

SE RÉÉCRIRE: L'APPROPRIATION DU LANGAGE DU COLONISATEUR, UNE
LECTURE DU *CHEMIN DES ORDALIES* D'ABDELLATIF LAÂBI

A Thesis

Submitted to the graduate faculty of the
Louisiana State University and
Agricultural and Mechanical college
in partial fulfillment of the
requirements for the degree of
Master of Arts

In

The Department of French

By Nadia Miskowiec
Licence, Université de Poitiers, 2006
Decembre 2010

Dédicace

A mes parents,
A ma famille,
Au Maroc.

Acknowledgements

Un grand merci à Dr. Ngandu, Dr Jensen, Dr. Russo et Dr. Cassan. Leur exemple, ainsi que leur patience, indulgence et conseil ont été les éléments sans lesquels ce projet n'aurait jamais pu aboutir.

Merci également à Monsieur Laâbi qui a eu l'infinie gentillesse de répondre à mes messages et de guider ma réflexion.

Table des matières

Dédicace.....	ii
Acknowledgement.....	iii
Résumé du mémoire.....	vi
Abstract.....	vii
Introduction.....	1
1. Abdellatif Laâbi.....	4
1.1 Biographie et bibliographie.....	4
1.2 <i>Le Chemin des ordalies</i> , une œuvre charnière.....	9
2. Brève histoire du Maroc et de la langue française au Maroc.....	14
2.1 Une brève histoire coloniale du Maroc.....	14
2.2 Écrire en français après l'indépendance.....	17
2.3 Le choix du français dans le contexte de la littérature postcoloniale.....	22
3. <i>Le Chemin des ordalies</i> : l'originalité d'un récit.....	27
3.1 Le contexte temporel et spatial.....	27
3.1.1 Le temps dans la théorie de Genette.....	27
3.1.1.1 L'ordre.....	27
3.1.1.2 La durée.....	29
3.1.1.3 La fréquence.....	30
3.1.2 Le mode et la voix.....	31
3.1.2.1 Le temps.....	32
3.1.2.2 Niveau et personne.....	32
3.1.3 L'espace de la narration.....	38
3.1.3.1 L'espace géographique.....	38
3.1.3.2 L'espace rêvé.....	41
3.2 L'importance du péri-textuel.....	42
3.2.1 Le contexte de la censure.....	42
3.2.2. Écrire en français, une traduction permanente?.....	44
3.2.3 La signification de la mise en page.....	45
3.2.4 La signification de l'espace blanc.....	46
3.3 <i>Le Chemin des ordalies</i> : une œuvre décolonisée.....	48
Conclusion.....	51
Bibliographie.....	55
Annexe A : Panneau routier trilingue situé près du village d'Isser en Algérie.....	59

Annexe B : Lettre envoyée par l’auteur.....	60
Annexe C : Bibliographie d’Abdellatif Laâbi d’après Jacques Alessandra.....	61
Vita.....	65

Résumé du mémoire

Au moment des indépendances, les anciens territoires coloniaux français ont voulu rejeter non seulement l'occupation physique française, mais aussi la colonisation culturelle établie par la France. Une partie de ce processus impliquait le rejet de la langue française elle-même. L'un de ces territoires occupés par la France était le Maroc.

Rejeté comme un symbole du colonisateur au moment des indépendances, le français au Maroc a vu son statut changer. C'était désormais un symbole d'oppression. Ce changement brusque a présenté un problème pour la vie culturelle marocaine. En effet, les intellectuels marocains, s'ils se sont rebellés contre l'oppression coloniale, ont continué, pour certains, d'utiliser la langue française pour s'exprimer, créent par là-même un paradoxe : comment se détacher de l'influence du colonisateur si l'on continue à utiliser sa langue et par conséquent à faire référence à sa culture ?

La présente étude se penche sur la question de l'utilisation de la langue française comme outil d'expression littéraire chez les auteurs de nationalité marocaine. Elle démontre la possibilité de décoloniser une œuvre sans pour autant se défaire du langage du colonisateur.

L'étude se concentre en particulier sur l'exemple d'Abdellatif Laâbi et de son roman, *Le Chemin des ordalies*. L'étude justifie du choix de cet auteur, ainsi que de cet ouvrage et propose quelques éléments de réponse quand à l'usage du français comme langue d'expression par cet auteur. Pour ce faire, l'étude introduit l'auteur et son importance dans la sphère marocaine ainsi que sur la scène littéraire francophone en général. L'étude procède ensuite par analyser l'œuvre dans son importance historique, en notant le contexte de son écriture ainsi que les thèmes abordés qui permettent de justifier de cette importance. Enfin, l'étude donne une brève analyse péritextuelle de l'œuvre qui éclaire sur sa particularité littéraire.

Abstract

After the independence of Morocco in 1956, the question of the language arose among Moroccan writers. Highly aware of its historical implications authors had to choose between a vernacular such as spoken Arabic or Berber and a traditionally written language such as classical Arabic or French, languages of the colonizers. From there arose the contested choice of French, perceived by some as a patriotic treason.

Use of French was predicted to disappear, however some authors defended its use. One such author is Abdellatif Laâbi, father of the famous review *Souffles* created in 1966, that played a crucial role in defining maghrebian literature of French expression. I argue that far from betraying their freshly independent nations, such authors have served to subvert the language of the colonizer. Indeed, francophone post-colonial North African writers have managed to deconstruct the language and the novel in a way as to make it their own freeing their literature of the colonial influence. Breaking the rigidity of language allows them to express their multiple influences and serves to translate a traumatic experience such as colonization into a positive phenomenon, writing. I will demonstrate this by giving an overview of the linguistic situation in Morocco, and the historical context that led to *Le Chemin des ordalies* written by Laâbi; I will then propose my reading of the narrative scheme in Laâbi's *Le Chemin des ordalies* as well as a brief analysis of the *péritexte* of the novel.

