune juif occidentalisé que j'étais se découvrant profondément marocain sans rien perdre pour autant de son identité* »².

Sur ce cheminement identitaire, El Maleh aurait pu nous conduire, suivant l'ordre biographique, dans les travestissements de l'histoire, mais il recourt à une telle absurdité qui émane de la perte de la mémoire, voire du récit. Une subversion qui lui permet de dénoncer clairement les méandres et les blessures de la mémoire.

L'approche des récits maléhiens pourrait être entée sur un effort d'élucidation, un effort qui tenterait d'envelopper la question de la mémoire menacée de l'éclatement et de la perte des origines. S'il recourt à identifier, à maintenir et à sauvegarder la mémoire millénaire judéo-marocaine, c'est pour permettre à l'humain en lui de manifester brillamment l'essence et le sens de son existence, voire de son écriture. L'auteur est le foyer d'un éclatement vers le dehors, et cet éclatement le rend plus apte à accentuer l'écriture et la corrélation permanente de celle-ci avec la question de sens et de la vie.

Ceci exige quelque éclaircissement : l'écriture maléhienne est un espace qui loge différents genres se chevauchant et s'entremêlant pour nous donner une vision totale de son œuvre. Cependant, ce chevauchement des genres n'est plus qu'un éclatement du silence de la mémoire enfouillée et ineffable. Altérité silencieuse mais nourrie d'une mémoire qui s'affirme à elle-même dans un exil volontaire où l'homme rentre en communion avec lui-même. Certes, comment peut-on alors aborder le silence du

¹ . Ibid.

² . El Maleh, « Le sionisme a détruit le Judaïsme arabe », in *Revue d'études Palestiniennes, Entretien avec Edmond Amran El Maleh*, op.cit, p. 68.

récit ou encore le long silence qui a séparé El Maleh de l'écriture romanesque ? De quelle façon peut-on comprendre l'antériorité historique de l'action ou de son engagement politique et son entrée dans l'écriture romanesque, surtout que manquent des repères, comme les Mémoires et les correspondances ?

Pour répondre à ces deux questions majeurs, les romans d'El Maleh problématisent ce silence parcouru. Le silence est doublement déplié : il est une mise à nu des entrecroisements de l'homme et de l'écrivain. Ce doublement fonctionne alors comme une métonymie du silence de l'homme et de l'avènement de l'écrivain. Cela explique le recours de l'auteur aux entrecroisements de la biographie et de l'autobiographie. Autrement, dit au silence accru de la mémoire. En alternant son récit par ce doublement entre le « il » et le « je », il hésite entre son Moi éclaté en fragments épars et son identité, voire sa mémoire en devenir. Cette hésitation n'est pas une négligence de la part de l'auteur, mais il hésite pour ne pas s'identifier à soi-même et à son lecteur. Il lui laisse le soin de s'identifier par rapport à l'hybridité générique de son texte.

Cette hybridité générique relève de ses expériences et ses connaissances accumulées tout au long de son parcours. En effet, l'écrivain est issu des linéaments indicibles de ce même parcours, telle une fleur arrivée à maturité après l'éclosion de l'écriture, en ayant ouvert l'accès à la littérature comme exercice total. D'ailleurs, cette totalité est issue de son désir de parler de son expérience militante, philosophique et littéraire. C'est ainsi l'apparition du genre journalistique où on assiste aux différents comptes rendu et rapports sur l'arrestation de Aïssa :

« On lui avait enlevé son bandeau, le bruit courait [...] il n'osait pas y croire, il se sentait encore pris dans une main de fer »¹ ou encore des énumérations sur les violences et les massacres du colon français. Ainsi : « la censure des journaux, les réunions interdites, la constante surveillance policière, les premières arrestations, la relative tolérance dont le parti jouissait tant qu'il était à dominante française supprimée, le réseau de la violence se resserrait de plus en plus »².

¹ . *Parcours immobile*. Op.cit. p. 139.

² . Op.cit. p. 107.

En effet, la présence du genre journalistique au sein du texte maléhien provient de son militantisme et sa participation honorable dans le journal « Le Monde ». Cela explique son recours à ce genre afin de mettre en éclats son identité silencieuse, mais naissante d'un désir refoulé lors de son adhésion au PCM. Ce faisant, son engagement politique est né de son désir de mettre en éclats toute une période historique déchirante de l'Autre et de l'identité. La reconnaissance de l'écrivain s'effectue sur le fond de reconnaître que c'est du profond de chaque être humain, que peut surgir non pas cette absence de lieu, la vérité absolue, mais une parole que l'autre peut reconnaître.

Cette reconnaissance est le premier point par lequel s'opère l'entrée permanente d'El Maleh dans la littérature. En amenant son imaginaire, ses pensées et ses manières de dire la société marocaine, l'auteur met à nu son parcours identitaire ainsi que sa mémoire ancestrale, en cherchant à dire, à sentir et à vivre le Maroc dans toutes ses composantes culturelles, ethniques et culturelles.

Dans cette lancée, on trouve que les différents parcours d'El Maleh mettent ainsi et sauvegardent le parcours des hommes et relèvent toutes les entraves qui bloquent leur société et empêchent leur épanouissement. Cette mise en abîme de la réalité n'est possible que par le recours à l'exploration et la transgression des limites et des frontières, à travers le mélange des genres. A ce propos, le narrateur de *Aïlen ou la nuit du récit*¹ se pose des questions :

« Que voulait-il donc faire, que voulait-il simplement, lu qui feignait d'oublier que le mélange des genres est strictement interdit [...] qu'on ne pouvait violer les frontières sans risque grave d'allumer une guerre sans pitié [...] Il aurait fallu enchaîner, mettre aux fers le délire, proclamer l'état de siège en soi-même »².

C'est donc la guerre que crée l'écriture et qui se passe au sein de l'espace romanesque maléhien. Ainsi, la guerre qui est créée par le mélange des genres n'est qu'une prise de conscience de la nécessité d'écrire au-delà des frontières génériques. Mais cette écriture n'est pas seulement un style. Elle est aussi l'expérience d'un apprentissage par lequel il fait sa rentrée dans la littérature. Il s'agit en effet d'un récit de l'écriture, et non l'écriture d'un récit. C'est en même temps le constat de la

¹ . El Maleh. Op.cit.

² . Op.cit. p. 160.

puissance de l'écriture et du revers de cette force : qu'elle ne se retourne contre celui qui lui a donné sens et vie. Le danger de nihilisme¹ sera donc apparent à l'intérieur de toute œuvre qui tiendrait à omettre son but : l'humain. El Maleh le sait suffisamment bien, puisqu'il ne cesse de se poser cette question qui nous semble être le fondement de son travail. Comment peut-on s'engager, en même temps pour l'humain et dans un travail de liberté totale du langage ?

A cette question posée tout au long de ses œuvres, nombreuses sont les exigences au niveau du récit, sa structure et ses prises de position. L'acte scriptural maléhien revêt une dynamique et une complexité importantes issues des origines ancestrales et de la quête corrosive de la mémoire. A cette complexité s'ajoute celle de la modernité que crée El Maleh au sein de son œuvre. En refusant toutes les formes de totalité, il dégage de son espace scriptural ce mélange des genres en vue de libérer l'humain qui l'habite. Mais s'agit-il d'une écriture frivole ou d'un esseulement tragique, dont est frappée la liberté qui condamne l'auteur à mêler deux composantes opposées et associées à la fois : identité et différence ? Y aura-t-il dans l'exil de cette écriture une part de la mémoire qui fait d'El Maleh tout à la fois, homme, autrui et liberté ?

Face à ces questionnements, l'écriture maléhienne est insérée, suivant une exigence différente, dans le terreau vital de l'homme, et de ses passions. Si la mémoire reste fidèle à la vérité et à la vie, c'est parce que le travail maléhien sur l'existence des hommes qui passent dans ses œuvres se permet d'être un duplicata narratif de leur vie, de leur angoisse, de leurs rêves et de la réalité qui les fonde. Or, l'emprise du sens sur la vie fait obstacle à la reconnaissance de la mémoire comme étant un fondement des passions et de la charge violente dont le chaos ou la réalité la fécondent.

Ces considérations nous permettent d'approcher les écrits romanesques maléhiens d'une double manière. D'une part, le combat que mène l'homme tout au long de son parcours, et face auquel persiste et résiste de toutes ses forces. Mais il se trouve condamné à se réaliser à travers ce qu'il offre et arrache à l'énigme du monde, pour parler, vivre, devenir et se définir comme force. D'autre part, cette finalité et cette volonté de vérité se métamorphosent par le temps, par l'histoire et ses mythes.

¹ . Le nihilisme est un terme propre à Albert Camus créant l'inquiétude et le mélancolique dans son écriture, à partir d'un état social ou humain qui se perd ou s'anéantit.

En effet, la seule vérité qu'offre El Maleh à son lecteur, est celle des mots. Sans doute, la Lettre de Tahar Ben Jelloun à Edmond Amran El Maleh reflète l'authenticité de cette réflexion, en lui disant : « *Les mots vont être tes compagnons et eux ne te trahiront jamais* »¹. D'ailleurs, comme les mots ont leur puissance sur le lecteur, ils peuvent faire naître l'artiste dans l'homme. Une écriture inachevée qui semble être l'échappatoire d'El Maleh à l'oubli et à l'angoisse.

Dans cette perspective, l'auteur nous offre une multitude de créateurs qui peuplent son écriture et notre vie, et ajoutent d'un seul geste l'immensité anonyme de ceux parmi nos morts et nos vivants qui améliorent notre mémoire et l'articulent aux champs de construction et de circulation des cultures et des littératures du monde. Le *Retour d'Abou El Haki*, par exemple, installe ces personnages-frontières dans l'infini de la mémoire et de l'horizon des retrouvailles complices et critiques de la littérature et de la réalité. Nous citons entre autres ce qu' : « *il lisait et connaissait par cœur Cicéron, Lucrèce, Virgile* »², Pessoa, José Angel Valente, René Char, Ibn Arabi, Ibn Roumi, James Joyce, et d'autres. Dans ce sens et dans un entretien d'El Maleh avec Dominique Eddé, on trouve que ce dernier parle de ses différentes lectures : « *Des français, des anglo-saxons, des russes, Valéry, Gide, Mallarmé, Zola, Malraux, l'Ulysse de Joyce, Faulkner, Dickens, Dostoïevski, Steinbeck...* »³.

En tissant ces lectures et ces mondes entremêlés de la vie d'El Maleh, l'écriture fonctionne comme étant le Cheval de Troie⁴. Par là, nous voulons simplement marquer que ses écrits nous mettent, d'emblée, moins avec une mémoire parlée qu'avec une mémoire enfin désabîmée, restituée à elle-même, par-delà l'épaisseur des cendres, et l'inemploi de ce qu'elle veut et peut. La mémoire du temps se suspend, pour ne pas dire qu'elle n'est pas ; ce serait plutôt son entrée dans le temps, et ses figures que la mémoire revendique. Ces figures emblématiques restituant et peuplant son espace, semblent loger dans une demeure poétique si lointaine en se permettant de scander par-delà temps et lieux, les strates différentes d'un même corps et d'une même

¹ . Tahar Benjelloun, « *Lettres à Edmond* », in Horizons Maghrébins, le Droit à la mémoire, n°27, déc.94/jan.95.p. 71.

² . *Mille ans, un jour*. Op.cit. p. 92.

³ . *Mille ans, un jour*, op.cit, p. 92.

⁴ . El Maleh, « Le sionisme a détruit le Judaïsme arabe », in *Revue d'études Palestiniennes, Entretien avec Edmond Amran El Maleh*, op.cit, p. 68.

mémoire. C'est la mémoire indicible qui se fait glisser sous certaines figures mystiques comme Ibn Arabi et Rumi.

En insérant de la poésie mystique dans *Mille ans, un jour*, El Maleh se réfère à celle d'Ibn Rumi qui chante pour l'a/Amour et la médiation de la femme dans le rêve. Nessim rêve en méditant :

« Viens avec moi du Liban ma sœur ma fiancée
Tu as volé mon cœur par l'un de tes regards [...]
Je monterai sur les palmiers
J'en saisirai les fruits »¹

A ce constat, l'auteur installe cet interstice d'où jaillit et coule ce mouvement mystique. Ainsi, qu'en est-il de cette intervalle sinon qu'un appel à une valeur nouvelle, celle de la subversion d'un passé à travers ces figures mystiques relevant du refus de la vie terrestre. Elles sont de pures formes errantes, sans cesse à la recherche de la possibilité de solliciter la constitution de la mémoire comme résultat d'un voyage vécu et pulsé par une profonde proximité du temps et du sujet qui l'instituent comme tel. Le voyage ici est interne et spirituel relevant d'une mémoire-devenir. El Maleh écrit l'impossibilité du poème au sein d'un espace scriptural fragmenté. Il écrit le texte fragmenté et disséminé d'un lieu qui s'est métamorphosé en un « ici » désormais nomade, oublieux de ce là-bas qui est un avenir. C'est le Liban morcelé et qui fût incarné dans l'image de la femme dont la : « *tunique a l'odeur du Liban* »².

A travers le chant ou la poésie mystique, El Maleh écrit le texte de cette impossibilité d'un avenir meilleur au Liban, mais il marque l'importance de l'être humain dans cette métamorphose spatiale, et qui scande son avenir ou sa mémoire-devenir. L'auteur emploi des images et des phrases qui rendent plus proche et claire la fonction de l'idée de la nécessité d'une personne humaine s'expérimentant comme totalité et devenir. Il écrit dans le même poème :

« Tu es un jardin clos, ma sœur ma fiancée
Une source fermée, une fontaine scellée »³

¹ . *Mille ans, un jour*, p.130.

² . Ibid.

³ . Ibid.

Aussi est-il inutile de recenser phrases et images qui matérialisent le glissement de l'écriture vers la production de cette nécessité. Tant les œuvres de fiction de l'auteur s'épuisent amoureusement : « *crête de l'extase* »¹, écrit-il, en vue de démontrer et abolir les obstacles dressés contre le devenir arraché à la mémoire oubliée du Liban. Son aveu est d'écrire une topologie délestée du passé et ouverte au regard, selon une relation universelle et poétique, avec ce même passé ainsi tiré vers la lumière et ouvert au dehors par l'acte d'écrire.

L'ouverture du passé vers ce dehors n'est qu'une ouverture du texte littéraire vers un ailleurs moderne, insoupçonné. Ecrivant en dehors des frontières génériques, l'écrivain marie et emploie le rapport du passé au langage qui le dit, pour s'en libérer en lui-même, d'un présent riche de migration et d'entrecroisements que permet l'écriture fragmentaire. Comme déclare Bouazza Ben Achir que c'est un : « *Texte de nulle part, texte sans frontières* »². D'où le fait que l'idée de genre littéraire ne peut que freiner les textes maléhiens. Mais ces textes s'équivalent, et cette équivalence est problématique, puisque chez El Maleh l'écriture représente l'expérience extrême d'un langage antérieur à son incarnation narrative et discursive.

L'équivalence dans l'œuvre maléhienne n'est que l'une des conditions de possibilité de la seconde dimension problématique de son écriture, celle de la fragmentation. Cette condition semble être étroitement liée à l'horizon vers lequel projette sa propre écriture et l'irruption, en elle, de la vie et de la pensée. Son écriture peut-elle résister au constat qu'il fait de : « *la vie mutilée, la pensée fragmentée unique issue laissée par le pouvoir, déchirure technologique de la fragmentation, de la désintégration ?* »³. L'écriture rend compte, sans cesse, et de sa propre fragmentation, et de celle du réel qu'elle réfléchit et donc maintient et produit.

D'ailleurs, dans cette dernière œuvre, El Maleh s'adresse à son lecteur par le biais des clins d'œil syntaxiques si rapides et fugitifs qui font rhizome⁴ avec son univers scriptural et existentiel. Or, ces clins d'œil rendent d'autant plus laborieux

¹ . *Ailen ou la nuit du récit*. Op.cit. p. 118.

² . Ben'Bachir Bou'Azza, *Edmond Amran El Maleh Cheminements d'une écriture*, op.cit, p. 156.

³ . *Mille ans, un jour*. Op.cit. pp.137-138.

⁴ . Gilles Deleuze et Félix Guattari définissent le rhizome comme étant un canal toujours en mouvement, un système d'organisation croissant : « il y a un agencement collectif d'énonciation, un agencement machinique de désir, l'un dans l'autre et branchés sur un prodigieux dehors qui fait multiplicité de toute manières. », in *Mille Plateaux*. Ed, de Minuit, 1980.

l'accès à cet univers, mais en permettant à chaque genre de produire et d'enraciner sa continuité dans l'autre genre qui le confronte sans le reproduire et le copier. Si El Maleh s'occupe à inventer les instruments de résistance à la fragmentation, telle l'hybridité générique, la lecture elle aussi, doit passer l'épreuve de la vitesse pour pouvoir produire ses propres agencements avec les rythmes et les milieux qui surgissent des récits de cet écrivain. En effet, l'œuvre maléhienne exige la vie, mais de ce fait même, l'oppose pour l'en libérer, à la fragmentation dont est happée la conscience de cette vie ainsi exigée.

Exiger la fragmentation au niveau des genres qui peuplent l'espace scriptural maléhien, c'est en effet aller au-delà d'une réflexion autour des mots, avec lesquels l'auteur décrit l'errance du monde, des êtres et du sens face à la conscience ainsi jetée devant elle-même. L'auteur invite son lecteur à déplacer ses angoisses face à la fragmentation, en une ouverture sur le possible et l'espérance. L'ouverture est celle de la mise en écriture de ce que produit un cogito donné en le décrivant. L'approche de ses textes invite le lecteur à réfléchir sur l'exigence de son écriture, y compris le « je » de l'essayiste, endogène au cogito de l'écriture et à sa production textuelle. Elle exige une lecture décomposée et donnant le primat à l'humain et à ses variations. Notre auteur identifie et maintient ainsi la parole et l'activité réflexives et leur prévalence. En évoquant ce « je » de l'essayiste, El Maleh parle de l'éclatement des mots, il dit :

« Je vois ces mots avancer avec violence, chercher à forcer le passage, puis je ne sais comment une rébellion éclate, les prends à revers, les disloque les jette à terre, les piétine avec une espèce de joie exubérante »¹.

En forçant leur passage dans l'œuvre, les mots maléhiens font leur écho sonore dans la blancheur présente de la page en tenant compte de leur exigence, et de l'image impossible qu'ils scandent. Leur dislocation fait générer des déserts, en créant des écritures à l'intérieur de l'écriture. Son texte est habité de mille autres textes. Plusieurs genres cohabitent et génèrent une hybridation créant une tension et une inquiétude au sein de l'œuvre maléhienne², et qui exprime cet éternel état d'agitation qui caractérise son œuvre.

¹ . *Mille ans, un jour*. p. 100.

² . Un mot emprunté de l'un de ses livres de chevet : *Le Livre de l'intranquilité* de Fernando Pessoa.

Il serait trop long de s'arrêter ici sur les détails de chacun des textes composant l'œuvre romanesque d'El Maleh. Son récit est un lieu de dialogue où il accueille généreusement d'autres textes. Dialogue et résonance sont parfois unis sous l'angle de Maqamat ou Taksiat¹. Ce terme est un célèbre genre de la littérature arabe classique que l'on peut traduire par « séances » composées de courts textes indépendants écrits dans une prose rimée où le rythme est fondamental. Un genre dont les figures de Proue sont Badie Zaman Al-Hamadani (968-1008) et Al-Hariri (1054-1122). Un autre clin d'œil qu'El Maleh révoque, pour mettre en lumière l'exigence de ses mots, puisque ce genre de Maqamat se basant sur un mot qui en appelle un autre, voire d'autres. Il s'appuyait sur la force du premier mot, le mot déclencheur, pour construire son univers. Ce commencement de Maqamat est assez explicite quand il dit :

« Nessim [...] sitôt fixé sur la page blanche, à l'aube, ce prénom vous tient, rêveur, sonorité fruitée, écho feutré de lumière douce. D'où ce nom a-t-il surgi ? De la Bible des temps bibliques ! Il apparaît, roule sur les lèvres, calme, apaisant. Il vient annonciateur, porteur de tant de choses. Au milieu des tourments, des tempêtes, il offre accueil, refuge de sérénité. Il est toujours au commencement de la vie, l'instant de grâce, la promesse nouvelle, le passé et l'avenir, fusionnant dans une même incandescence. Il est ce néant et sa douceur d'être, la mort plusieurs fois éprouvée se mêle intimement au souffle de la naissance et de la renaissance »².

Nessim joue donc ici le rôle de déclencheur qui maintient et assure le récit, ses tourments et ses bifurcations. Signalons que le nom Nessim signifie l'air doux et apaisant qui souffle dans l'oreille « sonorité fruitée ». Cela montre que la bonne écoute est primordiale chez El Maleh. C'est un personnage qui ressemble beaucoup à l'auteur, une sorte de double parmi tant d'autres.

Il est clair qu'El Maleh n'aime pas inscrire son œuvre dans un genre précis ; il ne voulait pas enfermer son œuvre dans une catégorie. C'est pour cela que son écriture est constamment pulsée par son inachèvement qui est le corolaire de l'antécédente d'une mémoire devenue imagination participante et créatrice. En passant d'un genre à un autre, El Maleh assure l'inaccomplissement de son œuvre. C'est un contournement

¹ . Taksiat est un texte faisant partie du recueil de nouvelles *Abner Abounour*. Le Fennec, 1999.

² . *Mille ans, un jour*, pp.9-10.

de l'éruption du réel et de ce qui est englouti sous des masques qui interpellent, ici, toute la clairvoyance de l'auteur. C'est aussi une description particulière de l'espérance clandestine des communautés déracinées, mais qui savent conserver l'universel qui est en elles.

Pour conserver cet universel, l'auteur choisit de nous confier ses clandestinités par le biais de son « journal » :

*« Dont on ne sait rien, rien que quelques fragments, comme si une main, la sienne déchirée, éparpillée les pages. Lecture aléatoire, chaotique, déchiffrement de l'absence, contingence : cri, angoisse retentissant dans cet espace du dire, triomphe de la haine, de l'inexorable fermeture. Une notation, un nom s'est échappé par le plus grand hasard du silence et de l'anonymat, Nessim. »*¹

Le « journal dont ne sait rien, rien que quelques fragments » est l'objet de plusieurs fictions qui relèvent des « déchiffrements de l'absence » ; voire des déchiffrements de la blessure ouverte dans l'identité et la conscience de l'auteur, par le départ de la presque totalité des communautés juives du Maroc. Ce départ revêt une activité réflexive par le biais de ce journal nessimien, qui décrit et donc implique l'autre scène de l'écriture et de l'identité narrative. Cette scène est l'aube d'où ces dernières jaillissent, telle la lumière qui reporte la possibilité de voir la scène, en tant que telle. Le journal se présente ainsi telle une métaphore définie comme : « *une porte pour donner naissance à ce qui est* »². Cette omniprésence métaphorique du journal nessimien ne fait qu'accentuer le rythme qui porte l'invocation du réel à un supplément de germination, de connaissances et d'expériences. Les fragments du journal de Nessim (El Maleh) ne sont que : la guerre du Liban, Palestine, l'Exode, l'exil, la destruction de la mémoire et la situation des Juifs sépharades. Devant cette écriture toute entière en transe, El Maleh décrit la banalisation de la mort, de l'aliénation, du délire, de la mort du texte, du texte de la mort³.

Cette possibilité de voir autrement l'écriture et l'identité narrative d'El Maleh rend son espace romanesque de plus en plus dynamique, donnant naissance à un langage nouveau. C'est le langage de l'impossibilité qui rend l'imagination poétique

¹ . Ibid.

² . *Mille ans, un jour*. Op.cit. p. 21.

³ . Dans Jean Genet, El Maleh évoque la cruauté et son négatif sur le devenir de l'être humain. Op.cit.

maléhienne aliénée de toute simplicité et médiocrité. Mais qu'en est-il de cette volonté d'écrire soudée à un authentique droit de savoir ?