Introduction

J'ai tout d'abord adopté d'étudier quelques œuvres d'Abdellatif Laâbi par intérêt personnel pour les auteurs d'origine marocaine. Abdellatif Laâbi s'est imposé comme un choix évident de par son influence cruciale sur la littérature non seulement marocaine mais maghrébine et d'expression française.

Après l'indépendance du Maroc en 1956, la question de la langue chez les auteurs marocains est particulièrement chargée d'histoire. Le débat se forme entre le choix d'une langue vernaculaire telle que l'arabe parlé ou le berbère et une langue écrite c'est-à-dire : l'arabe classique ou celle du colonisateur, le français. Ces auteurs ont une forte multiculturalité qu'il s'agissait de parvenir à exprimer dans le texte.

Après être menacée d'extinction, la littérature marocaine de langue française prend son essor avec l'aide de la revue *Souffles*, créée en 1966 par Abdellatif Laâbi et à laquelle tous les auteurs marocains d'expression française ont participé, ainsi que de nombreux auteurs francophones du reste de l'Afrique. Cette revue a servi de manifeste, ainsi que de moyen de diffusion de la langue. Avant sa création les auteurs conservaient un style conforme à celui des romans français du XIX^{ème} siècle, comme ceux historiques ou sociaux de Balzac ou Hugo ou bien encore naturalistes comme ceux de Zola. Ils étaient linéaires dans la construction narrative, et préférant des thèmes historiques, bien que le contenu décrit corresponde à une réalité différente de celle de la France. Le langage utilisé restait transparent pour le lecteur français.

Avec *Souffles*, les auteurs travaillent à la réappropriation des genres, formes et styles littéraires français classiques. Ils font référence au corpus classique européen, et désirent toutefois intégrer leurs propres références et revendications culturelles. Il s'agit d'une déconstruction du roman français et de son appropriation sur le plan de la forme et du contenu par les auteurs marocains. Le roman marocain doit désormais traduire la multiculturalité de ses auteurs. Dans cette thèse je m'efforcerais de mettre en évidence les

caractéristiques linguistiques du roman marocain à travers *Le Chemin des ordalies* d'Abdellatif Laâbi. Pour ce faire, je présenterais brièvement le contexte d'écriture du récit avant d'analyser les choix narratifs faits par l'auteur, leur symbolique ainsi que celle des éléments péritextuels du récit.

En prenant connaissance des œuvres d'Abdellatif Laâbi, j'ai d'abord été frappée par leur aspect poétique. L'écrivain a en effet publié de nombreux ouvrages dans des genres différents : théâtre, livre pour la jeunesse, recueils de poèmes, romans, etc.... Cependant, la majorité de ces travaux, y compris donc ses romans, se présentent sous forme de « prose poétique ». Ce choix d'écriture complique l'accès à son œuvre. Il devient difficile à déchiffrer de prime abord, et pousse le lecteur à analyser le texte dans le but d'en dégager le sens profond. C'est cette extrême difficulté de lecture qui m'a d'abord attirée, car malgré l'effort exigé pour attacher un sens immédiat aux images décrites par l'auteur, il se dégage des impressions, des sentiments nets de cette écriture qui produit un effet similaire à celui des peintures impressionnistes dont le détail n'est constitué que de points, de pixels, mais dont l'ensemble prend un sens et parfois même un sens revendicateur.

Les thèmes à explorer dans *Le Chemin des ordalies* sont abondants et j'ai longtemps hésité à me pencher sur d'autres aspects de l'œuvre de l'auteur, comme par exemple la question de l'enfermement, très présent à des niveaux figurés et littéraires, puisque il a vécu l'enfermement dans les prisons marocaines pendant huit ans. Cependant ce thème a été traité auparavant. D'autre part, le point le plus frappant, à mon sens, était l'importance que Laâbi a accordée à l'usage de la langue dans ses publications successives. L'impénétrabilité du texte a été établie à dessein et maintenue tout au long de son œuvre. La revendication linguistique est en effet un des points de départ du travail de Laâbi, en tant qu'écrivain marocain francophone plutôt qu'arabophone. Intervenant à une époque où le choix de la langue française n'était pas évident dans une ancienne colonie nouvellement indépendante, Laâbi

ajoute encore une dimension linguistique intéressante en manipulant cette langue française ainsi que le schéma narratif français à sa manière. Une étude de cette langue écrite s'imposait. J'ai donc préféré une approche narratologique pour aborder *Le Chemin des ordalies* de Laâbi, publié en 1982. Le récit intervient après sa peine de prison et porte ainsi les fruits d'une nouvelle réflexion narrative. J'entends faire une étude macro-textuelle de cette œuvre.

1. Abdellatif Laâbi

Ai-je jamais écrit avec autre chose que ma vie ?
Abdellatif Laâbi.

Après l'indépendance du Maroc en 1956, la question du langage chez les auteurs marocains s'est posée de manière cruciale. Concernés par les ramifications historiques d'un tel choix, ils se sont trouvés devant un dilemme : opter pour une langue vernaculaire tel que l'arabe parlé ou l'Amazigh¹, ou bien, un parlé traditionnellement écrit tel que l'arabe standard, classique ou bien encore le français, des langues rattachées aux vagues successives de colonisation. C'est sur cette problématique de fond que s'est imprimé le choix de la langue française, perçue par certains comme une trahison patriotique après les luttes d'indépendance. Les prédictions annonçaient une durée de vie très courte à ce mouvement d'expression francophone, cependant certains auteurs se sont obstinés. L'un de ces auteurs est Abdellatif Laâbi.

1.1 Biographie et bibliographie

Né en 1942 à Fès, Abdellatif Laâbi grandit dans cette « ville-labyrinthe » en compagnie de ses trois frères et quatre sœurs. Né d'un père artisan sellier, Driss et d'une mère « féministe avant l'heure et sans le savoir », Ghita, il est placé en école franco-musulmane où il est familiarisé avec la langue française. Au moment de l'indépendance en 1956, il a 14 ans. Avant cela, à Fez, à l'âge de sept ans il se retrouve pris par accident dans un mouvement de foule qui proteste contre le régime colonial alors en place ; il manque de mourir. Il entre plus tard à l'université de Rabat où il poursuit malgré lui des études de littérature française. Il rencontre sa femme Jocelyne en 1963 alors qu'il aide à la création du « Théâtre universitaire marocain ». Ils se marient en 1964. Ils ont bientôt trois enfants, Yacine, né en 1965, Hind, née en 1966, Qods, née en 1972. En mars 1965 se déroule un

¹ Nom donné à la langue berbère au Maroc et en Algérie. Se référer à Toumi "creolized north Africa"

événement (Stora, 110)² qui constitue un tournant dans les écrits d'Abdellatif Laâbi Le massacre de lycéens qui manifestaient contre de récentes réformes de l'éducation limitant le nombre de place disponibles au cycle secondaire (Sanguinetti, 49), et dont les protestations ont été maitrisées dans le sang, frappe l'auteur qui, alors enseignant au lycée de Rabat n'oublie pas ce drame.

En 1966 Laâbi crée la revue *Souffles*, en compagnie notamment de Mohammed Khair-Eddine, de Mostafa Nissaboury, Abdellaziz Mansouri et Bernard Jakobiak (Gontard, 19), eux aussi auteurs mais aussi quelques artistes de l'école de Casablanca, Mohamed Chebaa et Mohamed Melehi (Laâbi, interview, 2M). Ensemble ils parviennent à faire publier de nombreux écrits venus de tout le Maghreb et progressivement, ils étendent l'influence de la publication dans le monde. On verra ainsi des textes rédigés, par Abdelkébir Khatibi, Bernard Jakobiak, Mohammed Ben Saïd, Driss Chraïbi, Serfaty etc...

Pendant les six années qu'a duré la publication de la revue, *Souffles* a renouvelé la littérature et la culture du Maroc, mais aussi du Maghreb, elle s'est peu à peu imposée en référence au sein des pays du tiers monde (Laâbi, Site web, La revue *Souffles*). En 1972, le roi du Maroc fait interdire la parution dont le contenu politique aux tendances révolutionnaires fait rapidement problème pour un pouvoir autoritaire comme le régime d'Hassan II (Noiray, 151). Après son interdiction en 1972 la revue est devenue presque introuvable dans sa forme papier, mais elle est partiellement disponible en ligne encore aujourd'hui³.

Dans une interview, Laâbi parle de ce que *Souffles* a représenté :

[*Souffles*] est un moment de notre histoire nationale où des intellectuels décident que c'est fini la colonisation on est devenu, on veut être des êtres majeurs, on veut reprendre possession de notre histoire et de notre mémoire, on veut créer une nouvelle culture qui tienne compte à la fois de la modernité mais aussi de notre valeur culturelle propre, et notamment de notre culture populaire, donc c'était un acte j'allais

² Ces événements ne sont jamais expliqués en détails dans les documentations rencontrées. Des allusions y sont faites mais elles restent vagues ou difficilement vérifiables.

³ Consulter le site de la Bibliothèque Nationale du Maroc, <http://bnm.bnrm.ma:86/ListeVol.aspx?IDC=3>, voir bibliographie.

dire de genèse qui a été entrepris à cette époque-là avec beaucoup de véhémence, de fougue, de colère parce que il fallait aussi une sorte de, non pas de table rase, mais de rupture avec ce qui nous était, ce qui nous a été imposé pendant toute la période coloniale (...). Il fallait non pas créer *ex nihilo*, parce qu'il y avait quelque chose mais ce quelque chose ne nous convenait pas, c'était devenu un habit trop étroit pour notre imaginaire de ces jeunes peintres, écrivains, chercheurs, et donc on voulait vraiment affirmer enfin que nous étions adultes, qu'on n'étaient les élèves brillants de personne, que c'était terminé ; c'est-à-dire de décoloniser les esprits et décoloniser la culture. [le mouvement] s'est politisé petit-à-petit parce que, à partir du moment où on commence à réfléchir sur la culture, malheureusement ou heureusement, on touche à la politique parce que c'est très lié [ma retranscription] (Laâbi, interview, 2M).

Si *Souffles* est une revue littéraire avant tout, traitant entre autre de poésie, les thèmes abordés deviennent rapidement politiques ; la culture et la politique étant intimement liés comme le souligne Laâbi lors de son interview. *Souffles* comportera vingt-deux numéros en français et huit en langue arabe sous le nom *Anfas* avant d'être interdite à la parution par le pouvoir marocain en 1972. Le numéro 15 de *Souffles* est consacré à la Révolution palestinienne et aborde le sujet sous un angle marxiste-léniniste que le pouvoir perçoit comme « complot contre la sûreté de l'État » (Gontard, 20).

Souffles a constitué une première étape de révolte, de réaction contre le pouvoir abusif, colonial ou royal. En 1970, Laâbi s'investit dans un mouvement cette fois franchement politique *Illal Amam* dont il est là encore le co-fondateur et qui était d'affiliation marxiste-léniniste. Le rôle de l'écrivain, Laâbi le dit (Laâbi, interview, 2M), est celui d'être un « éveilleur de conscience ». L'écrivain se doit donc de dénoncer les abus du pouvoir en place ou les retards d'un pays et de par ce rôle subversif, il représente une menace pour tout gouvernement de type répressif comme l'a pu être celui du Maroc.