2-Vers une impossibilité de l'écriture

Quand El Maleh écrit : « *le texte impossible à naître s'il venait au jour qui se trahirait par sa naissance* »¹, il met en expérience ce mouvement irrépressible qui condamne l'écriture à la naissance, comme étant la gardienne du possible. Or, ce possible n'est que l'écriture elle-même. Une écriture qui mène vers la capture des signes dans le sens de leur orientation vers le déchiffrement de la réalité. La possibilité que crée la naissance de l'écriture est une affirmation d'une rencontre entre la vie et la pensée. Comme dit El Maleh à propos de cette écriture : « *le calame effacera le texte de la malédiction pour réécrire le passage à une vie nouvelle* »². Cette vie n'est possible que si elle porte un devoir-écrire, avec lequel l'écrivain affirme son identité plurielle, et donne vie aux mots, en dehors des signes.

L'imaginaire maléhien fait accéder le langage aux zones secrètes et impossibles, qui franchissent tout silence et obstacle hors la loi, hors texte. De ce fait, la littérature qu'il cherche à renouveler est celle qui brise le silence mais tente de s'évader. L'auteur écrit à ce propos : « *les gens vivaient pour être racontés et ceux qui tentaient l'évasion hors du récit étaient rares, en tout cas le plus souvent rattrapés* »³. L'évasion ici est celle de l'écriture de l'inachèvement puisqu'elle déambule dans des espaces nouveaux d'expérimentation, en contribuant à la constitution d'un être-en-commun libéré des entraves et des figures de la pensée conservatrice. La libération de l'espace scriptural revêt un grand intérêt chez l'auteur car, il est, désormais, dépendant de son vœu de reconstruire et de restituer tout un passé glorieux mais perdu et oublié. L'écriture cherche ainsi à faire revivre le passé et l'histoire pour ne pas tomber dans les pénombres de l'oubli.

En effet, cette écriture qui essaime tout un passé torturé ne cesse d'être à la une des préoccupations de l'auteur. Grâce à son esthétique profonde de l'inachèvement, il nous fait découvrir que l'écriture est une aventure infinie dans un espace d'errance.

¹ . *Mille ans, un jour*. Op.cit. p 94.

² . *Ailen ou la nuit du récit*, p. 109.

³ . Ibid, p. 108.

Tant qu'elle est inachevée, cette écriture tente de creuser ses racines judéo-marocaines dans les profondeurs de l'histoire humaine. En effet, l'évocation du passé plonge son écriture dans l'histoire glorieuse de l'Égypte et notamment de sa source vivante qu'est le Nil. En se souvenant de cet événement blessant, Aïssa, le personnage-narrateur d'Abou El Haki, effectue un voyage à la fois physique et mental dans ce pays splendide malgré la déchirure historique qu'il a subie. Comme le note Ben Achir :

« Si la mort du passé est, donc, de la matière narrative, de l'existence et du rêve, s'y trouve pleurée et maudite, Abou El Haki ne cesse de voguer entre un univers de torture existentielle, ou entre une contre-esthétique délibérément assumée, et un grand rire strident : résultat du regard froid, surgi de l'auteur, et jeté sur la satire véhiculée par l'écriture de la mort, sur le corps des vivants et de leur passé »¹.

Si l'écriture maléhiennne exige la vie, elle l'oppose ensuite, pour l'en libérer, à la fragmentation dont est happée la conscience de cette vie ainsi exigée. Ce thème est posé par l'écriture dès les premiers balbutiements des mots avec lesquels il décrit l'errance du monde des êtres et du sens, face à la conscience ainsi maudite et jetée devant elle-même, ne peut être convenablement discuté, tout est rejeté à l'infini. La limite sépare les situations et les traces produites et vécues par un homme pleinement tourné vers la réalité même, pour dire l'intensité par laquelle il vogue loin de ces traces sans lesquelles il n'est que lui-même, témoin que de lui-même.

Chez El Maleh tout est aussi affaire du regard, et le regard est un style à éduquer. La mort du passé n'est que le masque d'une force qui commande le passé, de telle sorte qu'il ne se narre et ne se présente que démunie de la volonté de ceux qui sont les véritables artisans. La mort du passé dont *Abou El Haki* dépeint les invariants et les palpitations les plus tenus et les plus attachés à la transformation au-delà du silence, s'acharne sur quiconque, maintient et défend la nécessité de lui accorder une parole qui le destine à rester et à résister face aux malheurs de la vie terrestre, et contre toute mort. A ce propos, El Maleh écrit :

¹ . Ben'Bachir Bou'Azza, *Edmond Amran El Maleh, Cheminements d'une écriture*, op.cit, p. 98.

« *La guerre est enfin finie, un vent frais nouveau se lève, balayant les vieux papiers, l'histoire ouvre et referme les tiroirs de l'oubli, fourmi rongeuse laborieuse omnivore travaillant à la poussière des temps* »¹.

Dans le dictionnaire des symboles, la fourmi est définie comme étant : « *un symbole d'activité industrielle, de vie organisée en société, de prévoyance..* »².

A partir de ces deux citations, nous pouvons dire que les récits d'El Maleh problématisent un silence parcouru. Le silence est doublement déplié : il est à la fois une mise à nu de la « différance »³, de la formation de l'identité narrative de l'homme et de ses entrecroisements avec de l'écrivain. Ces deux opérations fonctionnant comme métonymie du silence de l'homme, et de l'avènement de l'écrivain. Elles mettent en perpétuelle errance une écriture nomade dans laquelle s'accomplit l'hétérogène et le concret. Ce qui institue une pensée errante ; une pensée de l'inachèvement dans laquelle se construit l'autre, avec toutes ses différences et ses impossibilités. L'écriture maléhienne surgit-elle ainsi comme une échappatoire à l'oubli, et donnant naissance à une pensée nomade et rhizomatique.

Cependant, pour que l'endurance de la pensée et des passions puisse identifier et sauver ce parcours immobile seul, il faut permettre aux expériences accumulées d'ajouter au geste romanesque maléhien un effet réel face au silence et à la respiration nocturne et mystique, qui ont permis ce parcours. D'ailleurs, l'écrivain, parcourant les voix indicibles et impossibles, il arrive à une maturité dans l'écriture, et ouvre l'accès à la littérature comme exercice total. Il n'a de cesse, au plan de son entrée permanente dans la littérature, d'amener à la saisie de son imaginaire et de ses manières de dire et de se dire les possibilités d'un réel renouvelé.

Pour créer cette littérature, nous nous référons à Deleuze, Guattari et Kafka, quand ils témoignent de la présence d'une littérature mineure⁴, qui est tellement poursuivie par la question du destin et de l'horizon de ce qu'elle est, de ce dont elle parle, de son sens, de son style, de sa ritournelle esthétique et poétique, de l'isolement

¹ . *Le Retour d'Abou El Hak*, p. 215.

² . Chevalier Jean et Gheerbrant Alain, *Dictionnaire des symboles*, op.cit, p. 462.

³ . Alfonso de Toro et Charles Bonn définit la différance comme : « *une approche de l'autre de la raison et de l'histoire, une logique de la « supplémentarité », du « pli », du glissement des catégories culturelles, en tant qu'on ne peut les réduire à des origines culturelles ou ethniques* », op.cit. p. 73. ,

⁴ . Cf.G.Deleuz et F. Guattari, Kafka, « Pour une littérature mineure, Kafka au carrefour du désir et de la loi », in *Etudes germaniques*, n° 273, 2014.

de sa charge significative ou morale, et du phénomène esthétique autonome qu'elle devient. Ainsi la charge idéale d'un travail littéraire se sépare de ses diverses connotations. M. Bakhtine décrit ce processus créatif en disant :

« L'isolement ou la séparation ne se rapporte pas à l'œuvre comme chose, mais à sa signification, à son contenu qui très souvent se libère de certains liens nécessaires avec l'unité de la nature et l'unité éthique de l'être »¹.

Cet isolement ou cette séparation renvoient au besoin de mettre en métaphores et en concepts la brisure et la blessure ouvertes par une expérience unique. La blessure ouverte est celle d'une expérience inachevée relevant d'une écriture de l'impossible, dans la mesure où elle quitte les lieux faciles pour sonder l'invisible et le plus cachée des vérités humaines. Le déracinement de la communauté juive marocaine et son embarquement vers la terre promise de Palestine par les agents israéliens, montre à quel point la blessure ouverte d'El Maleh est encore inachevée. Juan Goytisolo affirme que :

*« Le mouvement génésique de *Parcours immobile*- et des œuvres postérieures de l'auteur- se fondera ainsi sur ce besoin de créer une constellation textuelle autour de la blessure ouverte par un tel événement. L'Histoire le confrontera sans détour possible aux joies et aux peines de l'écriture. »²*

Le revers de médaille que cachent et révèlent les écrits maléhiens n'est que cette volonté d'exister de nouveau, et faire un retour au refoulé et au non-dit. Le retour dans le temps présent n'est qu'une volonté pour sauvegarder et affirmer la nécessité de vivre dans une mémoire et une parole réduites au silence, quand elles ne sont pas déracinées. Ainsi, l'écriture maléhienne tente l'improbable et l'hétérogène pour ne pas tomber dans les carcans du langage institutionnel. Ecrire dans l'impossible des mots et des détours de la mémoire, fait accéder la pensée maléhienne à un recommencement interminable dans l'espace scriptural. Sa pensée qualifiée de l'inachevée crée une aventure et des désirs obsédants qui montrent à quel point cet espace est un espace d'errance et dans l'âme humaine et dans les profondeurs des temps refoulés.

¹ . Mikhaël Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*. Paris, Gallimard. Coll.« Tel ». 1978. p. 72.

² . Juan Goytisolo, *Joies et peines de l'écriture*, in *Horizons Maghrébins, Présences d'Edmond Amran El Maleh* Op.cit. p.41.

L'écriture d'El Maleh agence une esthétique pure et pratique à la fois. C'est pourquoi la mémoire et l'oubli y sont toujours inchoatifs et créateurs de pensée et de sensualité. Ce rappel est nécessaire dans la mesure où son espace textuel cherche à tirer de l'oubli et vers l'histoire tous les dispositifs d'énoncés, de formes, de rêves en face desquels la mémoire est récurrente et auxquelles elle ne cesse de faire retour. Et c'est à travers un voyage dans la culture judéo arabo-musulmane qu'apparaît cette force contre la mort et l'oubli de l'histoire. Ecrire l'histoire et la mémoire en dehors de ces deux forces permet à El Maleh de s'évader longuement dans la restitution de la culture judéo arabo musulmane.

Si dans la partie précédente, on s'est longuement attardé sur le voyage spirituel et interne de l'âme d'El Maleh à travers ses personnages-soufis, c'est pour voir que la relation qui se tisse entre le déplacement physique et mental est très ancien dans la tradition arabe. Il est ainsi connu sous le nom de « rihla » ou « *le voyage en écriture* »¹. Ainsi, le dictionnaire des symboles définit le voyage qui : « *se résume dans la quête de la vérité, de la paix, de l'immortalité, dans la recherche et la découverte d'un centre spirituel* »².

Le centre spirituel est celui qui émane de l'écriture et son impact sur la réflexion et le devenir de l'auteur. A travers le voyage spirituel qu'avait effectué son personnage principal Aissa dans *Le Retour d'Abou El Haki*, lors de ses pérégrinations internes dans la civilisation judéo-arabo-musulmane, El Maleh éveille chez son lecteur ce voyage interne ou spirituel de telle manière qu'il incarne la sagesse et une certaine connaissance primordiale des événements qui passent comme :

« *Un roman qu'il nourrissait en lui-même ; qui de jour en jour se nourrissait de sa chair, une plante carnivore qui le dévorait dans la nuit de son cœur* »³.

Ce roman n'est que le fruit d'un voyage intérieur dans l'imaginaire judéo-arabo-musulman et d'une exploration de l'être profondément inscrit dans la civilisation musulmane, mais aussi activé dans la modernité occidentale⁴. C'est donc ce rapport de l'Orient/ Occident que tisse El Maleh entre ses personnages-voyageurs et leur parcours

¹ . Le voyage en écriture est connu sous le nom des « maqamat » comme celles de Badi Ezzamane Al Hamadani, portée au théâtre par Tayeb Seddiki)

² . Chevalier Jean et Gheerbrant Alain, *Dictionnaire des symboles*, op.cit, p. 1027.

³ . *Le Retour d'Abou El Haki*. Op.cit. p.15.

⁴ . Skalli Faouzi, *La voie soufie*. Paris. Albin Michel, 1995, p.120.

mobile. En effet, le voyage initiatique est abordé comme un type de déplacement qui surpasse les mots et qui dépasse l'aspect imaginaire ou onirique. Celui-ci entraîne l'être dans un processus d'évolution ontologique. Ainsi, on trouve le personnage Ahmed Ghazouli, un enseignant universitaire de l'histoire des idées politiques, qui va entraîner le lecteur dans un cheminement tant glorieux que splendide. Ses voyages le long des frontières du réel et de l'imaginaire vont vite prendre notre personnage-narrateur Aissa dans un voyage initiatique :

«Il écoutait Ahmed parler longuement, à ses retours, comme s'il cherchait à se convaincre lui-même : il revenait d'Istanbul, de Konia où il était allé à la recherche de manuscrits rares ; là il avait été accueilli par les disciples de Jallal Eddine Roumi, les Derviches tourneurs, comme un des leurs, partageant la ferveur de leur ascétisme. Ce fut ensuite le Caire, la vénérable et glorieuse Université d'El Azhar le reçut avec toutes les marques de respect et de considération dues à un véritable Aalem venu de ce lointain Maghreb, puis ce fut la témérité d'un passage à Jérusalem pour célébrer la réconciliation des fils d'Abraham dans une Palestine retrouvée, faire revivre la parole des temps bibliques(...) Dans ce Paris l'après Soixante-Huit, pareil à une salle des fêtes éteinte et abandonnée, ce Paris promu au rang de capitale du monde arabe »¹.

Ce voyage initiatique n'est qu'un prolongement de la quête d'identité que mène El Maleh dans son œuvre, par le biais de ses personnages. Ces derniers engendrent une nouvelle dimension du voyage, celle de la découverte d'autres terroirs de l'être humain. L'étymologie tente d'élaborer l'identité de l'être dans son rapport avec la diversité des sociétés et des peuples, dans leurs habitudes, leurs coutumes, leurs croyances et leurs convictions. L'exploration d'autres cieux permet au personnage maléhien de confronter son être voire son autre en lui-même. Par son geste d'écriture, El Maleh cherche à concilier dans une même explication l'évolution de la culture et son universalité dans une perspective d'encourager l'être humain à être ouvert sur toutes les cultures. Son objectif est de montrer qu'il n'existe pas une rupture entre la culture ancienne et la culture moderne. Au contraire, il a tenté de démontrer l'existence d'une continuité entre les deux cultures.

¹ . *Le Retour d'Abou El Haki*, pp. 161-162.

Le déplacement des personnages maléhiens dans les temps et les lieux n'est que cette quête d'identité qui revisite les cultures et les civilisations anciennes, et noue des relations interminables avec les cultures modernes. C'est pour cette raison qu'El Maleh fait de son personnage Aissa un médiateur mariant l'altérité et la recherche de son identité tant collective qu'individuelle. Ainsi se montre une autre facette de l'écriture d'El Maleh. Une écriture impossible dans la mesure où elle quitte les lieux faciles pour sonder l'invisible et le plus caché des vérités humaines. C'est ce qu'on retrouve le plus souvent dans la conception théologique d'Ibn Arabi concernant le déplacement entre les espaces afin de dévoiler l'invisible (baten) tant que le visible (dahir)¹. Ainsi, on ne peut désormais nier qu'El Maleh est tant absorbé et influencé par des soufis musulmans tels Ibn Arabi. Ce déplacement tant spirituel que scriptural permet à Aissa en une seule nuit d'écrire le roman d'un peuple, de revivre ses luttes, ses espérances, ses illusions, ses difficultés et ses désillusions.

L'écriture maléhiennne exige l'exil et le voyage en tant que moyen interculturel, pour écrire une réalité et une ville (le Caire, Fès, Athènes, Jérusalem, Istambul..) où sont réprimées et se taisent toutes les volontés qui font éloigner forcément l'Autre et sa parole. Or, l'auteur témoigne d'une autre expérience : celle d'une identité collective. Dès lors, cet autre, n'est que notre Histoire plurielle, oubliée et aliénée depuis longtemps, et ne cesse de s'avancer et de s'élancer dans un parcours mobile par le biais de l'écriture. Par ailleurs, dans un autre sens, cet autre ne peut être réduit totalement à un processus de collectivité sans que sa différence soit prise en compte, médiatisée, relativisée et dialectisée. Cette différence est reconnue chez l'autre comme :

« Chez celui qui la promeut ou la reconnaît, ou la dit ou l'écrit, elle est l'élément qui permet de mieux définir et la culture étrangère et la culture propre de l'observateur »².

La rencontre ou le dialogue entre deux cultures, l'une étrangère et l'autre propre, suppose la reconnaissance de la différence servant à une meilleure connaissance

¹ . Ibn Arabi, *Le dévoilement des effets du voyage*, op.cit, p. 58.

² . Daniel-Henri Pageaux, *Littératures et cultures en dialogue*, Essais réunis, annotés et préfacés par Sobhi Habchi, L'Harmattan, 2007. p. 173.

mutuelle. Le personnage de Rabbi Salomon Zrihen est un exemple de cette rencontre ; il est :

« Un grand rabbin qui a été depuis des temps fort anciens un foyer d'intense spiritualité, donnant naissance à une pléiade de théologiens, de grammairiens, des poètes, de talmudistes et kabbalistes, il entretient les relations les plus amicales avec les oulamas de la Qaraouiyine »¹.

En effet, on peut déduire de ces lignes extraites d'*Abou El Haki*, que le fait de reconnaître l'Autre en tant que semblable et différent, incite la personne à la conciliation. C'est à ce titre que l'interculturalité nous amène à penser le dialogue, la rencontre mais avec le maintien de la différence qui seule permet le véritable dialogue, et la véritable confrontation.

L'auteur recourt à ce voyage intérieur ou spirituel dans la culture judéo-arabe pour montrer à quel point les deux cultures sont inconciliables mais hétérogènes. L'une complète l'autre suivant la perception maléhiennne. Il n'y a pas de limites ni de frontières précises entre une culture et une autre, puisque chaque génération et chaque société construisant leur vision du monde en fonction de ce qu'elles ont reçu et de l'indifférence des autres. Cela paraît interprété, de nos jours, comme des phénomènes d'hybridation et de métissage culturel. Ces mots, commodes, tendraient à accréditer l'idée de rencontres soit égalitaires soit complémentaires. A ce propos, El Maleh dit :

« Des êtres apparaissent, hommes, femmes, des êtres dont on dit qu'ils sont l'humanité ordinaire, quotidienne, ils viennent porteurs de leur histoire et dans la doublure une autre, logée dans le noyau de la première, noyau autour duquel gravitent ces destins individuels qu'aucun regard ne peut parvenir à atteindre. »²

L'idée est à ce point optimiste qu'il semble difficile de la remettre en question, voire impossible, car pour que la doublure soit complémentaire ou égalitaire, elle doit être inachevée en vue de parvenir à sa reconnaissance. Pour qu'elle soit reconnaissante de soi ou de l'autre, la rencontre de deux cultures, comme celle de la culture juive et la culture arabe, doit être médiatisée, voire relativisée. La rencontre ne s'appuie pas seulement sur la reconnaissance des différences de l'autre, mais elle est aussi

¹ . *Le Retour d'Abou El Haki*. p. 217.

² . *Le Retour d'Abou El Haki*. Op.cit. pp.223-224.

inséparable de l'idée de hiérarchie et de l'idée de distance ou de proximité, plus ou moins grande, d'une culture par rapport à une autre, de familiarité ou d'éloignement.

Dans un autre sens, ce que l'on nomme hybridation culturelle, notamment dans les domaines : musical, architectural, pictural, et culinaire, n'est souvent que la mise en présence d'éléments divers qui sont juxtaposés. Il est indéniable que de nos jours une grande ville européenne offre sans aucune hiérarchie, sauf parfois celle des prix et des lieux ou quartiers plus ou moins périphériques ou centraux, d'innombrables possibilités de cuisine diverses, de spectacles divers. Il est tout à fait possible à l'homme de la fin du XXème siècle, à partir d'un certain niveau de vie, de disposer d'un éventail très large de programmes de télévision et de passer d'une chaîne à une autre, sans autre principe ni logique que celle de son bon plaisir. C'est très exactement la situation multiculturelle qui repose sur des réalités : la coexistence chronologique et spatiale de toutes ou des parties des cultures moins en contacts que posées l'une à côté de l'autre.

A partir de cette réflexion, nous pouvons en déduire que l'interculturalité nous permet de réfléchir sur des cultures en mouvement et en dialogue. L'exemple du judéo-arabe : *« le savoureux judéo-arabe se déchaînait en rafales, tournant dans l'air avec ses parfums, accourant en lames de fond, le santal dans les brule-parfum »*¹. C'est à travers le dialogue des cultures dont fait partie la poétique textuelle maléhiennne que naît cette symbiose culturelle dans l'histoire judéo-arabe. Ainsi l'être humain dans sa réalité la plus profonde est une unité de contraires qu'il faut harmoniser. Il n'y a pas de limites ni de frontières entre une culture et une autre, puisque chaque génération et chaque société construisant leur vision du monde en fonction de ce qu'elles ont reçu et de l'indifférence des autres. Dans ce sens, on trouve Ismail le eune palestinien s'adressant à Sofian en vue de lui montrer d'où est parvenu cet entrecroisement des cultures. Il dit à ce propos :

*« Je traduirai ces textes qui soulèvent le monde, du sanscrit à l'arabe, ou berbère, le passage est alors naturel, ce sera la fête des accords parfaits, des ressemblances cœur à cœur »*²

¹ . Ibid. p.218.

² . Ibid. p. 195.

On peut dire que la traduction, elle aussi, est une forme qui cherche à passer d'un monde à un autre. Comme note Ibn Arabi : « *comme une médiation spirituelle, la traduction est l'acte qui permet le passage du visible à l'invisible. C'est cet acte même qui distingue des mortels* »¹. D'ailleurs, le passage du visible à l'invisible est au centre du questionnement esthétique, car son œuvre se trouve inscrite dans une littérature de tension ; une littérature qui interpelle les moments forts et brisés de l'histoire et les fait orienter vers le dehors, vers l'extérieur d'une pensée extravagante. Le combat que mène El Maleh contre la mort et l'oubli possède un équivalent narratif qui le rend visible : à savoir l'esthétique ainsi esquissée, quand bien même elle paraîtrait négative, puisqu'elle reprend le thème, singulier, cependant, du maintien de la cohérence, de la vie et du sublime jusque dans les ruines, jusque dans ce peu de passé dont il ne subsiste qu'un amas d'apparences sans fondement. L'urgence que prend en revanche la traduction est de rendre visible le passé, tout comme le droit de le connaître. Ce qui signifie par conséquent que la connaissance et la réception narrative du passé peuvent contribuer à renforcer la sensibilité et l'imagination et à permettre l'éveil à une certaine forme d'existence que la création littéraire et la poésie dessinent et expérimentent dans le temps présent et dans les rythmes de la terre et des énoncés de la pensée.

3-La traduction, une manière d'être

Si la traduction est un acte de médiation spirituelle, elle est conçue chez Walter Benjamin comme une passion par laquelle le traducteur garde, lors du passage à la langue de réception, l'intention de l'original, afin que les deux langues se reconnaissent mutuellement dans une totale complémentarité². La reconnaissance entre les deux langues se réalise difficilement lors du passage à la traduction, car la première difficulté que rencontre le traducteur des œuvres maléhiennes est celle d'une écriture littéraire fragmentaire. Son œuvre ne se fonde pas sur un récit linéaire, mais il s'en garde. Une écriture dans laquelle s'empêtrent des identités les identités les unes sur les autres, se reconnaissent et se divergent. La lecture des récits maléhiens se déplace entre les textes philosophiques et l'écriture littéraire. Cette dernière lui donne

¹ . Zahi Farid, *le corps de l'autre, essais sur l'image, le corps et l'altérité*, op.cit, p. 56.

² . Walter Benjamin, *La tâche du traducteur*. Œuvres, T.1. Gallimard, Folio-Essais, 2008.

la possibilité de garder et de capter les frémissements de la vie ordinaire et les choses les plus banales de tous les jours, gardiennes de la mémoire et de l'oubli, voire même gardiennes du vécu marocain quotidien, sans lequel l'œuvre littéraire d'El Maleh ne peut s'écrire. Ce vécu quotidien n'est qu'un parcours mobile des réalités qui naissent et disparaissent avec le temps, mais gardent leur valeur qui s'affirme continuellement.

Dans cette continuité, l'auteur prend le parti de défendre des valeurs en voie de disparition : celles de la tolérance, de la paix et de la cohabitation millénaire judéo-marocaine. C'est pour cela que la tâche du traducteur n'est pas facile à accomplir, car l'expérience existentielle de l'auteur lui permet de s'évader dans une écriture naissante d'un « *choc émotionnel* », comme il aime appeler El Maleh dans ses entretiens avec Marie Redonnet. Dans un chapitre qu'il a intitulé *Le parcours de l'œuvre*, il décrit son envie d'écrire à partir d'une blessure secrète qui l'incite à écrire car :

« Il n'y a pas d projet. Je ne travaille jamais sur un plan, je ne mets pas en place une structure de l'œuvre. Je sais quand le livre commence, et encore je ne suis pas sûr que ce soit un vrai commencement, parce que j'écris à partir d'un choc émotionnel qui déclenche l'écriture : la guerre du Liban. Les événements de Casablanca [...], le choc est de sentir qu'il y a une sorte d'oubli qui se fait concernant les événements historiques du Maroc, que les personnages disparaissent [...] Ce qu'on peut indiquer, c'est que [...] la quête plonge ses racines dans la nuit intime de l'être. Pour éclairer ces ténèbres, ce n'est pas facile. Il ne faut pas se tromper. Il ne faut pas agir sur cette réalité mouvante et fluide, échappant au temps et au lieu, comme si c'était un objet. Quand on traite la littérature comme objet, je trouve ça absurde »¹.

L'exigence et la difficulté que pose la traduction des écrits maléhiens est celle de la langue d'écriture. Une langue dans laquelle tout s'autodétruit et les genres littéraires et la syntaxe pour créer une écriture fragmentaire. En faisant de la mémoire un synonyme de l'avenir, l'auteur éclaire ses idées en recourant au matériau métaphorique qui semble devenir une conscience par laquelle s'élabore le concept du passé dans ses rapports avec la mémoire. Celle-ci est comprise comme foyer et source de puissance et d'engendrement d'une présence au monde librement choisie. Seulement, cette conscience est sans pouvoir puisqu'elle se situe comme résultat de sa

¹ . Marie Redonnet. Op.cit. pp. 126-127.

nécessité, au sein de laquelle se ressourceraient, si l'inverse était vrai, les concepts et les thèmes qui la fondent. En d'autres termes, sa démarche d'écrivain et de philosophe éclaire et maintient une telle traduction de ses textes. Etant donné que ces derniers sont fondés sur une coupure fondamentale, celle du passé, El Maleh laisse au traducteur le soin de fouiller et de développer ce qui est abandonnée, imparfait et délaissé.

Seule la mémoire peut dessiner un ailleurs meilleur, puisqu'elle institue un futur dont le passé et le présent sont indissociables de la volonté de l'auteur de vivre son temps et son Histoire, au-delà de la mort. Telle semble être la traduction de ses textes ; s'efforçant de découvrir l'intention de l'original visant la langue dans laquelle on traduit, à partir de laquelle on éveille l'écho de l'original. Ainsi, en gardant cet original, le traducteur des textes maléhiens peut-il en effet réintroduire une telle reconnaissance non seulement des deux langues, mais aussi des valeurs, des visages, des errances, ou encore des enracinements et devenirs infinis. Telle semble être la vraie traduction qui : « *ne cache pas l'original, ne l'éclipse pas, mais laisse tomber sur l'original le pur langage* »¹.

L'expérience de Hassan Bourkia dans la traduction des textes d'El Maleh montre à quel point l'écriture de ce dernier est assez exigeante en matière de son originalité et de sa structure narrative. Ce qui garantit la littérarité de l'œuvre quant à transposer sa composition. La tâche du traducteur² est de faire subir à la langue d'accueil le même sort que l'auteur a déjà fait subir à sa propre langue. C'est dire que le traducteur est appelé à préserver tant les origines spécifiques de l'œuvre quant à sa structure linguistique que son système de références universelles. Celles-ci constituent le matériau allégorique qui construit la matière grise de l'écriture maléhiennne. Ses différentes lectures : « *des français, des anglo-saxons, des russes...Valéry, Gide, Mallarmé, Zola, Malraux, l'Ulysse de Joyce, Faulkner, Dickens, Dostoïevski Steinbeck...* »³, rendaient son œuvre complexe à traduire. Ce qui fait appel à une lecture profonde des attributs universels qui fondent l'œuvre d'El Maleh. Passant par une pléiade de romanciers universels comme : Samuel Beckett, Juan Goytisolo, José

¹ . Hassan Bourkia, « *L'aventure d'une traduction* », In Acte du colloque international Edmond Amran El Maleh art, culture et écriture, op.cit, p. 157.

² . Ibid.

³ . El Maleh , Revue d'études palestiniennes, op.cit, p. 68.

Angel Valente, Lizama Lima, Carlos Fuentes, et d'autres fondateurs de la kabbale, du soufisme et bien d'autres grands penseurs, la traduction des textes maléhiens ouvre des horizons à une sensibilité esthétique possible touchant la composition, le style et l'imaginaire.

Dans ce sens, la traduction fait preuve de l'œuvre ouverte qui accentue le rythme inachevé et la cadence des mots qui passent d'une langue à une autre. Or ce passage n'est pas de la tâche facile dans l'œuvre maléhiennne, mais il en ressort une certaine intelligibilité et une sensualité claire et parfaite. Le *Retour d'Abou El Haki* est l'une des œuvres littéraires qui marque quelque chose d'indéchiffrable et d'incommunicable, qu'on ne transmet pas. Dans son *Jean Genet où le captif amoureux*¹, El Maleh laisse à son lecteur le soin d'entrevoir cette parole captive dans l'œuvre littéraire. C'est ce qui explique en effet cet aspect de retrouver cette parole cachée dans une langue étrangère lors de son passage à la langue arabe. En tentant de vivre son temps et son Histoire, au-delà de la mort, l'auteur dessine la réalité d'une communauté, aux prises avec un processus générateur des conditions de son déracinement et de sa réification en nomade silencieuse. Dès lors, comment alors traduire le déracinement de l'Homme maléhi, si cette parole captive est d'autant plus incommunicable ? Nessim, Ailen, Yeshuaa, Nezha, Isso Imzoughen, Abou El Haki, Sarah Lolita, Aissa, Josua, le dernier Juif d'Assilah, sont autant de portraits destinés à être acceptés tels qu'ils sont.

Cependant, l'œuvre maléhiennne offre à son lecteur, voire son traducteur cette possibilité de penser le monde et le dessiner selon cette liberté qui caractérise des poètes chers à El Maleh, le portugais Fernando Pessoa, cité par Hassan Bourkia, qui dit dans le fragment 227 de son célèbre journal intime le *Livre de l'Intranquillité* :

« [...] *La parole en liberté contient toutes les possibilités de dire et de penser le monde0 avec la prose, nous donnons tout, par transposition : la couleur et la forme, que la peinture ne donner directement, en elles-mêmes, sans dimension intérieure, le rythme, que la musique ne peut nous donner que directement, en lui-même, sans corps formel, ni ce deuxième corps qu'est l'idée ; la structure, que l'architecte doit former*

¹ . Edmond Amran El Maleh, *Jean Genet où le captif amoureux et autres essais*, Grenoble : Ed. La pensée sauvage. Casablanca : Ed. Toubkal. 1988

*de choses dures, imposées de l'extérieur [...] la réalité, que le sculpteur doit abandonner telle quelle dans le monde, sans aura ni transmutation [...] Et il y a encore dans la prose des subtilités tourmentées où un grand acteur, le Verbe, transmue rythmiquement en sa propre substance corporelle le mystère impalpable de l'univers »*¹.

L'aventure de transposer cet univers mystérieux en une parole libre qui transmue toutes les possibilités de voir et de dire le monde, est essentiellement installée dans cette compétence en dehors de la langue, et que doit avoir tout traducteur du texte maléhién. Car en dehors de la langue mère, et lors de la traduction, le texte s'ouvre sur de nouveaux rapports entre deux langues, chacune a ses caractéristiques syntaxiques et structurelles. La transposition d'un texte dans une autre langue ainsi nouvelle et exigeante fait installer une écriture chargée de ce qui est indicible, et le met en suspens. Certainement El Maleh vise dans son écriture à révéler cet indicible de ce dire qui installe la langue dans cette magique prédisposition position partagée entre la parole et le silence.

Lecteur averti de Proust, de Joyce, de Kafka, mais aussi de Celan, de Genet, de Goytisolo, de Lezama Lima, tissant des nœuds turbulents avec des textes anciens, Cervantès, Abraham Aboulafia, Moïse Ben Nahman, El Maleh installe une fleur énigmatique du sens : « *Une fleur qui forme une autre fleur quand la libellule se pose en elle* »². La traduction est ainsi cette fleur qui forme et régénère toute une écriture affrontant la mort et le silence. Les livres maléhiens sont puissants et douloureux ; rencontre d'une main et de la nuit, d'un corps et de ce qui est indicible. La marche de l'écriture c'est la marche des mots qui voudraient disposer d'une main et des ténèbres. Des voix, des lieux, des personnages font entendre d'autres voix, d'autres lieux, d'autres personnages, sans que nous puissions nous assurer d'un commencement ou d'une fin. Des traumas anciens palpitent, basculent suivant une écriture en cadence marquée par la vitesse et la lenteur. D'où la nécessité esthétique de laisser le récit se développer d'une façon organique totalement autonome à l'égard de l'auteur lui-même.

¹ . Ibid. p. 158.

² . El Maleh, « *La fausse porte* », in Jean Genet où le captif amoureux, op.cit, p. 115.

Par le biais de la traduction, l'écriture ne prend pas fin mais assure son immortalité. C'est peut-être cela que vise Milan Kundera lorsqu'il soutient que le désir de l'éternité ou l'immortalité ne fait qu'accentuer l'acte d'écrire devenu une trace que le temps ne peut effacer¹. C'est la victoire du moi sur le temps. Ce moi « hypertrophié »² mène El Maleh à une quête éternelle, celle de l'écriture. Il veut que ses œuvres demeurent éternelles dans le temps, qu'elles soient des étoiles qui offrent continuellement leur éclat et traversent l'histoire comme les rêves. Ainsi le traducteur offre-t-il à l'œuvre maléhiennne cette possibilité de rendre la mémoire judéo-marocaine vivante et éphémère.

Il suffit au lecteur de voir le récit couler en charriant proverbes, histoires, poèmes et tout ce qui demeure dans la mémoire des conteurs maléhiens comme résidus et traces de vieilles lectures. Ces traces dessinent, avant tout, la réalité d'un certain homme déraciné dont sa réification en monade muette, sevrée de sa volonté de vivre son temps et son Histoire, au-delà de la mort. Telle réification est d'autant plus inquisitoriale et destructrice, que l'homme, ainsi évoqué, est un homme qui possède des valeurs, et une mémoire millénaire enracinée dans son pays natal, le Maroc. Pour traduire El Maleh, il faut se référer à son œuvre critique *l'Œil et la Main* où il révèle son souci d'écrire en dehors de toute phantasme et impossibilité de dire le réel par le biais de l'imaginaire. Il dit à ce propos :

*« Il faut avoir le courage, l'audace de sauter par-dessus les siècles d'histoires, jeter des ponts aléatoires par-dessus l'abîme, briser les idoles des langages convenus, les carcans de la pensée sèche, sclérosée, déterrer, déterrer non pas le grain d'une nouvelle théorie mutilante, mais touche de l'œil les abords d'une flamme vivante. L'image ! L'image absente d'elle-même, abstraction d'elle-même, même quand elle figure à l'évidence et paraît se tenir dans sa transparence immédiate. L'image dans l'invisibilité du visible »*³.

Pour ce faire, l'œuvre maléhiennne se déclare tant paradoxale qu'impossible à traduire, car elle présente une structure complexe, mariant la spiritualité des narrateurs, des langues et des temporalités que le lecteur rencontre parfois dans une

¹ . Milan Kundera, *L'immortalité*, Gallimard, 1993.

² . Ibid.

³ . Hassan Bourkia, op.cit, p. 159.

seule page : « *Elles arrivent les douze Tribus, je les ai vues hier [...] sur un cheval blanc, j'avancais en tête de cette immense troupe, voyez mon visage [...] je suis l'Ouroboros, le serpent saint, le Pharaon exterminant le Pharaon* »¹. Ajoutons à cela l'enchevêtrement des récits et des genres littéraires où se confondent histoire, philosophie et art. Ceci exige quelques élucidations : l'écriture maléhiennne est un constant espace de déploiement d'une conscience, d'un corps, d'un temps, d'une écologie, d'une collectivité. Or, cet espace scriptural marque, et expérimente une pluralité de rapports immédiats au langage, et, au-delà, à la réalité. D'ailleurs, le déploiement de la mémoire rend toutefois la problématisation esthétique du passé un passage à une structure syntaxique à la fois rapide et alerte, mais cachant derrière elle une praxis immanente à l'écriture de la littérarité du monde, des autres, de l'oubli et de la mémoire.

Il est vrai qu'El Maleh fait don de l'immédiat et de la présence poétisés du passé oublié et rétorqué de l'Histoire. Ses écrits posent ainsi la question de l'écriture comme étant une stratégie signifiante marquant le passage du passé visible au passé invisible. Prenons l'exemple d'Essaouira-Mogador, la ville-lumière de l'auteur, qui acquiert une grande importance dans ses écrits de fiction. Ces derniers répondent et explicitent l'attente historique et en même temps l'esthétique du passage de : « *invisible au visible ; de l'absence céleste à l'existence authentique* »². Cet article tire à la lumière la mémoire et l'archive de la diaspora judéo-marocaine. Cette lumière qui répond esthétiquement au sens de l'existence millénaire et rend parfois l'écriture du passé visiblement possible. D'ailleurs, cette problématique historique et esthétique est rarement abordée par le geste romanesque. Or, les écrits maléhiens problématisent l'oubli et l'exil tout en procédant par une stratégie d'écriture signifiante qui rend l'histoire, la mémoire et l'archive comme des promoteurs de l'existence et de la nécessité de la demeure du futur. En procédant à la transmutation de la nostalgie et des archives de la présence millénaire juive marocaine, et les transformant en puissance. Nessim se lance dans la quête de ses origines : « *la voix ou l'écriture de son grand-*

¹ . El Maleh, *Mille ans, un jour*, op.cit, p. 109.

² . Edmond Amran El Maleh, « *Essaouira, l'oubliée* », in revue Autrement. Paris, n°11(Hors-série), 1985, p. 217.

père dont il gardait les lettres venues d'ailleurs, un bien précieux sur lequel il veillait avec un soin particulier comme s'il cherchait à préserver sa propre vie »¹

Certainement, El Maleh veille à travers son écriture romanesque et critique à préserver sa propre vie et donner naissance à cette « *absence céleste* »². D'ailleurs, comme le dit Hassan Bourkia dans son aventure de traduire *Le Retour d'Abou El Haki, une femme, une mère* et de cotraduire avec Mohaned Ennaji les Entretiens de Marie Redonnet avec Edmond Amran El Maleh, ou encore divers essais publiés ici et là. Il dit que :

« Ces textes m'ont impliqué en tant que sujet dans l'acte de traduire/ écrire car je les ai toujours considérés, comme d'ailleurs leur auteur, un livre ouvert sur la littérature et sur la vie. J'ai essayé, autant que faire se peut, d'emboîter le pas à Edmond Amran El Maleh et d'insuffler à son texte une seconde vie. Sa survie dans une autre langue et dans un autre temps a accru en moi le désir périlleux, selon Goethe, de m'approprier l'original, de le considérer comme étant mieux. »³

Cette exigence que pose la traduction des textes maléhiens est illustrée par un principe de réalité, qui en fait moins le support et le départ d'une belle volonté de passer d'une problématisation esthétique du passé à une syntaxe alerte mais hospitalière. Comme étant un espace de déploiement de la mémoire, l'écriture maléhienne marque et expérimente une pluralité de nouveaux souffles par le biais de la traduction qui assurent sa continuité et son accomplissement. Ce qui crée l'originalité de l'œuvre maléhienne, c'est cette tentative de dépendre la mémoire, sa souveraineté et son affirmation, voire sa volonté alerte de tirer le passé et ses archives (l'histoire) vers la lumière et l'évidence.

Si la traduction d'El Maleh pose une difficulté et une exigence vis-à-vis de sa structure complexe et sa pluralité linguistique et temporelle, elle illustre d'ailleurs une double articulation identitaire par le biais de la présence symbolique de l'arabe à côté du français. En conjuguant dans la même phrase de multiples figures de l'entre-deux, El Maleh défend le mot et la chose qui coïncident dans une langue et non dans l'autre.

¹ . El Maleh, *Mille ans, un jour*, op.cit, p. 10.

² . El Maleh, *Essaouira, l'oubliée* Ibid.

³ . Ibid. p. 159.

Son expérience existentielle lui permet de procéder son écriture par ce double mouvement de traduction, apparemment spontané, tantôt c'est l'arabe qui précède : « *ya farhi, ya saadi, ma joie, mon bonheur* »¹, tantôt c'est l'inverse : « *le trait noir délicat, le Khol* »². Sans règle préalable, l'écriture maléhiennne empêche la détermination de la langue première du texte. Cela semble dire que l'auteur refuse la traduction et le choix d'une langue précise. Son refus absolu montre à quel point : « *l'altérité ne souffre aucun doute et s'il en subsiste quand même, le jeu peut en être plaisant [...] Le piège élaboré dans les ferments et la fièvre de son imagination* »³.

Mariant altérité et interculturalité par le biais des translittérations ou de la double articulation identitaire, El Maleh installe « *un imaginaire des langues* »⁴ qui s'ouvre sur un aspect majeur de notre modernité à savoir, selon Glissant, la création du monde, c'est-à-dire : « *engendrer un langage qui tisse les poétiques, peut-être opposées, des langues créoles et des langues françaises* »⁵. La créolisation que veut dire Glissant est marquée par la subversion, notamment linguistique, qui donne naissance à une poétique de l'hybridité refusant les carcans d'une traduction littérale, et installant une écriture ouverte. Ce qui participe à l'engendrement d'un nouveau langage s'ouvrant sur la multiplicité des structures et des systèmes syntaxiques de plusieurs langues.

En refusant de s'identifier, donc de traduire, El Maleh semble réinventer un nouveau langage propre à lui dont s'accomplit son expérience existentielle. Par son geste d'écriture confondant, El Maleh aura contribué à l'émergence d'une littérature universelle qui dépasse les apories identitaires et les carcans taxinomiques en leur opposant une écriture libérée. De ce fait, ce refus de traduire et de s'identifier par rapport à une langue rappelle sans cesse la difficulté et l'impossibilité du dire.

Bien qu'il s'agisse d'une impossibilité de traduire les textes maléhiens, il s'avère que cela peut sembler paradoxal. Car traduire un texte consiste prétendument à créer un nouveau texte dans une autre langue, tout en restituant le langage et la signification de son texte original. Certes, cette restitution ne peut garder ni son originalité ni sa

¹ . El Maleh, *Ailen ou la nuit du récit*, p. 55.

² . El Maleh, *Le Retour d'Abou El Haki*, p. 134.

³ . Ibid, p. 179.

⁴ . Edouard Glissant, *Entretiens avec Lise Gauvin*, Paris, Gallimard, (1991-2009), p. 26.

⁵ . Ibid, p. 29.

signification. Ce qui fait appel à une esthétique du non-sens comme étant vide de sens, ou dépourvue de signification. Comment donc pourrait-on accéder au non-sens malélien pour exprimer le paradoxe de son inachèvement ?

Chapitre 2 : L'écriture du non-sens

Il va sans dire qu'El Maleh souhaite habituellement donner du sens à ses œuvres et le transmettre à l'esprit de ses lecteurs. Le fait qu'il essaie d'articuler quelque chose d'intelligible et de significatif est généralement si évident qu'il semble même inutile de le préciser.

Par conséquent, écrire un non-sens de manière intentionnelle est un art qui va contre nature ; celui-ci s'écarte des normes. En effet, les œuvres maléliennes sont logiquement le lieu idéal où s'exprime ce non-sens à partir d'un vide absolu qui marque la vie de l'auteur. Notre objectif dans ce chapitre est de mettre en œuvre certaines caractéristiques paradoxales qui perturbent l'esprit du lecteur, et sont traduites par le biais du silence atopique comme étant une stratégie d'écriture permettant l'inachèvement de la mémoire, de la folie comme habitacle du non-sens, et enfin nous terminons par un aspect cher à El Maleh, celui de la peinture ou la photographie, où il exprime ce possible du non-sens impossible.

1- Le silence atopique

Quand on consulte le dictionnaire Larousse, on trouve que le mot atopie signifie :
*« En latin, atopia, étrangeté. C'est une prédisposition héréditaire à développer des manifestations d'hypersensibilité immédiate telles que l'asthme, la rhume de foins, l'urticaire, l'eczéma dit atopique [...] certaines rhinites et conjonctives ainsi que diverses manifestations allergiques digestives. »*¹

De cette définition, nous pouvons déduire que le terme atopique désigne à la fois étrangeté et manifestations allergiques tels que l'asthme qui a bouleversé la vie de notre auteur, et l'a amené à écrire en dehors de cette hypersensibilité qui a affecté sa jeunesse. Lors de son entretien avec Dominique Eddé qui l'a interrogé sur sa souffrance vis-à-vis de cette crise d'asthme, et qui lui interdit d'aller à l'école et de passer son baccalauréat, il répondit :

¹ . <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/atopie/6150>

« *Je ne sais pas encore comment j'ai réussi à le passer ! C'était en 1940, pendant la guerre. Nous vivions à Casablanca depuis plusieurs années, c'était la grande période de l'adolescence et de la jeunesse, j'étais replié sur moi et je lisais énormément* »¹.

L'enfermement d'El Maleh à cause de son asthme avait créé une atonie qui est devenue le site vierge où il peut exister, et se réaliser par le biais de l'écriture. Face aux entraves de la postmodernité, l'être malézien est en mesure de garder son ouverture dans un lieu non-défini voire atopique, lui permettant de lutter contre la clôture et de l'enfermement. A partir de-là se pose les fils conducteurs de la stratégie scripturaire malézienne qui maintient l'esprit ouvert et accentue le silence qu'engendre cette écriture. Celle-ci devient alors le lieu propice où il peut s'accomplir et sortir de lui-même.