En 1972, Laâbi est arrêté pour complot contre le régime, numéros de *Souffles* à l'appui et condamné à dix ans de prison en 1973. En effet, le roi craint alors les tendances marxistes des intellectuels marocains. L'Algérie étant devenue une République socialiste, et le Maroc et l'Algérie étant en conflit de frontières, le pouvoir craint une alliance entre les

Marocains et les Algériens socialistes. Il est envoyé à la prison de Kenitra, où il devient le prisonnier numéro 18611. Il y subira entre autres épreuves la torture. Il est finalement gracié en 1980 suite à un mouvement international en sa faveur organisé par Amnesty internationale. Sur l'action de Ghislain Ripault, des groupes de soutien à Laâbi furent créés en Europe dès 1975 (Laâbi, *Les rêves*, 17). En plus de sensibiliser l'opinion publique aux conditions de détention dans lesquelles il se trouvait, ces groupes ont assuré la publication des œuvres de Laâbi pendant son enfermement (Laâbi, *Les rêves*, 17).

A sa libération Laâbi poursuit sa carrière littéraire qui couvre tous les genres, théâtre, essais, romans, poésie, livres pour enfants, traductions... et il s'exile en France en 1985. Pour ne citer que ses récits et romans, il fait paraître *L'œil et la nuit* en 1969, qui est son premier roman (Alessandra, *Traversée*, 65). Celui-ci débute une série de romans axés, selon Alessandra, autour du « regard sur soi », du « monologue à deux voix » entre l'écrivain et le souvenir douloureux (*Traversée*, 65). Le roman se place aussi dans le contexte du langage et de la subversion du français par le colonisé puisque *L'œil et la nuit*, met en application les principes énoncés dans *Souffles* à propos de la déconstruction des formes et du fond dans le roman d'expression française. L'ouvrage se présente sous forme de « prose poétique » dont la signification est presque impénétrable. L'auteur insiste ici sur les images, les symboles, et parvient à donner un mouvement au texte en jouant sur la syntaxe et la grammaire du français: « Elle se tord. Par cascades. Un seul mot jaculatoire. Repris par le cœur » (*L'œil et la nuit*, 49). Le texte écrit existe non plus pour raconter une histoire, mais pour rendre compte d'un vécu, pour partager une expérience, faire ressentir et même pousser à la révolte.

Le second volet de cet ensemble est *Le Chemin des ordalies*. Publié pour la première fois en 1982, mais rédigé en 1980 juste à la sortie de prison d'Abdellatif Laâbi. Il fait écho au premier roman, dans le style et la forme, tout en étant plus lisible. Étant l'objet de cette étude, et par conséquent développés ultérieurement, les thèmes et symboliques de l'ouvrage ne

seront pas abordés dans l’immédiat. En 1989 parut *Les Rides du lion* dans lequel le « monologue à deux voix » évolue dans un « face-à-face entre deux monologues » (Alessandra, 65). Finalement *Le Fond de la jarre* paru en 2002, est une « autofiction » qui retrace l’enfance de *Namouss*, l’alias romanesque de l’auteur. Ce volume conclut la suite d’ouvrages axés directement autour de la réflexion sur le soi. *Pourquoi cours-tu après la goutte d’eau ?* extrait de *L’Écorché vif* paru en 2006, développe les thèmes du voyage et du retour déjà abordés dans *Le Chemin des ordalies* (Alessandra, *Traversée*, 128-129). Enfin Laâbi a récemment fait paraître (en 2010) *Le Livre imprévu*, qui s’inscrit lui aussi dans l’optique du renouvellement des formes du récit en mélangeant mémoires, relations de voyages, fiction de soi (Laâbi, *Le Livre imprévu*) etc...

S’il reste relativement méconnu du grand public, Laâbi a certainement été reconnu par de nombreux prix et distinctions, notamment pour sa collaboration avec des auteurs palestiniens tels que Mahmoud Darwich dont il a traduit certaines œuvres (*Plus rares sont les roses* et *Rien qu’une autre année*). Il a également fait paraître un article dans *Libération* daté du 16 mai 2002 qui dénonce les exactions commises par les forces israéliennes contre la culture palestinienne. Il a aussi été nommé Commandeur dans l’ordre des Arts et Lettres en 1985, il a reçu le « Prix de l’Amitié franco-arabe », le Prix international de poésie, le « Prix Fonlon Nichols de l’African Literature » (aux États-Unis), le Prix de poésie Wallonie-Bruxelles (Belgique) et le Prix de l’Afrique méditerranéenne, il a également été élu en 1998 membre de l’Académie Mallarmé et en 2002 membre du Conseil d’administration de la Maison des Écrivains à Paris ainsi que le prix de poésie Alain Bosquet 2006. En 2009 il reçoit le prix Goncourt de poésie. Certains de ses livres sont par ailleurs maintenant disponibles en traduction arabe, espagnole, allemande et anglaise. Son œuvre a fait l’objet de nombreuses publications critiques et théoriques de la part entre autre d’auteurs tels que

Jacques Alessandra, Jean Déjeux ou Marc Gontard⁴.

L'étude des écrits d'Abdellatif Laâbi constitue un élément clef dans la compréhension de la littérature marocaine et même maghrébine d'expression française.

1.2 *Le Chemin des ordalies*, une œuvre charnière

Le Chemin des ordalies est le premier roman paru après la libération d'Abdellatif Laâbi. Il a été édité en français dans plusieurs éditions, la première en 1982 et la dernière datant de 2003 aux éditions de La Différence. Ce livre a aussi paru en arabe,⁵ en anglais (*Rue du retour*⁶), en allemand, en espagnol et en italien. Il s'agit donc de l'un de ses ouvrages les plus publiés, traduits et donc lus.