Dans le texte malézien, le silence s'établit entre deux paroles, cernant et ponctuant fortement chaque séquence textuelle. Mais parler du silence interstitiel comme d'une réalité indifférenciée n'est pas suffisant, car il y a des silences, d'une texture et d'une qualité incomparables. L'on pourrait dire d'emblée qu'il existe : « *un silence de l'excès et un silence du manque* »². Ces divers silences nous renvoient à la pensée en fragments qui se réserve alors la possibilité d'un autre détour, par le silence qu'elle infuse dans la parole. D'ailleurs, El Maleh nous apprend qu'il peut y avoir un intérêt pour l'esprit à dire moins, à savoir s'arrêter, à ne pas excéder, vue son asthme qui l'empêche de tout dire. Son infirmité marque ce silence du manque, et fait atténuer sa parole pour ne pas incarner une utopie auctoriale, celle de tout dire dans une œuvre. Ni blocage ni congé de sens, ce silence se révèle un espace fécond, un creux prometteur, une vacuité génératrice d'être. Comme il écrit Edmond Jabès : « *On peut tout inventer, hormis le silence : il nous invente* »³.

Dans ce sens, nous assemblons le silence comme une stratégie d'écriture invitant le lecteur à effectuer un choix interprétatif et de donner un sens aux silences de l'auteur, et l'atopie comme un habitacle de l'inachèvement. Une telle démarche est facilitée par la prise en considération des données contextuelles qui environnent dans

¹ . El Maleh, Revue d'Etudes Palestiniennes, op.cit, p. 68.

² . Françoise Susini-Anastopoulos, *L'écriture fragmentaire, définitions et enjeux*, Ed. Puf, 1997, p. 223.

³ . Edmond Jabès, *Le Parcours*, Gallimard, 1985, p. 13.

un texte littéraire la mention du silence d'un écrivain. En somme, il importe de décrire le contenu psychologique, moral ou autre, caché par un homme quand, u lieu de parler, il se tient coi. Il faut faire parler ces silences : « *cette non-parole obscure dont on sent la présence constante sur le plan de la matérialité textuelle [...] c'est le vrai silence du texte* »¹. Il est placé là où le discours se tait, où se révèle : « *l'inconscient malgré lui, où l'on touche à ce que le sujet ressent de la manière la plus intime où ce qu'il a à dire s'avère indicible, point crucial du rapport qu'il a avec la langue, moment d'abdication* »².

Dès lors, qu'en est-il de cette dérive du sens ? El Maleh recourt à ce terme de « dérive », tel un mot idole, afin de tenter de conjurer cette peur de l'enfermement rhétorique et de la glaciation sémantique. Dobrovsky commente cette dernière position chez Barthes, en écrivant : « *La dérive barthésienne est exactement du Cogito cartésien, son revers ou son absence, là où j'écris je ne suis. La place exacte où le sujet barthésien de l'écriture se trouve est donc celle où il se perd* »³.

Le silence est au cœur du langage d'El Maleh. Il adhère à son essence qui est la négation où la perte de sens voire de l'écriture. En effet, les récits de cet auteur contiennent des silences ou des trous dans la diegèse et qui sont clairement indiqués par de nombreuses pages blanches. Il s'avère que l'auteur avait lui-même arraché un fragment ou un morceau des textes, en s'arrêtant sur quelque chose de fondamental. Le silence en est la manifestation matérielle. Il marque ainsi l'attente d'une nouvelle parole. C'est la parole de la mémoire qui semble trouée ; elle oblige l'auteur à s'approche du silence d'une page blanche sur laquelle figurent des mots qui trahissent leur auteur, et qui dit : « *le texte impossible à naître s'il venait au jour qui se trahirait par sa naissance* »⁴.

Cette citation semble rejoindre celle avancée par Dobrovsky sur la dérive barthésienne qui génère le silence et le transforme en une impossibilité du dire voire de naître. L'une des idées de parole n'est pas un temps mort de la pensée. Elle est un moment fort de la mémoire car elle lui permet de s'alimenter par ces non-sens qui se

¹ . Pierre Van Der Heuvel, *Parole, Mot, Silence*, op.cit, p. 81.

² . Ibid.

³ . Serge Dobrovsky, in *Une écriture tragique, Poétique*, Seuil, n° 47 consacré à Roland Barthes, septembre 1981, p. 333.

⁴ . El Maleh, *Mille ans, un jour*, op.cit, p. 94.

représentent comme une sorte de néant inachevé. Ces non-sens ou ces trous arrachés de la mémoire ne sont qu'une manifestation absurde et inintelligible de l'esprit.

Raymond Moody, médecin, psychiatre et philosophe, avait parlé du non-sens comme : « *Un langage inintelligible en raison d'un manque de sens. Tel est le sens premier du terme, tel qu'il apparaît dans les dictionnaires standard. Pour être du non-sens, le non-sens doit être : du langage, inintelligible et vide de sens* »¹. Le silence que crée l'écriture maléhienne s'approche du non-sens puisqu'il est vide de sens et interpelle certains esprits qui voient dans ce silence ou ce non-sens le signe d'une pensée embryonnaire, incapable de parvenir à maturité. Or, le préfixe « non » donne une fausse image du non-sens en le faisant passer pour une sorte de néant inachevé. Il donne également l'impression trompeuse que le non-sens ne serait rien d'autre que l'absence de sens. Ce faisant, la mémoire ensevelie d'El Maleh ne peut être restituée qu'en partie concassée : débris et collage de restes. Ce qui crée ainsi un manque de sens, voire même une complexité plus que le langage sensé et intelligible à partir duquel il émerge et sur lequel il est fondé. Car comprendre ou élucider un langage sensé et intelligible ne requiert que de connaître ses règles linguistiques. Tandis que comprendre ou élucider un non-sens tout à la fois les règles qu'il suit et celles qu'il transgresse. En conséquence, le non-sens que crée le silence maléhien représente un défi plus complexe pour l'esprit que le langage ordinaire significatif.

Cette complexité inhérente au non-sens fait de lui un deuxième niveau de langage. En fait, un niveau supérieur crée au pinacle du langage intelligible ordinaire. Il n'est donc guère étonnant qu'El Maleh en vienne à croire que la véritable œuvre d'art est essentiellement celle qui dit le moins et que pour écrire, il faut être un peu en deçà dans l'expression. Ainsi ce non-sens que crée ce moins est d'autant plus une forme de langage émergent inintelligible, peut-il être parfois en position de devenir une forme supérieure de langage. Or, ce langage n'est pas adéquat, il a des manques. Il dérape. D'où l'idée chez El Maleh de magnifier le silence dans la mesure où il n'est pas seulement une privation des mots, mais il rend à la langue son apogée.

La lecture des récits maléhiens, mais aussi de la mémoire qui les sous-tend, permet d'approfondir la poétique qui les fait consciemment tenir : « *dans la parole du*

¹ . Raymond Moody, *Donner du sens au non-sens*, Paris, Ed. Guy Trédaniel, 2016, p. 1.

silence, le silence qui seul est à la mesure de cette inquiétude qui lui fait poigner le cœur »¹. L'auteur de *Parcours immobile* sait bien que toute pensée ne peut jamais exister sans les mots, mais il organise ses récits de mémoire sous une forme morcelée, fragmentée en entourée par des silences. Ces derniers signifient même une plus grande brièveté, et permettent) aboutie à des textes inclassables. Ce qui désigne à aboutir à des textes inclassables. Ce qui désigne et rappelle sans cesse cet équilibre contradictoire, parole et silence, qui est la condition et la raison du fragment. En effet, ce silence se confond avec la pratique de la brièveté, et lui confère une force singulière qui alimente alors le fragment et le fait vivre. Ce repli sur le peu, le presque rien, autorise la parole fragmentaire à se fonctionner doublement. D'une part, lui accordant un droit à l'expression, et au déploiement dans le silence. D'autre part, l'économie de la parole que lui confère le silence est à la mesure de sa substance, car il s'agit bien de développer la dynamique et la mobilité du fragment que de se lancer dans la parole continue.

Dans les récits maléhiens, ces « peu » ou cette brièveté que crée la parole fragmentaire est un peu partout. Peu à peu, la discontinuité narrative, les épisodes deviennent de plus en plus sans lien chronologique. Absence de logique et d'ordre hiérarchique avaient créé chez le lecteur des doutes et des incertitudes. Ainsi, la vie du personnage maléhiens ne se soumet à aucune force ni unité significatives. Bien au contraire, il trouve son harmonie dans la place qu'il accorde aux non-dits et aux non-sens. Il existe alors une volonté de : « *visualisation du manque, de l'impossible et de l'impensable* »². A ce stade, le silence devient signe de l'impensable, forme même de la folie qui peut s'interpréter, au-delà de ses aspects cliniques, comme une réponse symbolique aux impasses du sens. Cette folie traduit l'incapacité de l'auteur à transformer le chaos et à remplir ces trous ou ce peu générateur. Or, la création ne peut s'accomplir que dans le chaos et l'incertitude. Plusieurs exemples figurent dans les récits d'El Maleh et témoignent de ce chaos d'une manière très explicité :

« *Ce matin, sur la terrasse d'en face, une femme est montée étendre au soleil des vestes, des pantalons, vêtements usés, fripés, lourds de fatigue, de mémoire inconnue :*

¹ . El Maleh, Paradoxe d'une écriture, in *Horizons Maghrébins*, op.cit, p.90.

² . Jean Claude, Montel, « le non-dit dans la narration nouvelle », in *Change* n° 34-35, Paris : Seghers/ Laffont. Mars 1978, p.53.

*s'ils pouvaient parler ! »*¹. Plus loin, l'auteur poursuit : « *le regard indiscret plonge dans la cour ouverte : sur le mur blanc des mains ont peint un monstre marin, bleu et noir, une pieuvre peut-être. Jeu d'imagination à ciel ouvert* »².

Ces deux exemples nous montrent à quel point l'acte scriptural malézien permet de rompre le silence qui menace la parole de l'auteur. Mais savoir se taire, c'est également reconnaître la place cruciale, au cœur même du processus cognitif. Ainsi nous rappelle El Maleh la force du fragment textuel qui ébranle cette impossibilité du dire ou de :

« *Se taire, taire avant tout, révoquer les témoins bruyants, cacophoniques, revenir à la naissance de l'écriture [...] faire le silence dans l'espace de son intimité pour entendre accueillir la parole de l'autre* »³.

Il s'avère que lorsque l'écriture d'El Maleh se heurte à un rempart de difficultés d'expression, elle s'arrête sur un événement du passé. A cet effet, le non-sens semble intrinsèque à cette étape transitionnelle. C'est-à-dire que le non-sens que crée cet instant de silence émerge naturellement au cours duquel : « *le calame effacera le texte de la malédiction pour réécrire le passage à une vie nouvelle* »⁴. Dans la mesure où le non-sens respecte certaines règles tout en transgressant d'autres, il nous est possible de le comparer à Janus :

« *Le dieu romain à deux têtes, une face tournée à gauche, et l'autre, à droite. Janus était le dieu des transitions : du passé au futur, d'un état à l'autre et même d'un monde à l'autre. Janus était le dieu du passage et des portes. Il a ainsi été dépeint avec sa clé de portier et un bâton. Avec ses deux faces, il veillait sur les entrées et sorties, et pouvait voir tout à la fois le monde extérieur et le monde intérieur* »⁵.

Le non-sens, avec sa double nature, peut, de la même manière être associé aux transitions et aux entrées.

Ces transitions peuvent toutefois être naturellement des silences qui nous montrent l'inépuisable, l'absence d'un fond de la pensée, que l'on pourrait

¹ . El Maleh, *Ailen ou la nuit du récit*, op.cit, p. 183.

² . Ibid.

³ . El Maleh, « Drailles ! Asaka ouili » in, *Horizons Maghrébins, Le droit à la mémoire*, op.cit, pp. 29-30.

⁴ . El Maleh, *Ailen ou la nuit du récit*, op.cit, p.109.

⁵ . Chevalier Jean et Gheerbrant Alain, *Dictionnaire des symboles*, Ed, Robert Laffont/ Jupiter, 1997. p. 1530.

circonscrire, donc dominer. Ce qui crée ainsi à ce moment transitionnel, un silence atopique où s'engendre l'acte scriptural, et s'éternise. Cette discontinuité radicale est le résultat d'une véritable stratégie d'écriture qui a pour nom l'atopie. Barthes explique à ce propos et dit :

« *Fiché : je suis fiché, assigné à un lieu (intellectuel) à une résidence de caste (sinon de classe). Contre quoi une seule doctrine intérieure : celle de l'atopie (de l'habitable en dérive). L'atopie est supérieure à l'utopie (l'utopie est réactive, tactique, littéraire, elle procède du sens et le fait marcher)* »¹

En revanche, l'atopie n'a pas de sens, car elle crée un espace de transitions inachevées et incomplètes. Ce qui laisse la pensée en état d'enfance, obligeant l'esprit à rester en attente d'une mise à jour d'un possible trésor. Dans l'attente s'installe un silence incandescent tant espéré qui tente de détruire le texte écrit. Le silence de l'écriture maléhiennne est créé ainsi à partir d'une situation d'énonciation non réalisée. Le secret que dissimule les textes maléhiens livre leur impuissance d'exprimer leurs pulsions, ce qui les réduit donc au silence. Ils deviennent en effet le lieu de : « *l'indicible et de l'innommable* »².

Les œuvres d'El Maleh se présentent impuissantes de révéler cet indicible mais elles cachent des mystères, car au lieu de dire expressément, les mots doivent suggérer un contenu. Ce dernier, bâti sur des souvenirs, il lui faut, sauver sa vraisemblance, combler les défaillances de la mémoire avec des faits supposés ou connus. D'ailleurs, qu'en est-il de cette dérive du sens qui instaure ce silence, cet espace vide qui s'installe entre l'expression, et l'exprimé et qu'il incombe au lecteur d combler ou d'y réfléchir ?

En dépit de sa nature mystérieuse, El Maleh présente une œuvre qui ne cesse de suggérer sa vie intime. Devant le papier, il en confie certains secrets, et jongle avec d'autres en établissant un dialogue avec lui-même. Ce qui permet d'avoir une liberté et une sécurité lors de cet aveu, mais elles ne se déchiffrent qu'à un moins degré. D'ailleurs, lors de l'aveu parlé et plus spontané, il existe toujours la possibilité de se trahir par les mots proférés, certes, on aurait voulu qu'ils soient effacés de la mémoire.

¹ . Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, p. 53.

² . Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 188.

Mais l'auteur ne cesse d'insuffler une identité entre l'œuvre et l'aveu, en relayant ce dernier mot par celui de témoignage. Ce terme revient le plus souvent dans ses récits et acquiert une importance vis-à-vis des souvenirs vécus. En revanche, le mot « témoignage » signifie qu'une personne observe et décrit ce qu'elle voit, tandis qu'un « aveu » révèle quelque chose d'intimement personnel.

La destruction de la forme s'inscrit en effet dans un projet de signifiante qui permet à l'auteur d'exprimer ce qu'il veut dire. Celui-ci crée par le biais du silence, un espace atopique où s'exprime la puissance du vide absolu, et quand les mots n'arrivent pas à signifier, le silence de l'absence s'intervient. Lorsqu'une pensée interdite vient bousculer l'espace scriptural malézien, la parole inachevée de la mémoire judéo-marocaine se glisse vers sa propre absence. C'est-à-dire que le silence s'instaure, quand de fragment en fragment la parole elle-même se tait et le silence se fit total, car « *pourquoi le langage [écrit Blanchot] n'aurait-il pas quitté Rimbaud, s'écrire ne lui était plus rien* »¹. Ce qui explique le recours du poète à l'économie des mots pour pratiquer cette esthétique du silence : « *Tous ses poèmes, le moindre de ses textes, signifient la même aridité supérieure, le besoin de tout dire qui, elle, a besoin de durée* »².

Economiser chez El Maleh relève de l'aridité de la parole qui elle-même s'inscrit dans l'inachèvement des fragments qui d'une œuvre à une autre, la mémoire quitte l'espace disloqué pour en conjurer avec l'oubli. Si le besoin de tout dire revient sans cesse dans les textes maléziens, il marque en revanche une insuffisance intelligible. Il est un moment où l'esprit ne s'accommode plus du retrait complaisant dans l'esthétique ou dans la mise en place de l'amertume qui caractérise la modernité. Dans ce sens, nous pouvons dire que les effets de l'ère globale reposent encore une fois leurs ailes mélancoliques dans l'espace scriptural malézien. Mais cette fois-ci en y ajoutant certains traits relevant de l'absurdité de ce monde global, entre autres nous citons certaines figures de style qui peuvent être transformées en non-sens. Ce dernier relève de cette possibilité de créer à partir de l'impossible une façon d'être et de survivre. Ce qui fait appel à une figure de style appelée « l'aposiopèse ». Elle consiste

¹ . Maurice Blanchot, *Le sommeil de Rimbaud*, in *La Part du feu*, 1949, p. 159.

² . Ibid.

à suspendre une phrase en laissant au lecteur le soin de la compléter. Par exemple, dans *Mille ans, un jour* nous rencontrons Nessim tentant de faire face aux frontières de l'absolu mémoire d'Essaouira, il essaie par la suite d'apporter quelque clarté, il dit à ce propos :

« *“Mes chers Souiris [...] vous qui habitez la limite effacée entre les ténèbres et la lumière, il n’y a pas d’invraisemblance à jouer avec la combinatoire des signes mobiles, l’algèbre pour l’histoire à venir [...] Consultez le guide bleu, pardonnez-moi cette référence triviale, il vous dira que les Vénètes pour résister...” Il fut interrompu brutalement par des huées, des cris, les bribes de ses paroles se perdaient dans le vacarme : absurde, absurde de se réfugier sur les eaux pour fuir les Barbes* »¹.

Dans cet extrait, l'aposiopèse est efficace dans le cas de menaces voilées que lance Nessim aux Souiris afin de leur mettre en garde vis-à-vis d'Essaouira, la mémoire silencieuse. L'aposiopèse ou la phrase suspendue du discours de Nessim laisse en effet, le champ libre à l'imagination du lecteur qui doit faire un effort pour remplir cet espace-blanc, et ce n'est qu'au prix de cette entente tacite que la lecture devient communication plénière. D'ailleurs, le premier élan fait imaginer un aveu complet, mais à peine amorcé, ce mouvement qui cherche à se libérer complètement est freiné par une arrière-pensée de discrétion qui permet à la parole de révéler l'essentiel que de se confier totalement.

Le non-sens que crée l'aposiopèse dans le discours de Nessim sert à exprimer l'inexprimable ; ce que le langage exclut de ses limites mais qui, néanmoins, oriente la production du sens. Ce langage inexprimable coïncide avec le signifié silencieux qui ne se soumet pas à la machine narrative, mais qui crée des transgressions au niveau de la syntaxe. Or, celle-ci ne sert pas de contrepoint à la mise en cause du non-sens, mais il est question d'une remise en crise de la présence d'un événement omis. Ce qui mène à une mise à nu du contraire, voire l'opposition à un paysage syntaxique stable.

A la lumière de l'analyse effectuée, nous pouvons donc déduire que le non-sens que crée le silence comme volonté et impossibilité de tout dire par la parole est une : *« problématique existentielle et choix esthétique qui ouvre la question du silence en*

¹ . *Mille ans, un jour*, p. 98.

histoire comme étant l'histoire du silence »¹. Ainsi se profile l'écriture de l'inachèvement comme une échappatoire atopique à l'oubli voire au passé invisible. Car à travers cette stratégie scripturale, El Maleh nous livre des fragments qui s'unissent et se morcellent à travers ces silences interstitiels qui expriment le démembrement de l'auteur. Le message qu'elle sous-tend naît d'un désir de faire face à une nouvelle écriture qui interpelle un sens supérieur où la parole se tait, et la pensée fait un effort pour donner un sens aux mots et aux choses toutes leurs chances d'être, sans les mettre sous une puissance temporelle.

Tout son art tient à mettre en place une connaissance fragmentée où il s'efforce de se faire aussi spacieux que possible. Or, son espace scriptural le mène à la dérive à travers le silence atopique des mots voire des choses. Mais son acte scriptural brouille toutes les pistes d'achèvement, et crée un non-sens en dehors de toute intelligibilité qui fait violence à la pensée humaine :

*« En direct inverse une lettre autre, une parole autre travaillait dans les entrailles contenue comme le feu d'un volcan, l'énergie accumulée pesait sur les lignes de fracture, les passages à l'irruption. Violence mêlée dans l'œil du cyclone »*².

Dans ce sens, une autre parole naît des cendres des considérations classiques et conventionnelles de l'écriture romanesque. Révéler l'indicible à travers le dit est l'une des contraintes que préserve l'écriture d'El Maleh. Car le blocage intelligible que produit le non-sens voire le silence de la parole, permet à cette dernière d'interroger une autre expérience, celle de la folie. Ainsi, ce qui équivaut à un retrait dans le silence devant l'incapacité de l'auteur à transformer le chaos dont il n'avait cessé de souligner la fonction génératrice. D'ailleurs, si la création naît du chaos, elle est révélatrice aussi de ce non-sens qu'introduit la folie au sein de cette écriture de l'inexprimable. La folie se présente donc chez El Maleh comme une crise toujours inachevée. Elle garde en suspens ce que peut révéler et dissimuler un acte de parole tant inachevé que confus. Ce qui approche l'expérience de la folie chez El Maleh à une dérive qui s'introduit dans le non-sens.

2- La folie comme habitacle du non-sens

¹ . Karima Yatribi, *Bruissement des souvenirs*, op.cit, p. 193.

² . El Maleh, *Mille ans, un jour*, op.cit, p. 101.

Il est vrai que la folie s'introduit dans l'univers maléhien à travers la figure d'El Majdoub ou du fou incarnant la conscience d'une société échappant de l'antisocial. Mais laissons-nous d'abord examiner la définition de la folie qui exprime une : « *altération plus au moins grave de la santé psychique, entraînant des troubles du comportement* »¹. Ce qui nous permet de retenir quelques mots synonymes qui peuvent nous conduire à étudier la folie comme : délire, méditation, aberration, absurdité et extravagance.

A partir de ces définitions, nous pouvons déduire que la folie exprime un état d'inconscience. Ce qui participe à l'émergence du non-sens qui peut en effet parfois mieux servir la mystique que ne peut le faire le langage intelligible littéral. Ce non-sens figure dans certaines idées, croyances, pratiques et expériences spirituelles qui constituent l'imaginaire mystique chez El Maleh. C'est dans ce sens, toujours sous le prisme de la folie, que nous essaierons de voir en quoi la mystique à travers quelques unes de ses principales figures et doctrines, s'inscrit dans cette esthétique du non-sens chère à El Maleh, comme élément fondamental de son écriture de l'inachèvement.

Partir d'une harmonisation du caché et de l'apparent, l'auteur fonde son œuvre sur l'imaginaire islamique tout en transformant le visible en un système de symboles qui nécessite une certaine intelligence interprétative. Son imagination est le médium entre sa pensée créatrice et son être. De ce fait, l'imaginaire maléhien vise de prime abord à créer des ponts spirituels entre le sensible et l'intelligible. La mystique comme une conception convenable à la méditation et à la recherche du chemin qui mène à la rencontre de l'Etre Divin à travers une médiation spirituelle, celle de la folie. La conduite mystique de l'auteur lui confère ainsi une plongée dans le soufisme musulman tout en puisant dans un répertoire d'images qui lui est octroyé par sa structure et par la société marocaine à laquelle il appartient.

La mystique musulmane du soufisme qu'est le courant le plus marquant et aussi le plus controversé de l'Islam, s'inspire de la culture occidentale et notamment de la philosophie grecque. Ce qui expliquerait peut-être en partie le succès des poètes et philosophes soufis auprès du public occidental. Etant donné qu'il est une mystique religieuse, ce courant du soufisme a au des représentants charismatiques qui ont

¹ . Josette Rey Debove et Alain Rey, Le Petit Robert, 2001, p. 1054.

marqué la pensée islamique par leur audace et leur originalité. Mais, avant d'en arriver aux grandes figures du soufisme qu'El Maleh présente dans ses récits, voyons ce qu'est le soufisme. En effet, Annemarie Schimmel définit le soufisme comme étant :

« Un terme qui dérive du suf, mot arabe qui signifie laine et renvoie par conséquent à la robe de laine portée par les ascètes, bien que certains islamologues avaient voulu voir l'étymologie de ce terme dans le grec sophos(signifiant sagesse), ou dans un autre mot arabe, à savoir Safaa (signifiant pureté) »¹.

A partir de cette définition, nous pouvons déduire que les soufis sont des gens qui vivaient suivant une conception théologique de la sagesse et de la pureté. Ce qui nécessite une quête de vérité dans laquelle s'accomplit leur théorie et leur mysticisme. Or, dans *Ailen ou la nuit du récit*, Nessim, dans sa quête de vérité, est rempli de peine et de peur vis-à-vis des massacres des attentats de Casablanca :

« Il était broyé, réduit en poussière, en mille éclats, il fut prit soudain d'une folie, arraché à son siège par un délire, éclatant e lui comme un chant surgi des profondeurs de la terre : il était le maître souverain »².

On voit que l'éclatement corporel (broyé- réduit- mille éclats) est mis à nu devant les exaltations de l'âme et de sa profondeur. La folie et le délire le portent au-delà de ses blessures et ses peurs pour créer un monde propre où il est le « maître souverain ». Tout en sachant que le terme « poussière » est répété tout au long des récits maléhiens, quand il s'agit d'évoquer les douleurs qu'avait laissées le passé. Pour oublier ces douleurs, les personnages maléhiens recourent au délire, comme une sorte d'ascendance et d'une errance spirituelle. De ce fait, El Maleh recourt à la figure d'El Majdoub dans ses récits ; une figure allégorique qui donne à lire le texte maléhiens comme un parcours tant erratique qu'immobile, une errance intérieure à l'image de celle des mystérieux Heddawa. Il a donné sa conception propre du soufisme quand il dit :

« Beaucoup redoutaient le feu ardent de cette poésie, de cette passion proche de la folie et du sacrilège que les autorités orthodoxes s'efforçaient de maintenir à distance pour en conjurer le péril. Ce qui n'a pas manqué de frapper les esprits les

¹ . Schimmel Annemarie, *Introduction au monde du soufisme*, op.cit, p. 18.

² . El Maleh, *Ailen ou la nuit du récit*, op.cit, p. 194.

moins avertis, c'est que cette langue qu'on croyait faite pour l'éternité et dont tout l'être paraissait investis totalement dans l'écriture sacrée, touchait terre, surgissait avec une jeunesse soudaine, fulgurante dans l'annonce augurale de constellations nouvelles »¹.

On peut comprendre de cette définition que la spiritualité soufie est une expérience vivante qui n'a cessé d'être présente dans l'imaginaire de l'homme maghrébin et arabe moderne. Or, El Maleh parle du retour de cette mystique musulmane comme une folie soudaine. En portant le nom de Aïlen à son acte scriptural, l'auteur invite son lecteur à fouiller dans le sens de ce mot. Or, il est dépourvu de sens. Ce qui laisse le lecteur émerveillé de voir l'indépendance du mot des normes intellectuels et des définitions, et d'être à la base de la spiritualité comme du non-sens. Aïlen n'est qu'une affirmation symbolique suprême de la vérité selon laquelle il est impossible de faire ressortir l'âme des choses à partir de la seule logique. Aïlen manifeste une écriture ou une folie soudaine qui viennent après la brisure et l'interruption de l'histoire du départ des Juifs ; ce qui implique un changement radical du mode d'expression et de la pensée maléhienne. Ecrire une histoire dans un non-sens cela permet à l'auteur de creuser dans le puits de ses pensées et des malentendus créés par l'Histoire. Entre le déchirement identitaire et la reconstitution mémorielle d'un passé glorieux, apparaît une crise soudaine, celle de trouver ce non-sens qu'entraîne l'écriture fragmentaire qui, selon Ricard Ripoll, surgit à des moments de crise², et trouve son écho dans l'espace textuel maléhien.

En suivant les pas d'Aïlen, on rencontre une telle absurdité qui se tisse dans les plis de cette écriture fragmentaire. D'ailleurs, la théorie de l'absurde n'était pas seulement dépendante d'une position philosophique, mais c'était bien plus un mouvement littéraire³. De ce fait, les idées absurdistes que contient l'œuvre maléhienne sont en effet trop nébuleuses pour être regroupées en un seul système de pensée cohérent. Nous citons entre autres, le déchirement identitaire et la

¹. *Le Retour d'Abou El Haki*, op.cit, p. 55.

². RIPOLL, Ricard, *Vers une pataphysique de l'écriture fragmentaire*, op.cit, en ligne : <http://portal.doc.ua.pt/journals/index.php/formabreve/article/view/271/239>.

³. Prenons l'exemple d'Albert Camus qui, avant d'être un philosophe amenant par son nihilisme l'absurdité du monde, il était tout d'abord un homme de lettres, dont on fait appel à son œuvre *L'Etranger*, Gallimard, 1942.

reconstitution mémorielle d'un passé glorieux qui constituent l'infrastructure de la pensée maléhiennne. Or, cette représentation est tellement absurde, étant donné qu'elle se manifeste dans un contexte historique relevant des années 60, et dans lequel se concrétise le départ massif des Juifs marocains vers Israël. Dénuée de sens, l'absurdité que révèle l'écriture d'El Maleh n'est que le reflet d'une existence judéo-marocaine significative et bouleversante. Inintelligible qu'elle soit, l'écriture dans ce sens prouve son incapacité à se détacher du réel. Certes la méditation constitue un élément fondamental pour en conjurer le mal à cette communauté minoritaire. Ce qui constitue une crise qui n'est que le reflet d'une peur de perte et d'oubli qui menacent l'écriture soudaine d'El Maleh. En effet, son acte scriptural le mène à la méditation et à la dérive pour oublier qu'il y a un oubli. Il dit à ce propos :

« Ailen, c'est ainsi qu'il aimait maintenant l'appeler, de peur de la perdre il la perdait maintenant dans des noms [...] La nuit s'approchait, Ailen, la lumière l'inondait c'était elle ! Ses yeux se fermaient, s'éteignaient, de ses doigts d'aveugle il parcourait frémissant de bonheur la beauté de son visage, la fleur, la grâce, il butait sur des mots sourds, ces lames d'acier acéré, ses pieds, ses mains, son cœur saignaient »¹.

Ailen concrétise le non-sens que cache et révèle à la fois l'écriture maléhiennne. Ailen est donc un personnage idéal pour personnifier ce type de non-sens figuré. En recourant au délire comme une sorte d'ascendance et d'une errance spirituelle, El Maleh admet que son écriture ne peut être décrite par les mots. C'est pour cette raison qu'il reconnaît que pour la décrire, il n'a d'autre choix que de faire appel au non-sens « il la perdait maintenant dans des noms ». D'ailleurs, le langage ordinaire n'est pas approprié pour décrire la conscience transcendantale, car : « l'écriture s'est logée, insinuée comme une coupure au cœur de la parole »². Mais comment les mots et les phrases que choisisse l'auteur pour verbaliser son expérience transcendantale fonctionnent-ils ? L'ineffabilité étant une caractéristique essentielle et déterminante de la conscience mystique, il paraît donc important de connaître la réponse à cette question. Car, dans les faits racontés, les mots que choisisse l'auteur pour relater son

¹ . El Maleh, *Ailen ou la nuit du récit*, op.cit, p. 96.

² . Ibid, p. 74.

expérience scripturale constitue notre seule source d'information pour appréhender la conscience mystique ineffable.

Dans ce sens, toujours sous le prisme du non-sens, que nous essaierons de voir en quoi le soufisme, à travers quelques figures des personnages, s'inscrit dans cette poétique de l'ineffable ou de l'indicible chère à El Maleh, comme facteur de l'inachèvement. A travers certaines pratiques et expériences spirituelles, l'auteur brosse le portrait de la figure du fou incarnant la mise à nu de l'autocratie de l'interdit, et donnant corps à l'impensable et l'incommunicable. Dans *Le Retour d'Abou El Haki*, le personnage de Bourhil-Borghès, un caporal ayant servi la France, et aujourd'hui humilié à Marrakech. Celui-ci ayant décidé, après avoir quitté son amante, de partir déambuler d'un côté et de l'autre :

« Ses conseillers intimes [le] trouvèrent dans un état de méditation proche de la prostration. Il rompit le silence de l'instant de leur annoncer son irrévocable décision. Il renonçait à tout sans autre ménagement, à l'amour, au pouvoir, aux fastes de la gloire et de la richesse. Il s'en fut errant sur les chemins du retour, mendiant vêtu de laine, effaçant les traces de son passage. Delà cette grandeur si proche de la sainteté dans sa rude simplicité »¹.

Ayant renoncé à tous les plaisirs terrestres (amour, pouvoir, gloire et richesse), Bourhil-Borghès incarne cette figure du fou saint et méditatif, reconstituant une allégorie qui donne à lire le texte maléhien comme un parcours erratique qu'immobile. Son errance et son aberration est proche de la folie voire au non-sens que peut prétendre chaque être humain vivant l'altérité, et la perte de sa mémoire et de ses origines. A la manière d'un soufi ou d'un Heddawi (mendiant vêtu de laine), il impose sa voix lointaine et méconnue voire humiliée. Cette expérience mystique qu'avait vécue Borghès : *« établit un contexte particulier au niveau de la compréhension de son acte auto-contradictoire résolu dans (sa rude simplicité) »²*. L'oxymore est au rendez-vous dans le texte maléhien puisqu'elle fait appel à une intuition mystique universelle d'une unité transcendantale sous-tendant toute chose. D'ailleurs, les auto-

¹ . El Maleh, *Le Retour d'Abou El Haki*, op.cit, p. 245.

² . Notre communication « Les voix de la figure d'El Majdoub dans l'œuvre d'Edmond Amran El Maleh », in La folie au prisme de la littérature, Université Sidi Mohammed Ben Abdellah Faculté des Lettres et des Sciences Humaines Saïs – Fès Laboratoire de Recherches : « *Langues, Représentations et Esthétiques* », 19-20 mars 2019.

contradictions ne constituent pas seulement le seul type de non-sens venant à l'esprit des personnages mystiques maléhiens qui essaient de trouver les mots pour exprimer leurs profondes expériences transcendantales, mais elles sont la clé d'ouverture de ses récits¹. L'auto-contradiction ou la conciliation contradictoire que permet l'oxymore n'est qu'une mise à nu d'une pensée inachevée tolérant l'infini paradoxe qui devient en l'occurrence le moteur de la création littéraire maléchienne.

Cette pensée inachevée n'est que le reflet d'une autre expérience mystique relevant du Dhikr qui consiste à : « *prier au-delà des prières obligatoires, à pratiquer le chant rythmé par la répétition des noms d'Allah afin d'obtenir l'annihilation de soi et jouir de l'extase en tant que fidèle et ami de Dieu* »². Il est le pivot du soufisme, même si les manières de le pratiquer changent d'une confrérie (tariqa) à l'autre. Il s'agit de la répétition³ des mots ou des expressions transcendantales qui permettent le passage du visible à l'invisible, du dit à l'indicible. Ainsi, on trouve El Maleh parlant de la confrérie Zrirkia par rapport au Café des Pêcheurs de Zrirk à Asilah, quand il évoque les pratiques religieuses de Sofian :

« *Assis sur un petit banc (...) désœuvré, assis, mais c'est bien autre chose : un exercice d'ascèse dans l'immobilité, on est là, ouvert au vent, aux oscillations répétées de la mer, évacué de tout bruit, amorti dans la rumeur lointaine de la ville, du monde, le vide, le rien, le plein du rien, le corps sans substance ni pesanteur ; la confrérie Zrirkia avait ses rites, sa taréqa, sa loi immuable, le « dhikr », répétition, mémoire poussant loin ses racines dans les terres de l'éternité* »⁴.

Le Dhikr et l'appartenance à une tariqa constituent les principaux points communs aux soufis dans une seule démarche de parvenir à l'union avec Dieu. Le Dhikr constitue une pratique inachevée s'écartant du bon sens ordinaire, mais ouvrant la voie à la mémoire pour garder les traces du passé voire des origines, et (poussant ses racines dans les terres de l'éternité). Dans ses exercices d'ascétisme, Sofian s'écartant des rumeurs terrestres comme Borghès, se prête à quitter le monde du visible pour

¹ . Les titres des deux récits d'El Maleh constituent des oxymores, citant : *Parcours immobile* et *Mille ans, un jour*. Une figure de style d'opposition chère à l'auteur par laquelle il exprime le paradoxe de son écriture et de l'existence humaine.

² . Schimmel Annemarie, *Introduction au monde du soufisme*, op.cit, p. 15.

³ . Dans la deuxième partie, nous avons parlé de la répétition en tant qu'une force discursive de l'oralité.

⁴ . El Maleh, *Le Retour d'Abou El Haki*, op.cit, p. 257.

s'envoler au-delà du ciel et de la terre, et étant témoin de la lumière de la contemplation divine. Il procède du Dhikr comme étant une prière, mais à condition qu'elle ne soit pas comme :

« *La prière rituelle formelle [qui] a un commencement et une fin, et les commencements et les fins appartiennent aux choses corporelles. Tout ce qui ressortit au discours et au son a un commencement et une fin, mais l'âme est inconditionnelle et infinie : elle n'a ni commencement ni fin* »¹, comme le dit Rûmî dans son ouvrage Fîhî mâ Fîhî.

Dans ce sens, on peut dire que le Dhikr est un exercice fondamental qui entraîne l'âme dans une ascension spirituelle, et lui permettant de s'envoler au-delà du domaine du corps et atteint le monde de l'esprit. Inconditionnelle qu'elle soit, l'écriture maléchienne est une absorption et une inconscience qui garde toutes formes à l'extérieur, qui ne peuvent y être contenues. Quand, par son écriture, El Maleh dépasse la réflexion, son inspiration se présente en lui permettant de dépasser le domaine de la raison, et arrive au monde du non-sens ou de l'Amour et de l'union divins. Ainsi, son déchirement identitaire et sa réflexion sur la condition humaine y compris la guerre du Liban et de la Palestine, le départ massif des Juifs marocains vers Israël, et d'autres plaidoiries qu'avait effectuées l'auteur dans son univers textuel, sont autant d'expériences et d'événements inaccomplis dans la mémoire maléchienne. D'ailleurs, il s'engage dans le Dhikr, se livre à la pensée contemplative pour mettre à nu le non-sens que cache la raison humaine.

Si la figure du fou incarne une allégorie de l'existence humaine dans sa dimension rebelle et démesurée, du fait que cet être ne se préoccupe pas des frontières et des interdits sociaux, elle demeure toutefois indispensable à tout examen rationnel. De ce fait, le non-sens interagit dynamiquement avec la raison dans la quête de connaissance. Dans ce sens, on trouve dans l'argumentaire consacré aux journées d'études sur « La folie au prisme de la littérature », l'expression suivante : « *La folie*

¹ . Jalâl al-Dîn Rûmî, « Fîhî mâ Fîhî », in *La sagesse du soufisme*, traduit de l'anglais par Bernard Dubant. Textes choisis par Leonard Lewisohn, Ed. Véga, 2001, p. 184.

comme le fou ont leur(s) raison(s) que la raison normative ne connaît pas, méconnaît ou persiste sciemment à ignorer »¹.

Dans cette lancée, en évoquant le non-sens et la connaissance rationnelle dans un même souffle, cela semble contraire au bon sens, car : « *non-sens et raison s'opposent prétendument directement l'un à l'autre et sont incommensurables* »². En cherchant à dévoiler cette rationalité sur laquelle se base le non-sens de l'existence humaine à travers la figure du fou, El Maleh nous présente une autre figure emblématique marquant la folie dans sa dimension intellectuelle. C'est ainsi qu'intervient une relation ambiguë voire mystérieuse entre Amin al Andaloussi et M. Raoul, un helléniste de grand renom. Ce dernier était le professeur de philosophie de Amin lors de son voyage en France. Ce juif grec avait un mal à entendre ses étudiants, c'est pour cela qu'il avait une telle manière spirituelle d'expliquer :

« Les yeux mi-clos, funambule cheminant sur un fil invisible, il cite en grec Homère, Platon, Thucydite (...) M. Raoul Duparc voguait : l'univers, l'humanité n'avait pour lui que les contours d'une Grèce mythique, nourri qu'il était de la poussière de gros volumes(...) le voici déambulant, flânant sur l'agora, s'entretenant avec Socrate, saluant bien bas, avec une considération pleine de respect, Platon remonté pour un temps de sa caverne »³.

C'est donc, cette relation spirituelle et intellectuelle de M. Duparc avec Amine, que ce dernier se trouve fasciné et : « *s'attache à ses pas, s'évade du même ailé : il est dans sa ville, la ville-lumière, il croise ses pères spirituels dont il baise l'épaule et la main avec une ferveur inquiète : Ibn Arabi, le Cheikh al akbar, Maimoun, le Guide des Egarés* »⁴. Le savoir que cherche à transmettre M. Duparc à ses étudiants est une mise à nu du non-sens que peut prétendre la quête d'une connaissance rationnelle. Car, en réalité, la méthode avec laquelle il procède son savoir brosse un portrait complexe, intéressant et coloré du non-sens dans la quête de connaissance des concepts et des philosophes grecs. Venant d'une (poussière) ou d'un temps immémorial, ce professeur grec avait mis sur son chemin invisible des non-sens provenant des actes

¹ . Université Sidi Mohammed Ben Abdellah Faculté des Lettres et des Sciences Humaines Saïs-Fès Laboratoire de Recherches : « *Langues, Représentations et Esthétiques* », 19-20 mars 2019.

² . Raymond Moody, *Donner du sens au non-sens*, Paris, Ed. Guy Trédaniel, 2016, p. 153.

³ . El Maleh, *Le Retour d'Abou El Haki*, op.cit, p. 73.

⁴ . Ibid., p. 73

inintelligibles comme : s'entretenant avec Socrate, saluant bas, Platon remonté de sa caverne, croisant dans son chemin ses pères spirituels dont il baise l'épaule, etc. Un lecteur averti doit comprendre que ces expressions conduisent à des niveaux de réflexion et d'analyse importants.

Néanmoins, l'engagement du lecteur malézien à lire, à comprendre et à distinguer le sens du non-sens, risque à confondre ce dernier à la fausseté. Ainsi, tout le travail d'El Maleh repose sur des incertitudes, des doutes et des inachèvements, d'où cette confusion tend, par la suite, à compromettre fortement sa capacité à penser de façon convaincante à certaines des questions importantes comme en spiritualité. Le cheminement invisible que crée M. Duparc tout au long de son exploration, Ce faisant, son écriture est tellement vide de sens, marquant une absence d'une trame romanesque, créant des fils invisibles et confus, etc. Dans sa préface de *Parcours immobile*, il dit à ce propos :

« *L'écriture, et il me faut préciser à nouveau que j'ignorais totalement ce mot, ce concept et son usage, prenait corps d'elle-même, la réflexion, le regard critique, l'exploration de ce qu'elle est interviendront après, quand l'expérience aura fourni une matière suffisante pour ce faire.* »¹

L'écriture, de ce fait, est inintelligible étant donné qu'elle est le résultat d'une expérience de réflexion, de savoir-être, et d'une évasion infinie et dans le temps et dans l'espace. Le lecteur se trouve donc, dans un carrefour confus reliant le non-sens que crée l'écriture malézienne, et la raison par laquelle il défend sa thèse et son existence humaine. L'écriture devient alors une confusion entre le non-sens qu'engendre le malaise du déchirement identitaire, et la connaissance rationnelle issue d'une réflexion sur l'incomplétude qui se tisse entre le visible et l'invisible, le dire et se taire. D'où le recours à la figure d'El Majdoub comme étant une figuration de la réalité à travers des non-sens provenant de la spiritualité mystique et intellectuelle, en vue d'établir une reconnaissance et un hommage à la culture judéo-arabo-musulmane. Une telle symbiose qui tisse ses fils anarchiques par le biais de l'écriture. Or, cette dernière ne s'accomplit qu'en faisant appel à une force visuelle qu'exerce la figuration et laisse apparaître une nouvelle dimension d'approcher le texte littéraire à la peinture,

¹ . El Maleh, *Parcours immobile*, op.cit, p. 8.

voire à l'image. Comment donc cette figuration s'inscrit-elle dans la poétique fragmentaire maléhiennne, à travers son rapport à l'image, à la photographie voire à la peinture ?

3- El Maleh, un artiste de l'indicible

Les œuvres romanesques maléhiennes ne constituent qu'une partie de son espace créatif, étant donné que le texte demeure une hésitation entre le dit et le non-dit. En mesurant son impuissance, l'écrivain se trouve dans une position malheureuse de ce qu'il dénonce. Si pour El Maleh « *les mots sont vains* »¹, et qu'ils manifestent une telle opposition face à son envie de dépasser la dépravation de l'écriture dépourvue de toute création artistique, c'est parce qu'il se rend compte de sa conscience vis-à-vis de la peinture de Khalil El Ghrib². Une peinture, selon le témoignage de Bertrand Meyer Himhoff, qui : « *parle pour lui, d'où cette faculté étrange de nous convaincre du bonheur d'être, de découvrir. L'émerveillement d'être ébloui aux abords « d'une flamme vive », n'a pas, dans un premier temps, à être explicité.* »³.

La passion d'El Maleh pour l'art est liée à sa grande amitié avec El Ghrib. S'émerveillant de sa singularité au sein de la peinture marocaine, car en tant qu'un artiste, il : « *devient l'être nécessaire pour faire passer un message qui ne cesse de prendre des formes multiples, ce pourquoi EL Khalil El Ghrib ne signe jamais ses toiles* »⁴. Son refus d'identification explique bel et bien la multiplicité des formes sur lesquelles base son œuvre. C'est pour cette raison que le retour au motif, fait générer une littérature créative dans un sens de réinvestir et de réinventer les modalités du romanesque. Quant aux mots, ils créent par leur insuffisance des non-sens que le texte scriptural ne peut accomplir et expliciter.

Par ailleurs, la destruction que créent les mots à l'intérieur de l'œuvre maléhiennne n'est qu'une construction d'un autre monde au-delà de toute fragmentation du réel. En outre, dans l'espace moderne, la restitution d'un nouveau

¹ . El Maleh, cité par Bertrand Meyer Himhoff dans Horizons Maghrébins, Le Droit à la mémoire, Présences d'Edmond Amran El Maleh, n° 27, déc. 1994/janv. 95. p. 156.

² . Un peintre marocain de la ville d'Asilah, et sur sa peinture El Maleh avait consacré toute son œuvre critique et artistique *L'Œil et la main, Khalil El Ghrib*, Grenoble, La Pensée sauvage, 1993.

³ . Ibid, p. 158.

⁴ . Hassan Bourkia et Abdelkrim Jouiti, « *Un espace blanc entre la parole et le silence* », in Horizons Maghrébins, op.cit, p. 148.

monde ne se pose plus alors en termes de rétablissement d'un monde réel, mais plutôt en termes de création d'un espace qui est sa propre interprétation, qui se manifeste dans la singularité de son événement. En effet, cette créativité s'opère dans l'écriture d'El Maleh qui est essentiellement : « *concrète, figurative, picturalement parlant* »¹. Elle déclare cette harmonie qui se crée entre le pictural et le littéraire dans un ordre essentiellement narratif. Elle se manifeste à travers des mots, des images, voire même des signes iconiques qui ne font qu'engendrer dans le récit une certaine tension fragmentaire. On cite à titre d'exemple le passage suivant sur cette fusion entre le scriptural et le pictural:

« *Il s'enveloppait dans son grand selham, dans l'anonymat, dans cette terre rouge la couleur de son selham, un rouge-orange comme cette terre de Trab Sini avec laquelle on astiquait les plateaux, les cuivres, quand il était gosse dans sa ville natale, c'est peut-être pour cela qu'il aimait se réfugier dans ce selham* »².