Sur la page de titre du livre, dans son édition française, on peut lire l'inscription « récit ». Dès le départ, le lecteur est averti que ce n'est pas un roman au sens où on l'entend en France auquel on a affaire ici, mais bien un format différent (Gontard, 28). *Le Chemin des ordalies* se veut semi-autobiographique : il fait état d'un itinéraire tracé par le narrateur au sortir de prison. Il est difficile de différencier le contenu du roman de la vie de l'auteur qui a voulu de manière avouée (Alessandra, *Traversée*, 65-66), exposer ce rapprochement. Le récit se mêle donc au poème, qui est le mode d'écriture de prédilection d'Abdellatif Laâbi qui se réclame lui-même (Heller-Golderberg, 70) avant tout poète marocain. Ce récit se mêle également aux paroles retranscrites de chant, au dialogue entre le narrateur et lui-même ou bien entre les personnages du roman. Le livre s'inscrit donc entre plusieurs genres. On y retrouve des cheminements de pensée philosophique, entremêlés de descriptions de séances de tortures à la fois sobres et extrêmement violentes.

Le récit débute avec la sortie de prison du narrateur. Le lecteur suit l'itinéraire du prisonnier libéré d'un long séjour en prison. Le récit est par conséquent entrecoupé de scènes de la libération, de l'arrestation, du jugement, de la torture, du retour parmi la famille, les

⁴Se référer à la bibliographie qui contient certaines de ces œuvres.

⁵*Majnoun al-amal*, trad. Ali Tizilkad, revu par l'auteur, Damas, Dar Ward, 2009.

⁶*Rue du retour*, trad. Jacqueline Kaye, Readers international, Londres, 1989.

amis, la redécouverte des paysages, des gens, des sensations... Ce n'est donc pas ici un simple récit, mais bien le compte rendu d'une expérience vécue que traverse un prisonnier au moment de franchir le seuil du centre de détention, quels sont ses questionnements, comment perçoit-on l'extérieur après avoir connu l'enfermement pendant près d'une décade, au point que celui-ci devienne la norme, qu'il se mette à représenter le familier.

Au fil du récit, le prisonnier partage ses impressions et ses pensées alors qu'il retrouve le dehors, qu'il s'émerveille d'être en vie, redécouvre les bruits, les odeurs d'un pays. Ce roman ne s'inscrit pourtant pas dans le courant de romans ethnologiques dans lesquels les écrivains décrivaient les mœurs et coutumes des maghrébins pour le lectorat européen. Ici la redécouverte se fait de manière plus poétique, plus philosophique en quelque sorte ; il s'agit d'une seconde naissance métaphorique : « tu es au stade du nouveau-né qui débouche de la longue nuit ombilicale (...) et qui, s'il pouvait parler aurait probablement dit quelque chose comme : « ainsi donc, c'est cela le monde ! » » (*Le Chemin des ordalies*, 68-69). Ce qui importe n'est en effet pas de décrire le monde qu'il retrouve, mais bien de décrire le fait qu'il redécouvre le monde. En d'autres termes, la naissance dont le narrateur parle devient une métaphore pour le traumatisme de la prison et de la torture, de la même manière qu'il existe un « traumatisme » de la naissance. Il y a un avant et un après incarcération : « tu portes cette citadelle, pour le restant de tes jours, gravée au cœur » (*Le Chemin des ordalies*, 215). Le moment de la libération constitue l'instant de naissance métaphorique puisque dès lors, le narrateur est confronté à un univers qui lui est devenu étranger, et qu'il découvre pour la première fois, à travers les yeux du prisonnier libéré.

À la fin du premier chapitre, le point central du récit se met en place : « Awdah. *Ce que je vais te dire là est le plus dur (...) le combat le plus terrible qu'un homme placé dans des conditions semblables à la notre puisse livrer* » (*Le Chemin des ordalies*, 57). Le narrateur s'adresse à Awdah, l'épouse. Awdah signifie « retour » en arabe, elle est donc celle

vers qui le narrateur revient toujours, figurativement, lorsqu'il s'adresse à elle tout au long du récit, mais aussi littéralement puisque le prisonnier retourne auprès de sa femme à sa sortie de prison. Lorsqu'il s'adresse à elle, ce n'est jamais directement, mais par le biais d'un dialogue interne, imposé par la prison mais aussi par le discours narratif. Cette distance pousse à interpréter Awdah comme un interlocuteur silencieux, un destinataire peut-être partiellement fictionnel car idéalisé par l'éloignement. Le narrateur introduit par ce biais le but de sa prise de parole par le récit : *« j'ai d'autres soucis que le simple témoignage. Je pense à tous les martyres de l'histoire, passée et à venir. Je veux parler de l'héroïsme et de la détresse anonymes, partout où l'enjeu était bel et bien de défendre l'espoir, quelque réaliste ou utopique que cette défense ait pu être »* (*Le Chemin des ordalies*, 57). Ce qui marque particulièrement ce moment du récit est qu'il vient se placer juste avant un changement de voix narrative ; le narrateur se réfère désormais au prisonnier torturé comme à un « il », « l'homme », approfondissant encore la distance qui le sépare de l'objet de sa narration. La distanciation vient accentuer l'idée qu'il s'agit bien de l'expérience de l'ordalie en général dont il est question et non pas d'une expérience personnelle. Le dilemme en question dans le passage est celui de la prise de parole, en tant qu'être humain face à l'injustice, en tant qu'homme face à lui-même, face à ses bourreaux, en tant que colonisé face à l'opresseur. Toutes les dichotomies sont possibles, et c'est bien ce qui fait la centralité de la question et l'importance de l'œuvre : écrire ou mourir, prendre la parole ou succomber. Le prisonnier doit se décider entre parler, c'est-à-dire vivre, mais vivre en traître envers soi-même et sa cause, ayant précipité la mort d'autres ; et ne pas parler c'est-à-dire mourir mais en héros, fidèle à ses principes. Ce dilemme en amène un autre ; la question n'est plus faut-il parler mais pourquoi parler. Se comparant à « Shéhérazade » contrainte à écrire sous peine de mort, il explique que « tout silence est une mort par défaut » (*Le Chemin des ordalies*, 65). La prise

de parole est nécessaire car elle expose le scandale, elle dénonce l'abus. Sans cette prise de parole le « scandale (...) tombe dans la mare des faits divers ».