Dans ce passage, se réunissent tous les éléments intrinsèques de l'écriture maléhienne, à savoir le pictural qui se manifeste à travers les couleurs (rouge-orange) et la matière qui renvoie à la terre et sa couleur rouge fécondant tout un imaginaire³ singulier chez El Maleh. Ainsi, la terre de *Trab sini* est révélatrice d'une ellipse plastique des survivances de la mémoire individuelle et collective de la communauté de sa ville natale, Safi. Et ce n'est pas un hasard si El Maleh inscrit dans son œuvre littéraire cette démarche esthétique qui se déploie dans une relation particulière avec la matière en tant que crédo d'une originalité plastique. C'est ce qui explique ses différentes collaborations avec certains peintres marocains contemporains comme Ahmed Cherkaoui auquel il a consacré une icône illustrant son chef-d'œuvre⁴ dans son premier roman *Parcours immobile*.

L'image est non seulement un agrégat de différentes sortes de sens mais aussi elle est un assemblage harmonieux de signes qui s'entretiennent au travers des

¹ . Anouar Ben Msila, op.cit, p. 41.

² . Edmond Amran El Maleh, *Aïlen ou la nuit* du récit, op.cit, p. 217.

³ . Zouhir Zighighi parle de la poétique de la matière dans laquelle s'emploie la démarche esthétique d'El Maleh, il dit : « *cette modalité plastique originale qui met en scène le rapport intime de l'artiste à l'organique du céleste dont il est viscéralement lié et qu'il s'évertue à ériger dans un supplément de vie artistique.* », In, Edmond Amran El Maleh Art Culture et Ecriture, op.cit, p. 34.

⁴ . Il s'agit de la première édition de l'œuvre parue chez Maspero, 1980. Dessin d'A. Cherkaoui à l'encre de chine, 1965, cité par Zouhir Zighighi, op.cit.

messages iconiques procédant par une fragmentation du réel. Or, celui-ci nécessite la présence des marques énonciatives qui génèrent toute sorte de signification iconique. Ces marques construisent les modèles de base pour l'élaboration des signes. Car au lieu de procéder par une pure imitation du réel, ces signes se créent en l'occurrence dans un univers commun qui marque la création d'un nouveau monde. Par ailleurs, l'analyse de l'image ne se pose pas seulement sur la représentation d'un objet du monde, mais va au-delà de son cadre descriptif à l'élaboration d'un second niveau de signification, celui de manifester un mode de persuasion. Roland Barthes appuie son analyse sémiologique sur la rhétorique de l'image qui se pose en tant que principe de base de toute figuration du monde. Martine Joly cite ainsi Barthes qui fait appel au « *discours de la connotation, un terme emprunté à la linguistique et à la logique.* »¹.

La linguistique a largement étudié les mécanismes de fonctionnement et de production des signes, étant donné que le langage verbal est, lui aussi, connotatif comme les signes plastiques. L'interaction entre ces deux signes dans un espace textuel se pose tout d'abord sur la :

« *La particularité de réduire la fiction en images. (Le texte) forme une sorte de gestalt et construit ce qui peut se voir au niveau dénotatif. C'est ainsi que le passage de la dénotation à la connotation accomplit le travail visuel que la commande narrative initie en respectant ses propres principes de visibilité, d'imagination, d'intelligibilité et de construction.* »²

Ainsi s'instaure une nouvelle esthétique par rapport au signe qui est à la fois pictural (non-verbal) et linguistique (verbal). Leur interaction ne peut se mettre en ordre qu'en prenant en considération la complémentarité qui se fait entre les mots qui sont incapables tous seuls de traduire une nouvelle réalité, et les signes plastiques qui rendent compte des couleurs et des formes distincts. La fusion entre le littéraire et le plastique crée ainsi une fragmentation du réel et remet en question le problème éternel de la représentation, et celui de la transformation du visible et de l'invisible. Lors de

¹ . Martine Joly, « *L'invisible dans l'image* », In, Sciences Humaines, n° 38, mai 1998, p. 134.

² . Youssef El Yaacoubi, « Transcodage du littéraire en pictural : le passage de la mimésis à la sémiotique », in, *Approches, Etudes francophones et méditerranéennes*, Université Sidi Mohamed Ben Abdellah, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines Dhar El Mehraz, Numéro spécial, N° 9, Hiver de 2012, p. 103.

ce passage, se créent des incertitudes et des non-sens au niveau de l'interprétation, afin de restituer à l'art sa poétique du visible.

Ainsi s'élabore l'esthétique maléchienne en harmonie avec cette jonction de l'image et de la parole qui puisent leurs ressources dans les profondeurs de la création poétique. *L'œil et la main*¹ procède par une mise en œuvre continue de deux langages : verbal et pictural.

Cette mise en œuvre de deux systèmes sémiologiques différents l'un de l'autre, soit au niveau de leurs registres inconciliables, ou bien encore au niveau de leur fonctionnement visuel, elle génère toute une aventure particulière dans le palmarès créatif maléchien. *L'œil et la main*, ouvrage qu'il consacre au plasticien marocain Khalil El Ghrib, ouvre un débat fructueux² sur cette remise en question de la fragmentation narrative chez El Maleh.

Écriture et peinture sont deux éléments fondamentaux qui se tiennent dans l'espace créatif d'El Maleh. Ainsi, celui-ci :

*« Semble attiré par et vers l'espace de création, le point focal d'où se dégagent l'énergie créatrice, le centre générateur de toute création. C'est ainsi qu'il nous entraîne dans un véritable parcours initiatique, nous invitant sans cesse à aller au-delà de ce qui se prête au regard extérieur, au-delà des faces sensibles et matérielles des choses pour intégrer un souffle et un potentiel créatif dont les œuvres réalisées ne constituent que des manifestations réductrices. »*³

C'est pourquoi El Maleh recourt à cet amalgame dans son œuvre, *L'œil et la main*, afin de découvrir les délices et l'impétuosité du visible et du lisible. Or, une impossibilité qui se crée entre ces deux espaces oxymorons ; comme le note José Angel Valente : *« cette étrange et extrême limite où la parole profère le silence, où l'impossibilité même est la seule matière qui rende le chant possible. »*⁴ *L'œil et la main* répond à cette exigence impossible qui crée une certaine possibilité de la jonction entre le pictural et le littéraire. Certes, le discours, comme le note El Maleh

¹ . Edmond Amran El Maleh, *L'œil et la main*, Khalil El Ghrib, Grenoble, La Pensée sauvage, 1993.

² . On fait appel aux différents articles critiques sur *L'œil et la main*, on cite entre autres, celles d'Hassan Bourkia, Abdelkrim Jouiti, Ali Tizilkad, Véronique Barre qui apparaissent dans *Horizons Maghrébins, Le Droit à la mémoire, Présences d'Edmond Amran El Maleh*, n° 27, déc. 1994/janv. 95.

³ . Ibid, p.143.

⁴ . José Angel Valente, cité par Hassan Bourkia et Abdelkrim Jouiti, op.cit, p. 145.

est : « *une construction donnée dans la discontinuité, un enchaînement de pièces articulées, un gonflement de paroles intempestives, alors que le tableau offre l'immédiateté d'une vision, présente dans l'instant de sa totalité.* »¹. Ainsi, une certaine tentative non négligeable de ce livre est d'exprimer sans équivoque les limites du langage discursif face à cette peinture, comme modèle d'un espace spécifique. De ce fait, le livre offre au lecteur, en contrepartie, la seule possibilité de voir comment le discours se détache de sa totalité et de son choc éternel pour en arriver à créer une homogénéité possible avec le pictural. C'est pour cette raison qu'El Maleh refuse de réduire l'écriture au discours à la fois idéologique et politique, afin de se détacher de toute sorte d'engagement, notamment après sa démission du PCM en 1959 et son rejet total de l'écriture classique. En effet, rendre l'écriture à cet égard irréductible au discours, c'est créer un autre miroir d'interprétation, celui de la photographie.

Roland Barthes avait confirmé le principe de la photographie face à la représentation du réel dans sa dimension figurative. La photographie manifeste une relation intrinsèque et étroite, mais ambiguë avec le réel. Barthes dit à ce propos que : « *l'essence de la photographie est de ratifier ce qu'elle représente* » car elle est « *un certificat de présence* »². Elle constitue donc un moteur narratif d'un réel décontextualisé, en mettant en place la force intrinsèque de l'interprétation et de l'évocation.

Cette problématique liée directement à la colonisation trouve son écho chez l'un des protagonistes de *Parcours immobile*, Haroun, lors de son voyage, envoie des cartes postales depuis l'Europe, Londres, Hambourg et Amsterdam à sa bien-aimée restée au Maroc. La métaphore des cartes postales, souvent désignées sous le motif de la photographie, crée un certain paradoxe dans le texte maléhien. Etant donné qu'elle est utilisée par le colonisateur pour figer le colonisé, alors que c'est l'inverse qui se produit ici. Ce revers de la médaille s'inscrit au moment où Haroun décrit cet Occident d'une manière idéale et merveilleuse, et sous une forme de grandeur, il dit :

¹ . El Maleh cité par Hassan Bourkia et Abdelkrim Jouiti, op.cit, p. 146.

² . Roland Barthes, *La chambre claire. Œuvres complètes*, tome 5, Paris, Seuil, 2002 (1973), p. 858-859.

« *La Bourse de Hambourg superbe bâtiment, derrière à l'arrière-plan, une rangée d'arbres, vision de cette ordonnance d'une façade de hautes fenêtres autour des deux tours centrales surmontées d'élégantes coupoles* »¹.

En l'occurrence, sa bien-aimée devient de plus en plus fascinée par cette Europe « *c'est merveilleux son cœur en creux marquait le désir les yeux ne voyaient plus que l'absence calme heureuse comme ces paysages qui venaient à elle* »². Les deux personnages sont en effet fascinés à tel point qu'ils construisent une idée propre à eux sur cet Occident : « *Merveilleux ce palais [...] puis dans ce jardin un couple élégant rêveur* »³. En outre de la vision stéréotypée de l'Europe, le couple se permet de rêver et de partir en quête de ce lointain merveilleux. Ils se projettent dans l'imaginaire occidental comme initiation au changement et à devenir un autre. Or, ce désir d'une autre vie à travers ce paysage de la carte postale n'est qu'une tentative vouée à l'échec puisque le rêve est une illusion perdue.

Cette vision figée de l'Occident apparaît encore dans le deuxième paragraphe de la carte, écrit en espagnol : « *Hoy te mando las tarjetas del Franco-British exhibition(1908) donde estuve a noche que es de lejos ne se puede hacer una idea de su magnificidad* »⁴ (Aujourd'hui je t'envoie ces cartes postales de l'exposition franco-britannique (1908) où j'étais la nuit que c'est loin on ne peut pas se faire une idée de son caractère magnifique)⁵. Cette dernière phrase négative prend une valeur superlative, et renvoyant à une sorte d'aliénation vis-à-vis de l'exposition franco-britannique. Une autre manière, pour El Maleh, d'exprimer l'aliénation face à la coopération entre ces deux forces coloniales. Il paraît que la vision idéale que fige l'Occident recueille son fruit, puisque Haroun devient un exilé, perdu et morcelé entre son destin et « *les paysages de son enfance [qui] portaient à la dérive le désir sage désertait les lieux de sa naissance à son insu il était tout à l'innocence du voyage à la certitude du retour* »⁶. En effet, tout semble brisé, parti en morceaux « *portaient-désertaient* »; toute sa naissance et son enfance, donc son identité partent en fragments.

¹ . *Parcours immobile*. P. 34.

² . Ibid. p. 34.

³ . Ibid. p. 33.

⁴ . Ibid. p. 33.

⁵ . C'est nous que nous notons.

⁶ . *Parcours immobile*, p. 34.

La photographie s'inscrit donc dans une poétique du fragmentaire car elle crée dans le récit une rupture formelle dans l'écoulement discursif. Elle est aussi attachée au temps et à son écoulement en visant à prolonger le récit dans une dialectique du passé et du présent. A cet effet, elle peut être pensée comme étant fragmentaire. La photographie peut-être considérée comme un événement ancré dans le récit, ce qui crée une apparition soudaine d'une figure dans l'énonciation. De l'interprétation du narrateur apparaît son « je » qui semble le confronter « *à lui-même, à sa propre image, et qui, au fur et à mesure, se voit tel un autre, affrontant un visage différent, nouveau.* »¹. Et comme le note Barthes « (la photographie) *c'est l'avènement de moi-même comme autre : une dissociation retorse de la conscience d'identité.* »²

Au-delà de l'altérité, se crée un nouveau langage, celui d'une identité conforme à toute forme de créativité et de reconnaissance de l'Autre dans toutes ses composantes, ses différences et ses particularités. La photographie est au rendez-vous d'une altérité souple et créative, qui maintient les limites de la création et abolit toute sorte de perte et d'oubli de la mémoire individuelle et collective.

En effet, l'insertion de la photographie dans le récit constitue autant de modes de signification sur lesquels se repose la lecture interprétative. D'ailleurs, l'image et ses composantes expressives et visuelles retracent un autre itinéraire qui chemine vers le langage verbal. Celui-ci les intègre dans sa structure et fait engendrer des mots refaçonnés par l'image (photographie et peinture) et revisités par une nouvelle cohésion du texte. Quoique les deux formes signifiantes se confondent et se divergent, l'harmonie du texte crée une certaine homogénéité à l'intérieur de leur hétérogénéité.

Revenons au passage de l'écrit à l'image qui entretient une mise en œuvre d'une étude iconographique procédée non pas seulement par une référence extérieure dans l'espace romanesque, mais aussi par une construction singulière des figures qui agissent dans les scènes romanesques. Ces figures, elles aussi comme certaines toiles, possèdent cette force palpitante qui génère le récit et le rend assez fulgurant. L'éclatement se manifeste ainsi à travers la mise en scène du regard qui prend une place intrinsèque dans l'univers romanesque maléhien³. La poétique du regard est

¹ . Anouar Ben Msila, op.cit, p. 50.

² . Ibid., Roland Barthes, p. 28.

³ . Cet aspect du regard est mis en avant par la dimension kabbalistique dans l'œuvre d'El Maleh.

mise au détriment de la parole révélatrice, tout en mettant en œuvre des scènes qui figurent des moments sans action, et ne prennent de valeur qu'à travers le regard. D'ailleurs, ce regard fait appel à l'exercice herméneutique auquel se livre le lecteur, comme il est devant une toile ou une photographie.

Si l'écriture d'El Maleh procède par une stratégie de travestissement et de masque¹, sa poétique du regard remet en question une autre stratégie de l'apparition. Si l'image est le moteur principal du récit, elle en est également son intention. Dans une définition, le terme « apparition » fait appel à l'achèvement, à la condensation, voire au caractère fugitif de l'action. Elle est donc en rapport avec la brièveté². Or, rendre l'apparition dure, nécessite qu'on enlève son instantanéité puisqu'elle est comprise comme une construction langagière, mais aussi comme effet sur le lecteur. C'est pourquoi l'auteur recourt au mode temporel de la présentification pour rendre l'apparition assez inachevée. Elle fait resurgir le passé lointain et le réactualise pour le rendre en fin de compte plus visible. Dans l'incipit de *Parcours immobile*, l'auteur dit :

*« Le dernier Juif d'Asilah. Dans ce petit cimetière marin, le cimetière juif d'Asilah, sa tombe, la dernière tombe juive en date, simplement maçonnée, sans revêtement de marbre. A côté, d'autres tombes plus prétentieuses, véritables monuments funéraires, disent la richesse et le modernisme des familles concernées. Mais dans la partie la plus ancienne du cimetière, en bordure des rochers et de la mer, les tombes les plus anciennes, simples pierres confondues avec la rocaïlle et l'herbe, anonymes par l'effacement de toute inscription. »*³

Dans ce passage, l'apparition du dernier Juif d'Asilah fait preuve d'une certaine force langagière qui met en œuvre la visibilité des traces effacées dans le fil du temps. Mais l'emploi du présent de l'indicatif « disent » réactualise toute une histoire et une culture encombrées dans la trame du temps. Or, la trame romanesque serait éclatée au point de rendre la tension entre l'écrit et l'image, entre le visible et le scriptible plus accentuée dans la texture du récit. Ainsi, les œuvres d'El Maleh tendent-elles vers une

¹ . Edmond Amran El Maleh, *Lettres à moi-même*, Le Fennec, 2010, p. 16.

² . La brièveté est un terme qu'on a déjà employé dans un rapport énonciatif.

³ . *Parcours immobile*, op.cit, p. 21.

ferveur mystique qui rapproche l'apparition de l'énonciation¹. D'ailleurs, ce qui permet de nous rappeler la tension entre la continuité dans son rapport au dicible, et la discontinuité qui serait du côté des apparitions qui se figurent dans l'espace romanesque maléhien, c'est donc la scène romanesque qui permet de concilier la figuration entre l'énonciation et l'image dont le moteur principal est l'apparition réduite à un sens plus étroit. Autrement dit, c'est dans et par l'énonciation que l'image peut apparaître, ce qui engendre une poétique du fragmentaire.

Par ailleurs, entre le fragmentaire et la figuration s'entretient une contigüité nécessaire, malgré leur dissociation ; l'une n'entraîne pas l'autre. D'ailleurs et par sa dimension iconique, la figuration ne vise pas à donner une idée fixe ou totale, mais comme le fragmentaire, elle suggère plus qu'elle impose. C'est pourquoi la figuration est comprise comme un mode fragmentaire de la représentation, en dehors de toute règle soumise à la représentation traditionnelle ou réaliste. Le déplacement de la figuration ne passe pas seulement par la fragmentation, mais aussi par la variation du langage et de l'image qui agissent comme moteur du récit. En effet, les ficelles du fragmentaire ne tissent pas seulement des cohésions au niveau de l'énonciation et de l'apparition, mais aussi à travers l'allégorie qui assume la jonction entre la littérature et la peinture et fait preuve d'une certaine esthétique propre à El Maleh.

La peinture et la littérature ont chacune sa spécificité et chaque forme artistique interroge, en effet, à sa manière l'acte de la représentation du réel. De leur interaction, les représentations se concrétisent comme un savoir et comme une vision du monde. Cela étant dit, image et parole instituent le récit comme un principe qui pose le problème éternel de la représentation. Or, l'allégorie intervient dans cet engagement en ayant donné à l'écriture un mouvement inachevé. Anouar Ben Msila parle de cet aspect dans un article sur la fonction de l'allégorie chez El Maleh qui : « *tient le rôle d'une clef de voûte pour entrer dans l'univers d'El Maleh et en tracer des sentiers de lecture, sinon d'écriture (construction ou création du sens).* »²

Mais avant de rentrer dans l'univers maléhien, nous tenterons d'examiner une définition irrévocable de l'allégorie. Antoine Compagnon remet en question le rapport

¹ . On avait déjà étudié l'énonciation dans la partie précédente.

² . Anouar Ben Msila, op.cit, p. 39.

de l'allégorie au sens herméneutique traditionnel, et qui (l'allégorie) se manifeste en tant qu' :« *Une méthode d'interprétation des textes, le moyen de continuer à expliquer un texte une fois qu'il est séparé de son contexte originel et que l'intention de son auteur n'est plus reconnaissable, si tant est qu'elle l'ait jamais été.* »¹

L'allégorie manifeste ainsi son rapport intrinsèque à l'interprétation qui cherche à comprendre l'intention cachée d'un texte par le déchiffrement de ses figures. En tenant d'interpréter ce sens caché ou autrement dit un non-sens qu'entraîne cette esthétique allégorique dans le texte maléhien, le moment semble opportun pour déchiffrer ce que peut être la nature du non-sens, et qui se trouve liée à un langage dépourvu de sens et inintelligible. D'ailleurs, les traités de rhétorique, depuis Cicéron et Quintilien, n'ont aucune idée sur la place que doit prendre l'allégorie. Car elle est à la fois considérée comme une figure de pensée et un trope. Elle fait renvoyer le lecteur à déchiffrer l'intention de l'auteur, et ainsi de découvrir la question stylistique qu'elle recouvre. De ce fait, l'allégorie fait renvoyer le lecteur à son rapport au monde mais aussi à ses manifestations stylistiques et intentionnelles.

Avant d'engager cette quête, nous nous référons à la définition de Marie-Cécile Dufour El Maleh qui définit l'allégorie en tant qu'une « *forme générale de la puissance d'appréhension du monde, de nous-mêmes dans notre rapport au monde.* »². Elle forme ce rapport au monde à partir de la représentation picturale qu'elle génère et dont se rattache sa vision. Car un monde ne peut être compris ou conçu sans avoir une référence visible qui le caractérise. D'ailleurs, l'essence de la création artistique réside dans la représentation des choses qui ont un visage qui les couvrent, car elles se manifestent en tant que des figures qui agissent.

L'écriture allégorique prend sa terminologie alors de la peinture afin de rendre réels les faits représentés. A cet égard, l'image reprend sa matérialité et sa sensibilité en tant qu'elle est : « *le corps même de l'écriture allégorique* »³. En cela, la perception doit s'affranchir des codes et des stéréotypes culturels qui freinent l'imagination et contraignent la sensibilité. En effet, le mot est inapte, selon Yves Bonnefoy, à traduire de façon neuve la réalité, la raison pour laquelle il faut le libérer de son passé sombre,

¹ . Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie, Littérature et sens commun*, op.cit, p.62.

² . Marie-Cécile Dufour El Maleh, *L'écriture allégorique*, Grenoble, La Pensée sauvage, 1999, p. 67.

³ . Ibid, p. 88.

fait d'une masse conceptuelle et surchargée d'une signification au point de devenir incapable de rendre compte de la perception immédiate comme on en trouve en peinture. Bonnefoy dit à ce propos que :

« Nul besoin de chercher plus loin pourquoi beaucoup d'écrivains sont comme fascinés par les peintres. Ils ne les jugent pas plus avertis qu'ils ne sont eux-mêmes de failles dans le réseau de nos représentations(...) des poètes ont désiré l'immédiat, plus ils se sont intéressés à la technique de la peinture, à leurs yeux en sommes miraculeuse(...) il s'agit en fait pour la poésie de coloniser la peinture, de la contraindre à l'enchaînement des médiations, au travail du concept, de l'empêcher de s'arrêter-comme le faisait « les primitifs », qui savaient le sens et le prix de l'indicible- à la tache pourpre d'un manteau, à la phosphorescence des gemmes. »¹

La poésie doit s'ouvrir à la peinture étant donné qu'elle permet d'enchaîner le poète à tout ce qui est immédiat et fugitif à la fois. Or, les mots sont chargés par des ancrages, et l'image tend à se rendre compte que ce que l'on écrit ne peut révéler et dire l'indicible. L'allégorie étant image, et l'image manifeste une telle sensibilité face à l'écrit. El Maleh recourt à cette écriture allégorique afin de renouer les liens avec la représentation picturale et celle de la réalité pour qu'ils se convergent et s'amalgament. L'écriture devient alors figurative, voire même visible. Elle possède une force intrinsèque pour traduire le réel à travers la narration qui s'accomplit dans la jonction entre les images et les mots qui génèrent le récit. Dans *Mille ans, un jour*, à travers l'image de l'enfant brûlé qu'avait vu Nessim lors de sa traversée à Beyrouth, la seule vérité atteinte ici, est celle des violences sionistes en Palestine et au Liban. Il dit à ce propos :

« Vérité criante, chair et sang : de la toile du peintre le corps jaillit et tout l'espace nie le temps [...] Hamad ! Le corps de l'enfant brûlé d l'enfant troue l'espace, nie le temps. Visible et invisible : ce qui habite l'artificialité de l'œuvre peinte, offert à la contemplation à la saveur du regard, explose en puissance, anéantit les repères, brise les cadres »².

¹ . Yves. Bonnefoy, *Le nuage rouge*, Paris, Mercure de France, 1977, pp. 319-320.

² . Edmond Amran El Maleh, *Mille ans, un jour*, op.cit, p. 25.

On peut dire qu'à travers le motif de l'image c'est-à-dire de la photographie, Nessim parvient à mettre en jeu la dualité du visible et de l'invisible. Chose étrange mais certaine, puisque l'éclatement du corps brûlé de l'enfant passe tout d'abord par l'image visible comme étant une œuvre artificielle, et ensuite par la mémoire narrative du personnage qui conduit au monde de l'invisible : « *Nessim revenait à l'enfant brûlé avec insistance douloureuse* »¹. C'est la force et l'insistance de la mémoire qui pousse Nessim à la dégradation et à la détérioration physique, il :

« *Tournait autour de lui-même, sans pouvoir briser l'encerclement qui l'enserrait [...], l'enfant le regardait avec insistance, il voulait s'y tenir l'abîme s'ouvrait, il roulait comme une pierre le long de pentes sans fin, heurté, jeté de rebondissement en rebondissement, d'échos en échos, à travers l'espace, blessé meurtri [...] il tentait en vain de s'y agripper* »².

Dans ce passage, le figuratif s'est largement exploité par le biais de la représentation picturale de l'enfant palestinien à travers le regard de Nessim. Celui-ci fait approcher l'image des enfants palestiniens pour en rendre compte d'une mise en œuvre du monde imagé et instantané. Or, l'allégorie : « *n'est pas représentation imagée admise par convention pour représenter un concept ou une idée, l'allégorie est une écriture* »³. Elle ne se soumet à aucune idéologie, ou représentation négative ; elle crée son propre univers en cherchant à reproduire une telle réalité et non pas à la représenter ou la rendre au service d'un signe conventionnel. L'écriture allégorique, est en effet aux antipodes d'un engagement qui lui arrache sa quintessence en tant qu'une finalité de l'écriture. Cela nous permet de dire que l'allégorie est du côté du fragmentaire puisqu'elle naît du sensible qui fait générer tout un monde nouveau et immatériel. Elle crée son propre langage en dehors de toute exigence conventionnelle. A ce propos, El Maleh écrit :

« *Si l'écriture, pouvait, se faire musique, s'affranchir du plomb lourd des mots, paralytiques à la traîne, si elle pouvait, immatérielle, être cette joie pure, grave, ce divertissement frivole, cette poussée dans le ventre du cosmos, ce rire, ce désir, cette morsure, cette jubilation d'un non-sens, l'ascension allègre de l'absurde, l'inattendu*

¹ . Ibid. p. 28.

² . Ibid. p. 25.

³ . Marie-Cécile Dufour-El Maleh, op.cit, p. 46.

*d'un regard, la douceur d'une peau satinée, la transfiguration d'une nuit, la beauté d'Iblis,... »*¹

C'est pour cette raison que l'allégorie prend en charge l'écriture comme une finalité pour sa mise en action. Sa portée poétique réside dans le rassemblement du monde des êtres et celui des choses pour broser une telle réalité fragmentaire. D'ailleurs, l'écriture allégorique ne se livre à aucun genre littéraire et se laisse considérer comme une nécessité pour un langage humain. D'où le recours d'El Maleh à cette jonction entre le pictural et le littéraire afin de broser le portrait d'un monde inachevé, d'un ailleurs incomplet, voire d'une multitude de formes inexistantes mais arrachées de la représentation traditionnelle.

La nécessité de la création artistique maléhiennne relève d'un monde atopique qui n'entraîne aucune appartenance à une sphère linguistique, culturelle et idéologique précise. Absurde qu'elle soit, l'écriture du non-sens engendre dans sa doublure d'autres non-sens provenant de l'inintelligibilité et de la démesure du sens créatif de l'être humain et sa force intérieure à fragmenter le réel pour exiger l'inachèvement du monde voire de l'existence humaine. La restitution de l'existence judéo-marocaine exige une écriture aventurière et meurtrière des idéologies et des pensées individuelles et donnant une occasion de repenser autrement le monde et l'existence humaine au-delà des considérations identitaires, culturelles et linguistiques. El Maleh révèle plus qu'il dissimule une écriture à la fois humaine et universelle, tentant l'impossible et l'indicible de toute création littéraire et artistique.

¹ . *Le Retour d'Abou El Haki*, op.cit, p. 78.

Conclusion Générale

Au terme de ce travail, et durant les six années de notre doctorat, nous avons été amenés à rencontrer quelques difficultés dans l'élaboration de notre travail. La première est d'ordre documentaire. En effet, le corpus est constitué des quatre romans principaux d'un auteur marocain juif, qu'est Edmond Amran El Maleh. D'une part, nous avons l'occasion de consulter ses autres écrits, notamment ceux portant sur la critique et l'art, notant *Jean Genet où le captif amoureux*, et *Lettres à moi-même*. Ses autres écrits sont cités au cours de notre analyse, comme sa nouvelle intitulée *Abner Abounour*. D'autre part, la carence des écrits critiques sur El Maleh nous est intéressante à ce point de références. C'est pour cela qu'un effort avait été fourni lors de notre étude et notre analyse de son œuvre.

D'un point de vue structural, notre plan a subi tant de modifications au cours des trois dernières années. Ce qui participe à une structuration dans l'élaboration des trois parties de notre travail. La première partie théorique est constituée de définitions, de débats, et de critiques autour des notions-clés du sujet choisi. Cette première expérience de recherche théorique nous a permis de maîtriser davantage l'objet de notre thèse et d'apprendre à nous situer par rapport aux différents critiques.

Quand à notre expression, elle a également été mise à rude épreuve. Comme bon nombre de doctorants, nous avons rencontré un souci d'innovation, en ayant l'impression dans certains chapitres que nous répétons inlassablement les mêmes termes. La répétition engendrera la frustration d'appauvrir notre discours et la pertinence de certains propos. Il nous a fallu, d'une autre part, de fractionner certains chapitres, vu leur longueur. Cependant, et grâce à un travail de réécritures successives que l'on progresse. Ces difficultés de types documentaire, structurel et rhétorique nous ont permis de s'initier aux tâches passionnantes de la recherche et l'écriture dans le cadre d'un projet d'études durable (six années), mais aussi un vaste champ d'analyse et de réflexion que nous a convoqué l'écriture de l'inachèvement dans l'œuvre d'Edmond Amran El Maleh.

La littérature postmoderne (contemporaine marocaine francophone) se définit ainsi à travers l'analyse de notre corpus choisis : *Parcours immobile*, *Aïlen ou la nuit du récit*, *Mille ans, un jour*, et *Le Retour d'Abou El Haki*. Ces œuvres sont marquées par la pluralité des formes et des genres, caractérisés de l'hybridité, et par

l'intertextualité, l'autoréférentialité, l'absence d'une œuvre ou d'une trame romanesque, en relatant l'histoire des vies banales et simples. Ce qui provoque le retour au récit, en vue de dépeindre la société marocaine décolonisée.

Ce retour au récit, notamment aux années 80, a prouvé que cette manifestation est due surtout à la mort du roman, étant donné que la forme traditionnelle du récit a tellement attribué une reconnaissance et une popularité certaine. Or, face à ce retour du récit, l'abandon de certaines pratiques narratives (l'intrigue, la psychologie des personnages, la linéarité...) devient de plus en plus manifesté dans les écrits littéraires. D'ailleurs une autre distinction surgit, celle qui se fait entre littérature populaire ou classique et littérature savante ou difficile. Cette difficulté réside dans la revalorisation du récit au sein des milieux critiques, et lui donne une réputation assez particulière dans les milieux intellectuels notamment universitaires.

En effet, le retour au récit, l'abandon des techniques scripturales traditionnelles, la disparité des formes et le mélange des genres, entraînent la présence du fragmentaire dans le genre romanesque marocain francophone. D'ailleurs, l'écriture fragmentaire reconnaît une réhabilitation de la fiction romanesque à travers non seulement le retour au récit mais aussi les manifestations esthétiques acquises lors de son déploiement : à savoir l'alternance du pictural et du littéraire, ou encore la manifestation de l'énonciation au sein du fragmentaire. Ce qui participe à engendrer une nouvelle conception de l'écriture romanesque au sein du champ littéraire marocain francophone.

La partie théorique de notre thèse nous a permis de mettre en lumière notre problématique, et de l'étudier en rapport avec notre centre d'intérêt d'analyse, qu'est l'écriture. La définition du fragmentaire et ses différents mécanismes entraîne une justification par rapport à l'abandon des techniques scripturales du fragmentaire au sein de l'œuvre maléhiennne. Ce qui nous permet d'expliquer le déploiement du récit postmoderne chez El Maleh et sa contribution dans l'émergence d'une écriture en crise.

Dans ce sens, nous avons établi, au cours de la deuxième partie, le rapport étroit entre la présence des fragments dans l'espace textuel, notamment au niveau de la structure du récit caractérisé par l'ouverture et la non-fin. Incapacité et inachèvement

paraissent meubler le récit maléhien. Ce qui nous amène à déduire que l'homme postmoderne est perdu et incapable de trouver un sens ou un fil conducteur à sa vie. Seule la littérature lui permet de s'ouvrir sur des éléments hétérogènes provenant de différents genres, styles, époques, et espaces, etc. En effet, le texte postmoderne est hybride¹, cherchant à contextualiser l'écriture et influencer sur la structure et la narration. Ce qui donne-t-il ainsi non seulement des récits disloqués et éclatés mais tend à représenter un monde désordonné et dépourvu de sens à travers l'absence d'un système spatial qui annonce la présence d'une écriture qui mêle à la fois le possible et l'impossible suivant le principe de paradoxe cher à El Maleh. L'espace maléhien semble avoir une crise qui perturbe la structure narrative du récit et le jette dans les méandres de la mémoire, et la perte de ses origines et son identité.

Cette partie structurale nous a permis de lever le voile sur différents types de fonctionnement de l'écriture de l'inachèvement chez El Maleh. Ce qui explique le recours de ce dernier à l'incertitude et le refus de l'identification face aux identités individuelles, en ouvrant la voie vers la pluralité et la collectivité. Ce qui conduit le personnage maléhien à la perte de ses origines ancestrales, et le mène en perpétuelle quête et inquiétude, qui paraissent constituer l'être postmoderne. Cette quête est inatteignable et elle n'existe pas, car elle est plurielle et multiple. De cette quête naît un désir de totalité et de complétude qui reste une utopie dans la pensée maléhienne. Il cherche, à travers l'éclatement de la structure de ses récits et de la crise de l'espace qui n'est qu'une crise d'identité, à réunir et à concilier l'inconciliable c'est-à-dire à rendre hétérogène toute composante narrative disloquée et morcelée.

La crise d'identité n'est qu'une quête intérieure, permettant la mise en valeur de la parole absente, celle de l'oralité. Face au vide absolu qu'avait vécu El Maleh dans son exil, la trace écrite de l'oralité nous a permis, à travers l'espace textuel maléhien, de réécouter et revivifier tout un passé glorieux. L'esthétique de son œuvre réside dans cet aspect spectaculaire et inachevé mariant hybridité et continuité.

¹. Alfonso de Toro et Charles Boon définissent l'hybridité en tant qu' : « *une potentialité de la différence assemblée avec une reconnaissance réciproque dans un territoire ou dans une cartographie énonciatrice commune qui doit toujours être ré-habité et cohabité(e) à nouveau.* » in, Passagen Passages, Le Maghreb Writes bak, Figures de l'hybridité dans la culture et la littérature maghrébines. New York, 2009. p. 73.

El Maleh chercherait à travers son écriture impossible, à créer des ponts et des points communs entre le texte littéraire, et d'autres textes oraux, empruntés à la tradition orale. Ce qui va nous a permis d'analyser les rapports entre l'oralité et l'écriture, sous l'angle de l'intertextualité. Un autre dialogue, une autre homogénéité qui se créent dans l'œuvre maléhienne, à partir d'une mise en œuvre d'un nouveau langage se générant entre oralité et écriture. Ce dialogisme fondamental¹ fait appel, en l'occurrence, à la voix de l'Autre dans toutes ses particularités et ses différences, en les plaçant au centre du discours textuel.

A travers le phénomène de l'intertextualité qui permet le passage de l'invisible au visible, de l'oral à l'écrit, l'auteur se permet de réécouter les voix ancestrales judéo-arabo-musulmanes. L'écriture fragmentaire permet à El Maleh d'assurer ce caractère d'ouverture entre ses textes et d'autres textes, et dont le paradoxe réside dans cette ouverture qui alimente ces derniers et les mènent toujours à l'inachèvement. Ainsi, le caractère cyclique qui caractérise ses œuvres assure cet inaccomplissement de soi dans la reconnaissance mutuelle que nous avons évoquée auparavant. Certes, la matière langagière chez lui est assez riche pour enchâsser avec le moteur principal de cette reconnaissance, celui de la langue dialectale. Celle-ci se reconnaît car c'est elle qui constitue le fondement de l'être humain. El Maleh en retraçant le périple glorieux des différents parlers (le dialecte marocain et le judéo-arabe) qui constituent l'identité singulière de l'être marocain, il cherche à donner aux mots leur sens et leur gravité dans le corps scriptural de son œuvre. Car à travers l'oralité qui constitue la trace orale de toute culture et toute identité, l'être juif marocain pourrait vivre en harmonie avec autrui qui fonde avec lui toute une grande civilisation.

Vivre en harmonie avec autrui, telle est la voix intime d'El Maleh qui lui permet d'être un écrivain universel, mariant pluralité et collectivité. Ce qui nous a amené à analyser dans la troisième partie l'esthétique du non-sens qui préside son geste d'écriture, face aux crises, aux détours historiques, à la perte et au vide identitaire. Nous avons trouvé le mot « atopie » pour exprimer cette non-appartenance et cette non-identification que mène El Maleh dans son espace scriptural.

¹ . Tel est le sens que Julia Kristeva donne à l'intertextualité qu'elle voit comme une forme de dialogisme : « *un dialogue intertextuel* », in *Semeiotikè*, Paris : Seuil, 1969.

A travers cette esthétique du non-sens, ou de l'absence d'identité, nous avons pu examiner le défi qu'avait établi El Maleh au sein de son espace textuel, celui d'assurer la complexité et le paradoxe qui régissent l'être postmoderne. De ce fait, certains traits contradictoires nous ont permis d'étudier ce caractère paradoxale, comme la jonction du pictural et du littéraire, et la présence du discours inintelligible à travers la figure d'El Majdoub. Ce qui nous amène à une réflexion sur le non-sens qui conduit l'être postmoderne à la perte, à l'oubli, voire à la folie et au démembrement identitaire et existentiel.

Face à ce non-sens, l'écrivain postmoderne se trouve dans un chaos et un ensemble d'indices paradoxaux qui le mènent à la dérive et à l'errance spirituelle. Un espace propice où il peut se réaliser et se concrétiser face à ces détournements. Le soufisme en est son médiateur principal, lui permettant de s'évader et d'oublier ses malaises et sa brisure tant identitaire qu'historique.

La restitution de la mémoire judéo-marocaine exige une écriture à la fois inachevée et paradoxale, puisqu'elle bat en brèche toute une existence humaine tant oubliée, mais toujours en perpétuelle quête de ses origines ancestrales. Ce qui rendait cette minorité judéo-marocaine morcelée voire brisée, et toujours inquiète de son appartenance et son identification à un espace propre à elle. L'écriture d'Edmond Amran El Maleh vient briser cette inquiétude et ce malaise, afin de broder un espace universel, où peut se réaliser tout être humain inachevé. Comme le dit Georges Lapassade dans son ouvrage *La pédagogie de l'inachèvement* : « *l'identité est toujours en cours de construction, mais elle est toujours inachevée.* » ¹

L'inachèvement de l'être humain n'est qu'un appel à l'universalité, exigeant la diversité des créations artistiques face à l'ère globale et à la postmodernité. Deux exigences contradictoires mais rassemblant les débris de l'histoire, pour en conjurer le mal et repenser autrement le monde et l'existence humaine, face au non-sens qui l'entoure et le tourmente.

Si l'écriture de l'inachèvement est notre sujet de thèse, il est indéniable qu'elle sera une réponse à son exigence fondamentale, qu'est l'incomplétude de toute création

¹ . Ahmed Lamihi, *Georges Lapassade où la pédagogie de l'inachèvement*, .Publication.des dossiers pédagogiques, 2013. P. 106. Tétouan

artistique. Nous ne pouvons jamais atteindre ni son homogénéité ni son hétérogénéité. Mais elles s'articulent en créant une multiplicité de conceptions, et de nouvelles démarches méthodologiques, participant à l'inachèvement de l'écriture d'une part, et l'éclatement des identités individuelles et meurtrières, de l'autre part.

La question de l'identité serait éclatée à plusieurs reprises chez d'autres écrivains marocains francophones, mais n'entraînant qu'une partie d'un tout dans cette littérature. La place focale que constitue la restitution de la mémoire judéo-marocaine chez Edmond Amran El Maleh, n'est que notre mémoire humaine, universelle toujours en perpétuelle quête et enquête de ses origines, et son existence. Or, la question du genre, sous l'angle de l'hybridité, aurait pu quitter tous les terroirs de l'indicible, en vue d'engendrer de nouvelles esthétiques postmodernes qui caractérisent l'être humain en général, et le juif marocain en particulier. Pour ce faire, la rupture ou l'éclatement seraient exigés dans la concrétisation de cet ineffable, et cet incommunicable, à travers la rencontre. Celle-ci aurait été le médium pour le dialogue des cultures, des civilisations et des identités salvatrices.

Un autre parcours mobile que nous envisagerons étudier ou débattre après la soutenance de cette thèse. Etant donné que celle-ci nous a permis d'analyser une œuvre ouverte, où toute présence humaine n'est qu'une absence d'une parole inachevée à travers le temps et l'espace.

Bibliographie

Textes d'Edmond Amran El Maleh

Romans et nouvelles :

- *Parcours immobile*, Roman, Paris : Maspero. Coll. : Voix. 1980. Réédité par André Dimanche. 2001.
- *Ailen ou la nuit du récit*, Roman, Paris. Ed. La Découverte. 1982. Réédité par André Dimanche. 2000.
- *Mille ans, un jour*, Roma, Grenoble : Ed. La Pensée Sauvage, Grenoble. 1986. Réédité par André Dimanche. 2002.
- *Le Retour d'Abou El Haki*, Roman, Grenoble : Ed. La Pensée Sauvage. 1990.
- *Abner Abounour*, Nouvelles, Grenoble : Ed. La pensée Sauvage. Casablanca: Ed. Le Fennec, Grenoble, Casablanca, 1995.

Ecrits critiques et esthétiques:

- *La peinture d'Ahmed Cherkaoui*, (avec la collaboration de Toni Maraini et de A. Khatibi), Casablanca : Ed. Shoot. 1976.
- *Jean Genet, Le Captif Amoureux et autres essais*, Grenoble : Ed. La Pensée Sauvage. Casablanca : Ed. Toubkal. 1988.
- *L'Oeil et la Main. Œuvres de Khalil El Ghrib*, Grenoble : Ed. La Pensée Sauvage. 1993.
- *La malle de Sidi Maachou*, Ed. Al Manar. 1998.
- *Le café bleu: Zrerek*, Grenoble/ Casablanca: La Pensée Sauvage/ le Fennec. 1999.
- *Lumière de l'ombre, pérille autour de Sidi ben Slimane el Jazouli*, Casablanca : Eddif. 2003.
- *Une femme, une mère*, Grenoble : Ed. La Pensée Sauvage. 2002. TANGER/ Ed. Lixus. 2004.
- *Lettres à moi-même*, Casablanca : Ed. Le Fennec. 2010.

Articles et entretiens (par ordre chronologique)

- Blanchot Maurice t, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.
- Barthe Roland, « Littérature et méta-langage », in *Essais critiques*. Paris. Seuil. 1964.
- Laabi Abdellatif, « Prologue », in. *Souffles*, N° 1, 1966.
- Kristeva Julia, « un dialogue intertextuel », in *Semeiotikè*, Paris : Seuil, 1969.
- Metz Christian, « Au-delà de l'analogie, l'image », in. *Communication* n° 15, 1970.
- Arnaud Jacqueline, « Le roman maghrébin en question chez Khair-Eddine, Boudjedra, Benjelloun », In. *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, Aix-en-Provence, N° 22, 2^{ème} semestre, 1976.
- Bencheik Jamal Eddine, « La littérature algérienne horizon 2000 » In *Du Maghreb*, 1977.
- El Maleh Edmond Amran, « Juifs marocains et marocains juifs » in *Du Maghreb, Les temps Modernes*, n°375bis. Paris. Octobre. 1977.
- Bensmaïn Abdallah, « Mostafa Nissaboury : une science du refus », In, *L'opinion culturelle*, Paris, 3 juillet 1978.
- Baudrillard Jean, « La précession des simulacres », in *Simulacres et simulations*, Paris : Galilée, 1978.
- Montel Jean-Claude, « le non-dit dans la narration nouvelle », in *Change* n° 34-35, Paris : Seghers/ Laffont. Mars 1978.
- Boon Charles, « La littérature marocaine de langue française » In. *Collectif, Moderne Encyclopédie der Wereldliteratur*, Haarlem, Unibeok.1980.
- Dobrovsky Serge, *Une écriture tragique, Poétique*, Seuil, n° 47 consacré à Roland Barthes, septembre 1981.
- Gontard Marc, « l'itinéraire comme forme romanesque », in *Al Asas*, n° 52-53, mai-juin 1983.
- El Maleh Edmond Amran, « *Essaouira, l'oubliée* », in revue Autrement. Paris, n°11(Hors-série), 1985.

- El Maleh Edmond Amran, « Juifs Marocains et Marocains Juifs », in *Jean Genet, Le Captif Amoureux et autres essais*, Grenoble : Ed. La Pensée Sauvage. Casablanca : Ed. Toubkal. 1988.
- Dugas Guy, Bibliographie critique de la littérature judéo-maghrébine d'expression française (1896-1980) in, *Etudes littéraires maghrébines*. Ed. L'Harmattan. 1989.
- Tahar Bekri, Le Retour d'Abou El Haki, in *Littératures de Tunisie et du Maghreb*. Paris : L'harmattan. 1994.
- El Maleh Edmond Amran, « Paradoxes d'une écriture » in Présences d'Edmond Amran El Maleh in Horizons Maghrébins, le Droit à la mémoire, n°27.déc.1994/janv.1995.
 - ✓ Ahmed El Madini, « *l'image du passé dans la trame de l'avenir* », traduit de l'arabe par Mohamed Saad Eddine El Yamani.
 - ✓ Zafrani Haim, « lieux de dialogue et de rencontre ».
 - ✓ Mohamed Berrada, « une lecture dynamique de la mémoire ».
 - ✓ Mohamed Saad Eddine El Yamani, « Le récit infini ».
 - ✓ François Bott, « Les rivières du temps ».
 - ✓ Tahar Benjelloun, « *Lettres à Edmond* ».
 - ✓ El Maleh, « Drailles ! Asaka ouili ».
 - ✓ Hassan Bourkia et Abdelkrim Jouiti, « Un espace blanc entre la parole et le silence ».
 - ✓ Mohamed El Ashâari, « Le métier à tisser ».
- Bou'Azza Ben'Bachir, *Edmond Amran El Maleh Cheminements d'une écriture*, Ed. l'Harmattan, 1997.
- Joly Martine, « *L'invisible dans l'image* », In, Sciences Humaines, n° 38, mai 1998.
- El Maleh Edmond Amran, « Le sionisme a détruit le judaïsme arabe », *Entretien avec Dominique Eddé*, in *Revue d'Etudes palestiniennes*, n°16, été 1998.
- El Maleh Edmond Amran, in Le magazine littéraire, mars 1999.