La prise de parole, salvatrice, nécessaire, devient pourtant paradoxale puisque Shéhérazade est happée par le harem. A la fin du conte la voix de Shéhérazade s'éteint et la machine du palais en efface la trace (*Le Chemin des ordalies*, 66). Ce point central fait par ailleurs écho au titre de l'œuvre, *Le Chemin des ordalies*, ainsi qu'à l'épigraphe qui donne la définition du mot « ordalie » selon le *Larousse* : « Ordalie : Épreuve judiciaire, jugement de Dieu par le feu, l'eau ou d'autres moyens, en usage dans l'Antiquité chez les Mésopotamiens et les Perses comme moyen de preuve ; en usage encore au Moyen Âge » (*Le Chemin des ordalies*, 7). Il s'agit d'une épreuve à laquelle est soumis le suspect et dont l'issue détermine son innocence ou sa culpabilité. Cette épreuve est une ritualisation symbolique de la faute commise. En rejouant symboliquement l'acte dénoncé, l'accusateur espère que le coupable se trahira, ou plutôt que sa culpabilité sera révélée à tous par Dieu (Reik, 101-104). Dans sa préface à *Ordalie Terreur* de Fathy Safaa, Derrida fait une description de l'ordalie :

Interrogatoire, épreuve, torture, verdict et sanction, suivie parfois de mise à mort ou de mutilations diverses. A travers un rite implacable, à la fin d'une procédure destinée à terroriser, il s'agit on le sait, de remettre le sort de tel prévenu (...) au jugement de Dieu (...) après ce qui pouvait ressembler à un supplice probatoire. Ainsi dénoncée puis mortifiée, comme châtiée d'avance par l'épreuve préalable, et quelle qu'en soit l'issue, la personne jugée n'est jamais présumée innocente (6).

L'accusé doit ainsi se soumettre à une épreuve pour être innocenté, cependant l'épreuve revêt toujours un caractère punitif et violent qui agit comme une double sentence pour l'homme innocent dont l'image ainsi que la vie sont mises en danger par l'accusation. L'ordalie étant toujours fixée en accordance avec le crime commi, le châtiment est d'autant plus sévère que la faute l'est (Reik, 101-104). Cette définition fait écho à la sentence prononcée envers Abdellatif Laâbi pour délit d'opinion, sentence somme toute particulièrement arbitraire.

Laâbi, trouvé coupable de penser contre l'intérêt de l'État en place puis interrogé, et torturé, a subi le contraire d'un procès équitable ; il a vécu une ordalie de huit ans et demie.

2. Brève histoire du Maroc et de la langue française au Maroc

Parler, c'est exister absolument pour l'autre.

Peau noire masque blanc, Frantz Fanon

Afin de comprendre le choix du français comme langue d'écriture, et la contestation qu'il a soulevé et qu'il continue de soulever, il importe de se tourner vers l'histoire marocaine dans le contexte de la colonisation et de son rapport à la France et à sa langue. Celle-ci étant au centre d'une culture, et donc de la littérature d'un pays, il semble crucial de développer les circonstances qui ont contribué à former cette culture. Ainsi placé dans son contexte historique, le choix linguistique des auteurs marocains prend son sens complet.

2.1 Une brève histoire coloniale du Maroc

Pour paraphraser l'ouvrage de Cambon⁷ sur l'histoire du Maroc, rappelons que le Maroc de par sa situation géographique privilégiée possède une histoire coloniale un peu différente de celle du reste du Maghreb. Relativement isolé à l'ouest par l'Atlantique et au nord par les colonnes d'Hercule qui constituent un obstacle redoutable pour les navires, le Maroc est aussi protégé par les chaînes montagneuses du Rif au nord et de l'Atlas à l'est et au Sud. Le pays n'a donc offert historiquement que deux points d'entrée sur son territoire, la trouée de Taza au nord de l'Atlas et la région désertique des Ksour au sud (Cambon, 14). Cette disposition géographique a donc fait du Maroc un territoire peu favorable à l'installation de nouveaux arrivants, et les vagues successives d'invasions se sont souvent redirigées vers l'Espagne ou l'Algérie, faisant du Maroc un simple lieu de passage. Cet isolement a été propice, au niveau culturel, à une certaine préservation de l'identité culturelle régionale marocaine.

Au commencement étaient les *Imazighen*, plus tard désignés par les Romains sous le nom de Berbères –barbares - pour mettre en évidence leur qualité d'étranger à la cité de

⁷ Se référer à la bibliographie, Cambon, Henri, Histoire du Maroc. Paris : Hachette, 1952. Print.

Rome. Ces *Imazighen* possédaient une langue, le *Tamazigh* mais utilisaient comme langue d'écriture le latin (Toumi, 70). Les premiers contacts entre populations se firent entre les Imazighen et les Phéniciens avec l'avènement de Carthage au neuvième siècle avant notre ère; suivirent les Romains, notamment avec les guerres puniques entre 264 et 146 avant J.C (Lacoste, 17). Le petit nombre de vestiges romains en atteste, la présence romaine sur le territoire de l'actuel Maroc est restée limitée à garantir un passage sécurisé aux troupes de l'empire vers le détroit de Gibraltar (Lacoste, 18). Les Vandales firent une apparition au cinquième siècle pour aller s'installer en Tunisie, avant d'être remplacés par les Byzantins au sixième siècle puis les Arabes au septième siècle qui poussent jusqu'au sud de l'Espagne qui restera sous domination arabe jusqu'au quinzième siècle (Lacoste, 18). Cette domination arabe constitue l'influence colonisatrice la plus importante au Maroc de par sa durée, et l'étendue de son impacte au niveau linguistique et culturel, notamment avec la diffusion de l'arabe et de l'islam. Enfin, l'empire ottoman imposa sa domination progressivement sur le Maghreb restant toutefois à l'écart du Maroc qui défendit farouchement son indépendance (Lacoste, 28). Il fut dirigé dans le même temps par les dynasties Saadiennes et Alaouites successivement. En 1830 l'empire Ottoman devenu turc, cède la place aux expéditions françaises vers l'Algérie, la Tunisie et le Maroc. Si la France s'impose massivement en Algérie, qui devient une colonie de peuplement, elle se contente d'établir un protectorat au Maroc, à partir de 1912. En effet le Maroc ne revêtait qu'un moindre intérêt pour la France, et sa conquête avait pour principal but de protéger la colonie de peuplement établie en Algérie (Lacoste, 28).

Les pays du Maghreb sont donc partagés entre similitudes et dissemblances historiques et culturelles, formant à la fois une unité distincte du reste du monde arabe, y compris de l'Égypte et de la Lybie, et dans le même temps possède d'importantes différences historiques, notamment dans le processus subis de colonisation et de décolonisation. Le

Maroc est le pays maghrébin qui a, historiquement, le moins souffert de vagues d'envahisseurs ; les influences externes à la culture berbère sont donc restées minimales. Ce qui se retrouve aujourd'hui attesté dans la syntaxe de l'arabe marocain, et que nous développerons ultérieurement.

Ici, la colonisation française a débuté après que le Sultan, Mouley Hafid avait fait appel à la France pour défendre l'unité de son royaume contre des soulèvements civils. La France n'étant pas impliquée aussi profondément au Maroc qu'en Algérie, cette colonisation s'est appuyée sur les structures déjà en place au Maroc, et a fait le jeu de nombreux dirigeants alors au pouvoir.

Après la guerre d'Indochine qui garantit son indépendance au pays en 1954 avec les accords de Genève, le Maroc et la Tunisie réclament leur indépendance à la France. La montée des nationalismes depuis le début des années 50 (Stora, 55) ainsi que l'exil forcé du roi Mohammed V à Madagascar (Mdarhi, *Aspects*, 13) précipitent cet événement, de manière diplomatique plutôt que par un conflit ouvert (Ndiaye, 212). Une fois l'indépendance gagnée en 1956, tout le travail de décolonisation restait à faire, avec les dangers que cela comportait : Abdellatif Laâbi dans *Cahier d'études maghrébines* (93) ou encore Aimé Césaire dans *Une saison au Congo* nous mettent en garde, le départ du colonisateur, et l'euphorie qui s'ensuit laissent la voie ouverte pour de petits chefs pour s'imposer. La corruption guette alors le pays. Il convient donc d'ouvrir les consciences à ces dangers, ce que les intellectuels de l'indépendance tentent d'accomplir⁸.

Enfin ce processus de décolonisation s'est placé dans le contexte du panarabisme (Boutros-Ghali), qui a voulu créer une unité artificielle des pays du nord de l'Afrique et du Moyen-Orient avec la « Ligue arabe ». Le panarabisme, un peu de la même façon que le mouvement de la Négritude l'affirmait, cherchait quelque part à réclamer « l'arabité » des

⁸ On peut penser à *Souffles* mais aussi au *soleil des indépendances* de Kourouma pour ne citer que quelques uns.

populations fraîchement décolonisées et en mal d'identité solide et bien distincte des colonisateurs européens. Cependant ce désir d'unification n'a jamais pu prendre au Maghreb. En effet l'Algérie et le Maroc ont une histoire commune agitée, au sujet notamment du Sahara occidental qu'il revendique comme un territoire historiquement marocain et que l'Algérie souhaite voir indépendant⁹, ainsi qu'au sujet de leur prévalence dans une éventuelle union maghrébine, chacun se voulant à la tête de l'Afrique du Nord.

Dans le contexte de cette arabisation après les indépendances, comment expliquer le fait que certains auteurs fassent toujours paraître leurs ouvrages en langue française ? Comment justifier dans le contexte postcolonial du choix de la langue du colonisateur ?

2.2 Écrire en français après l'indépendance.

Lorsqu'ils sont interviewés, les auteurs maghrébins d'expression française en général, et Marocains en particulier, se voient invariablement poser la question: pourquoi écrivez-vous en français? La raison qui pousse les interviewers à se poser toujours cette même question paraît assez claire, le Maroc s'étant libéré du joug colonial en 1956, pourquoi persister à employer la langue du colonisateur et ainsi perpétuer le phénomène d'acculturation dénoncé par Fanon ou Memmi que nous développerons plus tard dans notre argument. A cette question, Abdelkebir Khatibi, un auteur marocain, nous répond : "Mauvaise plaisanterie, nous les Maghrébins, nous avons mis quatorze siècles pour apprendre la langue arabe (à peu près), plus d'un siècle pour apprendre le français (à peu près), et depuis des temps immémoriaux, nous n'avons pas su écrire le berbère. C'est dire que le bilinguisme et le plurilinguisme ne sont pas dans ces régions des faits récents" (*Maghreb pluriel*, 179). Cette réponse illustre la complexité de la question linguistique au Maroc dont la longue histoire coloniale, que cette étude vient d'introduire nous permet d'éclairer en partie.