- El Maleh Edmond Amran, « *La fausse porte* », in *Jean Genet où le captif amoureux*. 1988.
- Hadji Khalid, « Un tournant dans l'œuvre d'Abdellatif Laâbi : « l'étreinte du monde », In *Regards sur la littérature marocaine*, Ed. Bulzoni. Rome, 2000.
- Hoppenot Eric, « Maurice Blanchot et l'écriture fragmentaire, le temps de l'absence du temps », In *colloque du GRES* 2001.
- Rûmî Jalâl al-Dîn, « Fîhî mâ Fîhî », in *La sagesse du soufisme*, traduit de l'anglais par Bernard Dubant. Textes choisis par Leonard Lewisohn, Ed. Véga, 2001.
- El Maleh Edmond Amran, « Edmond Amran El Maleh par lui-même », in *Cahier d'Etudes Maghrébines. Mogador-Essaouira, une ville océane du Sud marocain*, n°16-17. 2002.
- El Maleh Edmond Amran, *un parcours mobile*, Le Matin, 31 décembre 2010.
- Schaeffer Jean-Marie, « La catégorie du romanesque » in *Le Romanesque*, Gilles Declercq et Michel Murat (dir.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.
- Mehdi Fouad, « La Alya, la montée en Israel, ou l'illusion de la fin de l'exil dans l'œuvre d'Albert Memmi et d'Edmond Amran El Maleh », in *Colloque international organisé par le laboratoire de Recherche sur l'interculturel, Exils imaginaires et exils réels dans le domaine francophone, Théorie, histoire, figures, pratiques*, Université Chaïb Doukali, Faculté des Lettres-El Jadida, 2004.
- Douiri Zineb, « Littérature comparée, traduction et intertextualité. Le devoir de mémoire chez A. Laâbi et M. Khair Eddine », In *Littérature maghrébine et comparée*, N° 3-4, Ed. Zaouïa, 2006.
- Redonnet Marie, Entretiens avec Edmond Amran El Maleh. Ed. La Pensée Sauvage. 2006.
- Dominique Viart, « Le silence des pères au principe du "récit de filiation" », In, *Études françaises, Figures de l'héritier dans le roman contemporain*, Ed. Les Presses de l'Université de Montréal, v. 45, n° 3, 2009.

- De Toro Alfonso et Charles Boon, « Figures de l'hybridité dans la culture et la littérature maghrébines », in *Passagen Passages, Le Maghreb Writes bak*. New York, 2009.
- Bouguerra Mohamed Ridha, *Histoire de la littérature du Maghreb littérature francophone*, Paris, Ed. Ellipses, 2010.
- Baida Abdellah, *Abner Abounour ou le rejet des normes*, In. Edmond Amran El Maleh Art, culture et écriture, Colloque Internationale, Université Moulay Ismail, Meknès, 2011.
- Moustir Hassan, *Edmond Amran El Maleh, écrivain postcolonial*, In. Edmond Amran El Maleh Art Culture et Ecriture, Colloque International, 1et 2 décembre 2011.
- Bernoussi Mohamed, « *La mémoire comme type d'engagement* », In., Edmond Amran El Maleh, Art, culture et écriture, Acte du Colloque International, Université Moulay Ismail Meknès Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, 2011.
- Moustir Hassan, « Récit et identité à l'épreuve de l'Histoire chez Edmond Amran El Maleh », Faculté des Lettres de Rabat, in *Si l'histoire m'était contée*, n°167, 2011.
- Barthes Roland, « Au cœur des textes », in, *l'Autofiction : variations génériques et discursives*, Academia, coll.2012.
- El Yaacoubi Youssef, « Transcodage du littéraire en pictural : le passage de la mimésis à la sémiosis », in, *Approches, Etudes francophones et méditerranéennes*, Université Sidi Mohamed Ben Abdellah, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines Dhar El Mehraz, Numéro spécial, N° 9, Hiver de 2012.
- Mehdi Fouad, « La poétique de l'espace dans Mille ans, un jour, du récit centrifuge au récit centripète », in Acte du colloque international Edmond Amran El Maleh art, culture et écriture, n°38 Université Moulay Ismaïl, Faculté des Lettres et des sciences humaines Meknès, 1et2 décembre, 2013.
 - ✓ Anouar Ben Msila, « l'écrivain, le peintre et l'allégoricien ».
 - ✓ Hassan Bourkia, « *L'aventure d'une traduction* ».

- ✓ Mohamed Amnsour, « *Les langues dans l'imaginaire judaïque dans Parcours immobile* ».
- ✓ Abdellah Baida, « Abner Abounour, ou le rejet des normes ».
- ✓ Hassan Bourkia, « *L'aventure d'une traduction* ».
- ✓ Zouhir Zighighi, « La poétique de la matière ».
- Cf. Gilles Deleuze et Guattari Félix, Kafka, « Pour une littérature mineure, Kafka au carrefour du désir et de la loi », in *Etudes germaniques*, n° 273, 2014.
- Hadji Khalid, « Interrogations sur la poésie francophone contemporaine au Maroc », In *Spécificités et voisinages, Regards sur la littérature francophone au Maroc (1990-1912)*, Actes du colloque, Fès, publications de LaRELA. juin 2015.

Travaux universitaires

- Benmsila Anouar, « De l'espace-texte, approche sémiolinguistique des récits d'Edmond Amran El Maleh », in, Publication de la Faculté des Lettres de Meknès, *Série Etudes et Recherches*, n°10, 2003.
- Benhaddou Rachid, *La littérature marocaine étude et corpus de traductions*, Thèse de Doctorat de 3^{ème} cycle, Dirigée par les professeurs Ali Merad et Charles Bonn, Université Jean Moulin, Faculté des lettres et civilisations, 1980-1981.
- Coteaux Iris, « La littérature de l'éclatement ou l'utopie de la totalité et au tournant du XXIème siècle : 2066 de Roberto Bolano, Flores de Mario Bellatin et Vidas perpendiculaires d'Alvaro Enrigue », in *HAL archives-ouvertes*, Thèse de Doctorat Université De Cergy-Pontoise U.F.R Langues et Études Internationales, 2015.
- Fili-Toulon Touriya, *Figures de la subversion dans les littératures francophones et d'expression arabe au Maghreb et au Proche-Orient, des années 1970 à 2000* (R. Boudjedra, A. Cossery, E. A. El Maleh, É. Habibi et P. Smaïl Thèse de Doctorat, Université de la Sorbonne Nouvelle Paris-III, sous la direction de Dominique Combe, 2009.

- Kenbib Mohammed, *Juifs et Musulmans au Maroc 1859-1948 contribution à l'histoire des relations inter-communautaires en terre d'Islam*, Rabat, Thèses et mémoires N°21, Université Mohammed V Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines Rabat, 1994.
- Lakhdar Mohamed, *Littérature judéo-marocaine d'expression française*, thèse de doctorat, Université Sidi Mohamed Ben Abdellah, 2010-2011, sous la direction de M. Abderrahim Kamal.
- Tiphaine Samoyault, *Romans-mondes : les formes de la totalisation romanesque au XXème siècle*, thèse de doctorat sous la direction de Jacques Neefs, soutenue à Paris 8 Vincennes-Saint-Denis le 14 décembre 1996, Vol.3.
- Yatribi Karima, *Le Bruissement des souvenirs*, Ed Université Hassan II Casablanca Faculté des lettres et des sciences humaines, Mémoires et Thèses, n°10. 2011.
- Zahi Farid, *le corps de l'autre, essais sur l'image, le corps et l'altérité*, Publications de l'Institut Universitaire de la Recherche scientifique, 2009.

Ouvrages théoriques

- Abélès Marc, *Anthropologie de la globalisation*, Paris : Payot, 2008.
- Aristote, *Poétique* « de l'unité de l'action », chapitre VIII, IV, traduit par J. Hardy, Paris : Les Belles Lettres, 1969.
- Assaraf Robert, *Mohammed V et les Juifs du Maroc à l'époque de Vichy*, France, Ed. Plon, 1997.
- Bachelard Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris : Les Presses universitaires de France, 1957.
- Bakhtine Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman* / traduit du russe par Daria Olivier, Paris : Gallimard, 1978.
- Bakhtine Mikhaël, *Esthétique et théorie du roman*. Paris, Gallimard. Coll. « Tel ». 1978.
- Barthes Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

- Barthes Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975.
- Barthes Roland, *Littérature et discontinu, Essais critiques, Œuvres complètes II*, Paris, Seuil, 2002/1964.
- Barthes Roland, *Le plaisir du texte*, Œuvres complètes, tome 4, Paris, Seuil, 2002/1973.
- Barthes Roland, *le degré zéro de l'écriture*, Ed. Seuil, 1953.
- Benjamin Walter, *La tâche du traducteur. Œuvres*, T.1. Gallimard, Folio-Essais, 2008.
- Belkassem Belouchi, *Portraits d'écrivains marocains*, Casablanca, Afrique Orient, 2011.
- Bernoussi Mohamed, *Viator in tabula, Sémiotique de l'interculturel culinaire et récit de voyage*, Fès, Ed. Post-Modernité, 2014.
- Berrada Mohamed, « Une lecture dynamique de la mémoire » in. Horizons Maghrébins, Le droit à la mémoire.
- Blanchot Maurice, *Le sommeil de Rimbaud*, in *La Part du feu*, 1949.
- Blanchot Maurice, *L'espace littéraire*, Ed. Gallimard, 1955
- Blanchot Maurice, *Le pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973.
- Blanchot Maurice, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.
- Bonnefoy Yves, *Le nuage rouge*, Paris, Mercure de France, 1977.
- Bou'Azza Ben 'Bachir, *Edmond Amran El Maleh Cheminements d'une écriture*, Paris, Ed. L'Harmattan, 1997.
- Butor Michel, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1969.
- Calvet Jean, *La tradition orale*, Paris, P.U.F, « Que suis-je ? », 1984.
- Canetti Elias, *Le Territoire de l'homme, Ecrits autobiographiques*, traduit de l'allemand par Armel Guerne, Paris, Albin Michel, 1998.
- Chiantaretto Jean-François et Robin Régine, *Témoignage et écriture de l'histoire*, Ed. l'Harmattan, 2003.
- Chouraki André, *Histoire des Juifs en Afrique du Nord*, Ed. Hachette, 1985.
- Dufour El Maleh Marie-Cécile, *L'écriture allégorique*, Grenoble, La Pensée sauvage, 1999.

- Chiari Molinari, *Parcours d'écritures francophones, poser sa voix dans la langue de l'autre*, Ed. l'Harmattan, 2005.
- Chouraqui André, *Histoire des Juifs en Afrique du Nord*, Paris, Ed. Hachette, 1985.
- Derrida Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Ed. De Minuit, 1967.
- Dessons Gérard, « *La notion de brièveté* », La Licorne, 1991.
- De Montaigne Michel, *Essais*, édition de Pierre Villey, Presses universitaires de France, 1965.
- Deleuze Gilles et Guattari Félix, *Mille plateaux*, Ed. de Minuit, 1980.
- De Premare Alfred Louis, *Sidi Abd-er-rhman el-mejdub*, Ed. C.N.R.S, Paris, 1985.
- De Vitray- Meyerogvitch Eva, *Rumi et le soufisme*, Paris, Seuil, 2005.
- Dugas Guy, *Littérature judéo-maghrébine d'expression française entre Djéha et Cagayous*. Ed.l'Harmattan. 1989.
- Durand Gilbert, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1962.
- Eco Umberto « Esthétique du chaosmos » ce mouvement balancier entre le chaos et le cosmos, le fragment/ multiplicité et l'unité/ continuité, in *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965.
- Eco Umberto, *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, PUF, 1984.
- El Maleh Edmond Amran, *Essaouira : Cité heureuse*, Paris, ACR Editions Internationales, 2000.
- Francisque Michel, « Sancti Athanasii Credo », 3, Psautier Oxford, Oxford, 1860.
- Gardet Louis, *Thèmes et textes mystiques. Recherches de critères en mystique comparée*. Paris : Alsatia. 1958.
- Genette Gérard , *L'œuvre de l'art 1 : Immanence et transcendance*. Paris. Seuil. 1994.
- Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- Gérard .Genette, *Métalepse : De la figure à la fiction*. Paris, seuil, 2004.

- Ginette Michaud, *Lire le fragment. Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, Montréal, Hurtubise HMH, 1989.
- Godin Christian, *La totalité. La totalité réalisée : Les arts et la littérature*, Seyssel : Champ Vallon, Livres I, Volume 4, 1997.
- Gontard Marc, *Le Moi Etrange, littérature marocaine de langue française*, Ed. L'Harmattan, 1993.
- Goldschmidt Georges-Arthur, *La matière d'écriture*, Ed, Circé, 1997.
- Grillet Alain Robbe, *Pour un nouveau roman*, Paris, Gallimard, 1963.
- Glissant Edouard, *Entretiens avec Lise Gauvin*, Paris, Gallimard, (1991-2009).
- Hagège Claude, *L'homme de paroles*, Paris : fayard, 1985.
- Hoppenot Éric, *L'épreuve du temps chez Maurice Blanchot*, Paris, Complicités, 2006.
- Ibn Arabi, *Le dévoilement des effets du voyage*, Paris, Ed de l'Eclat, 1994.
- Jakobson Roman, *Essais de linguistique générale*. Paris : Minuit. 1963.
- Jabès Edmond, *Le Parcours*, Gallimard, 1985.
- Jaus Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris. Gallimard. 1978.
- Joël Thomas, *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, Ed. Ellipses, 1998.
- Kundera Milan, *L'immortalité*, Gallimard, 1993.
- Laâbi Abdellatif, « Mohammed Khaïr-Eddine: Agadir, Corps négatif », In. *Souffles*, N° 13-14.
- Lacoue-Labarthe Philippe et Nancy Jean-Luc, *L'Absolu littéraire : théorie de la littérature du romantisme allemand*, paris, Seuil, 1978.
- Lamihi Ahmed, *Georges Lapassade où la pédagogie de l'inachèvement*, .Publication.des dossiers pédagogiques, 2013. Tétouan.
- Laurent Jenny, *La parole singulière*, Paris, Belin, 1990.
- Lefèbre Hélène, *Le voyage*, coll. Recueil thématique Bordas, Paris, 1988.
- Lejeune Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
1970.
- Lejeune Philippe, *Je est un autre*. Paris. Seuil, 1980.

- Levy Simon, *Essais d'Histoire et de civilisations judéo-marocaines*, Ed. Centre Tarik ibn Zyad, 2001.
- Lyotard Jean-François, *Le postmoderne expliqué aux enfants : correspondance, 1982-1985*, Paris : Galilée, 1986.
- Lyotard Jean-François *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir dans les sociétés les plus développées* Paris. Éditions de Minuit, 1979.
- Matvejevitch Predrag, *Bréviaire méditerranéen*, Ed. Fayard. 2001.
- Moody Raymond, *Donner du sens au non-sens*, Paris, Ed. Guy Trédaniel, 2016.
- Mouzouni Lahcen, *Le roman marocain de langue française*, Paris, Ed. Publisud. 1987.
- Muxel Anna, *Individu et mémoire familiale*, Paris. Nathan.1996.
- Nissaboury Mostafa, *La Mille et deuxième nuit*, Rabat, Ed. Shoof, 1975.
- Pageaux Daniel-Henri, *Littératures et cultures en dialogue, Essais réunis, annotés et préfacés par Sobhi Habchi*, L'Harmattan, 2007.
- Quignard Pascal, *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Essai sur Jean de La Bruyère, Ed. Galilée, 2005.
- Redonnet Marie, *Entretiens avec Edmond Amran El Maleh*. Grenoble : La Pensée sauvage. Publications de la Fondation E.A.M. 2005.
- Ricœur Paul, *Temps et récit*, tome 1, Paris, Seuil, 1983.
- Ricœur Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, Point-Essais, 1990.
- Ricœur Paul, *Parcours de la reconnaissance*. Folio Essais. Gallimard. 2004.
- Sa sainteté le Dalaï-lama, *Islam, Christianisme, Judaïsme*. Ed, j'ai lu, 2011.
- Scholem Gershom, *Aux origines religieuses du Judaïsme laïque, de la mystique aux Lumières*, Ed.Calmann-Lévy, 1999.
- Schlegel Friedrich, *Fragments*, traduit de l'allemand par Charles Le Blanc, Paris, Josée Corti, 1996.
- Schimel Annemarie, *Introduction au monde du soufisme*, Ed. D'angles, 2004.
- Skalli Faouzi, *La voie soufie*, Paris, Albin Michel. 1985.
- Sefrioui Touhami, *Faucons et colombes*, Casablanca, maison d'imprimerie moderne, 1971.
- Spitzer Léo, *Etudes de Style*, Paris : Gallimard, 1980.

- Susini-Anastopoulos Françoise, *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, Paris, PUF, 1997.
- Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie*, Ed. Seuil, 1998.
- Taylor Charles, *Multiculturalisme, Différence et démocratie*, Aubier, Paris, 1994.
- Tenkoul Abderrahmane, *Ecritures maghrébines*, Ed. Afrique Orient, 1990.
- Viart Dominique, *Ecrire à l'ère du soupçon, le Roman français contemporain*, Paris, Ministère des Affaires étrangères/ ADF, 2002.
- Valente José Angel, *Le Maître de la flamme*, Jacques Ancet, Toulouse, décembre 1994/janvier 1995.
- Van Den Heuvel Pierre, *Parole, Mot, Silence*, Paris : José Corti, 1983.
- Varol Marie Christine, *Manuel de judéo-espagnol, langue et culture*, Paris, Ed, Langues et Mondes-L'Asiathèque, 1998.
- Walter Benjamin, *Sur le langage en général et sur le langage humain*, Œuvres I, trad. Fr., Paris, Gallimard, Coll, « Folio-Essais », 2000.
- Walter Benjamin, *Pour le portrait de Proust, Denoël, Méditations*. 1983.
- Zafrani Haim, *Juifs d'Andalousie et du Maghreb*, Ed. Maisonneuve Larose, 1980.
- Zafrani Haim, *Mille ans de vie juive au Maroc*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1983.
- Zafrani Haim, *Littératures dialectales et populaires juives en Occident musulman*, Paris, Geuthner, 1980.
- Zafrani Haim, *Deux mille ans de vie juive au Maroc, Histoire et culture, religion et magie*, Ed. Eddif. 1998.
- Zekri Khalid, *Fictions du réel*, Paris, l'Harmattan, 2006.
- Zumthor Paul, *Introduction à la poésie orale*. Paris, Seuil, 1983.

Les œuvres consacrées à la littérature française et Francophone Maghrébine

- Abdelkébir Khatibi, *Un été à Stockholm*, Paris, Flammarion, 1990.

- ✓ *Amour bilingue*, Montpellier, Fata Morgana, 1983.
- ✓ *Le livre du sang*, Paris, Gallimard, 1979.
- Ben Jelloun Tahar, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985.
- Borgès Jorge Luis, *Fictions*, Buenos-Aires, 1956, Paris, Gallimard, 1957.
 - ✓ *Le livre de sable (el libro de arena)*, Ed. Allianza, 1975.
 - ✓ *El Aleph*, Gallimard, 1967.
- Canetti Elias, *Le territoire de l'homme*, Ed. Albin Michel.
- Dobrovsky Serge, *Fils*, Paris, Galilée, 1977.
- Hugo Victor, *Les Misérables*, Ed. Albert Lacroix, 1862
- Hénane René, *Les jardins d'Aimé Césaire*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- Khair-Eddine Mohamed, *Agadir*, Paris, Seuil, 1967.
 - ✓ *Corps négatif Histoire d'un bon Dieu*, Paris, Seuil, 1968.
 - ✓ *Moi l'Aigre*, Paris, Seuil, 1970.
 - ✓ *Le Déterreur*, Paris, Seuil, 1973.
 - ✓ *Une Odeur de mantèque*, Paris, Seuil, 1976.
- Lâabi Abdellatif, *Les rides du lion*, Paris, Messidor, 1989.
- Loakira Mohamed, *Chants superposés*, Tanger, Editions marocaines et internationales, 1977.
- Laâbi Abdellatif, *L'œil et la nuit*, Ed, Atlantes, Casablanca, 1969
- Loakira Mohamed, *L'Horizon est d'argile*, Honfleur, Ed. P.J Oswald, préface, 1971.
- Platon, *Phèdre*, traduit par Paul Vicaire, Paris : C.U.F.1998.
- Sefrioui Ahmed, *La boîte à merveilles*, Paris, Ed. Seuil, 1954.
- Serhane Abdelhak, *Messaouda*, Paris, Ed. Seuil 1983.

Les ouvrages religieux

- Le Saint Coran, Traduction et commentaire de Muhammad Hamidullah, Ed. Amana Corporation.1989.
- Sahih Bokhari. Volume 4.livre 52, N°1-88.

Dictionnaires et Encyclopédies

- Beaujan Amédée, « Dis... », *Le petit Littré*, Paris, Librairie Générale de France, 1990.
- Chebel Malek, *Dictionnaire des symboles musulmans, rites, mystique et civilisation*, Ed.Albin Michel, 20011.
- Chevalier Jean et Gheerbrant Alain, *Dictionnaire des symboles*, Ed, Robert Laffont/ Jupiter.
- Du Chazaud Henri Bertaud, *Dictionnaire de synonymes et contraires*, Paris, Dictionnaire Le Robert, 1992.
- *Encyclopédia Universalis*. Paris : Encyclopédia Universalis. 1989.
- Oswald, Ducrot, et Tzvetan, Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des Sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972.
- Picoche Jacqueline, *Nouveau dictionnaire étymologique du français*, Paris, Hachette-Tchou, 1971.
- Reydebove Josette et Rey Alain, *le Petit Robert*, Paris, 2003.
- Robert Paul, *Dictionnaire du Grand Robert*, 2007.
- Rey Alain, « Figure », *Dictionnaire historique de la langue française. Tome II*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2004/1992.
- Salomon Malka, *Tinghir ou le voyage inachevé*, Paris, Lattès, 2000.

Webographie

- Ivan Farron critique ce retour au sujet chez Pierre Michon, l'un des écrivains connus par l'écriture fragmentaire, *Les maisons de Pierre Michon*, 2004, en ligne :
<http://remue.net/spip.php?article9>
- Laurent, Jenny, *L'autofiction, Méthodes et problèmes*, Genève Département de français moderne, 2003, en ligne :
<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofxiction/>

- Olivier Schefer, « Qu'est-ce que le figural ? », In, *Critique*, Paris, Ed. L'Harmattan, n° 630, novembre.1999, en ligne :
http://simpleappareil.free.fr/observatoire/index.php?2008/05/06/50-schefer_figural
- Ricard Ripol *Vers une pataphysique de l'écriture fragmentaire*, 2009, en Ligne :
<http://portal.doc.ua.pt/journals/index.php/formabreve/article/view/271/239>.

Table des matières

Sommaire

Remerciements.....	2
Introduction Générale.....	4
Première partie: La rupture, une redéfinition de l'écriture de.....	
l'inachèvement dans la littérature marocaine francophone.....	14
Chapitre I : Les aspects de l'écriture fragmentaire	18
1- L'écriture fragmentaire en question	19
2- Mise en relation/ confrontation des genres	24
3- Vers une nouvelle représentation	37
Chapitre II : Les fondements de l'écriture de l'inachèvement.....	44
1-Les enjeux littéraires de la modernité	45
2-Le récit postmoderne totale/fragmentaire.....	62
3-La mémoire judéo-marocaine en quête de soi.....	82
Deuxième partie:L'éclatement des codes narratifs et discursif	99
Chapitre 1 : La structure d'une œuvre inachevée.....	102
1- Une structure découverte à voix réflexive métafictionnelle	104
2- La crise de l'espace.....	116
3- La crise de l'identité	130
Chapitre 2 : L'oralité, une force discursive de la mémoire.....	142
1-L'enjeu polyphonique	143
2- L'intertextualité, un éclatement identitaire.....	154
3-Le métissage linguistique	167
Troisième partie: Vers une esthétique de l'œuvre ouverte.....	186
Chapitre 1 : Vers une hybridité.....	188

1-De l'hybridité générique.....	188
2-Vers une impossibilité de l'écriture.....	202
3-La traduction, une manière d'être	211
Chapitre 2 : L'écriture du non-sens	220
1- Le silence atopique	220
2- La folie comme habitacle du non-sens.....	229
3- El Maleh, un artiste de l'indicible	239
Conclusion Générale	252
Table des matières	275