Historiquement parlant, l'arabe ne l'emporte sur le français que parce que son

⁹ Il s'agit de la marche verte, en 1975. Hassan II organise une procession pacifique de marocains qui descendent vers le Sahara occidental en une geste symbolique pour en affirmer l'appartenance marocaine.

influence sur les populations du Maroc est antérieure à celle de la colonisation française, plus courte certes, mais dont les objectifs d'assimilation ont eu un impact plus fort que l'invasion arabe. Les premiers contacts avec les Arabes datent du septième siècle, et se sont faits de manière progressive puisque les armées arabes qui parvinrent jusqu'au Maroc étaient de taille modeste et d'autre part elles ne cherchaient pas à s'installer dans ce pays car elles étaient en route vers l'Espagne. Leur influence est donc restée limitée du simple fait du nombre réduit de représentants. Certains groupes berbères (Toumi, 79), ont résisté de manière virulente à de telles invasions, alors que d'autres ont adopté rapidement la langue et la religion musulmane qu'apportaient les Arabes. L'influence arabe était donc prédominante au Maghreb, et par voie de fait au Maroc, avant la colonisation française en 1912.

L'usage de l'arabe est souvent envisagé comme une cassure nette d'avec l'histoire coloniale récente du Maroc, en accord avec les velléités indépendantistes. Il existe, d'autre part, une riche et longue tradition littéraire arabe par laquelle le Maroc a été influencé ; pensons notamment, pour ne citer que quelques exemples aux *Mille et une nuit*, ou encore *Histoire des berbères* d'Ibn Khaldoun dont l'introduction lui a valu d'être considéré comme l'un des pères de la sociologie moderne (Boulakia, 1105-1118). Cependant la langue arabe et le livre dans la culture arabe bénéficient ou sont victimes selon l'angle sous lequel on se place, d'un statut sacralisé (Heller-Golderberg, 95).

Le travail de subversion littéraire qu'ont accompli les auteurs marocains n'aurait pas pu se faire en langue arabe sans les exposer à de graves conséquences. Si le français est largement compris et lu au Maroc, une partie de la population qui y a accès ne le maîtrise que mal (Heller-Golderberg, 71). En conséquence, les écrits subversifs de ces auteurs, s'ils sont tolérés par le pouvoir lorsqu'ils sont rédigés en français, ne le seraient pas s'ils l'étaient en arabe pour des raisons politiques mais aussi religieuses. Certains sujets sont trop tabous aujourd'hui encore pour pouvoir être évoqués impunément en arabe, la langue du Coran

(Heller-Golderberg, 95). Prenons l'exemple notamment du thème de l'homosexualité.

S'exprimer en français permet alors aux auteurs d'aborder ouvertement ces sujets, sans les attaches linguistiques pesantes de l'arabe. Parler de religion est aussi plus facile dans la mesure où la mention de Dieu ou des prophètes est accompagnée en arabe de formules de déférence ou de politesse qui rendent un texte littéraire difficile d'accès. En d'autres termes, l'utilisation du français permet dans une certaine mesure la profanation des termes abordés, sans entraîner les conséquences que cette profanation aurait si elle était faite dans la langue arabe (Heller-Golderberg, 95).

Les langues parlées aujourd'hui au Maroc (soulignons que le pluriel s'impose), reflètent cette histoire complexe de conquêtes successives. Le Maroc en lui-même possède trois variations de berbère. L'arabe standard est enseigné dans les écoles en parallèle au français, et est présent dans les médias au quotidien ; enfin, l'arabe classique est employé dès que l'on touche au domaine religieux. C'est donc le monolinguisme et le système référentiel mono-culturel qui sont étrangers au Maghreb et non pas le mélange des cultures et langages.

Pour paraphraser l'article de Mohammed Chafik, intitulé « structure socio-linguistique de l'arabe marocain », l'arabisation postcoloniale est le fait d'une couche minimale de la société, c'est-à-dire de quelques intellectuels qui attachent une valeur de supériorité à l'arabe standard par rapport à l'arabe marocain, jugée la langue des couches populaires et non-éduquées (5). Quand on observe la structure de l'arabe marocain nous dit Chafik, il apparaît que « le fond est berbère et l'expression arabe » (*Tifinagh*, 5).

Le marocain est donc formé autour d'expression et de phrases berbères tout en employant un vocabulaire arabe. L'exemple frappant qu'utilise Chafik est celui-ci : « Si [le marocain] dit à un oriental : « hada lahm hdar » (ceci est la viande verte, c'est-à-dire crue), ce dernier ne comprendra pas. Il est même probable que l'oriental lui répondra : « ya ahi, hada lahm laysa ahdar wa inama huwa ahmar » (ô mon frère, cette viande n'est pas verte mais

rouge) » (*Tifinagh*, 6). La forte identité culturelle berbère du Maroc, qui se retrouve dans la langue encore aujourd'hui, n'est que camouflée par un vocable arabe. En d'autres termes, une fois établi que l'arabe standard n'est pas la langue maternelle des Marocains, ou du Maghreb en l'occurrence, l'arabe standard comme langue littéraire apparaît être un choix moins évident qu'il ne l'était de prime abord. Les écrivains marocains voulant retrouver leur « marocanité » devraient alors retourner au berbère, chose impossible puisque l'alphabet berbère, bien qu'existant est tombé en désuétude depuis si longtemps qu'il est devenu un art perdu dont le lectorat aujourd'hui est extrêmement restreint. S'ils décidaient simplement d'écrire en arabe marocain, ils se condamneraient à un lectorat réduit au contingent de lettrés marocains seuls puisque l'arabe marocain diffère de celui algérien, tunisien, égyptien... Or le nombre de ces lettrés est moindre, quelle que soit la langue : « Le public capable de lire au Maroc une œuvre littéraire, sans rentrer dans le problème de son appréciation, interprétation ou sa critique, ce public est plus que restreint. L'analphabétisme d'un côté, les apparences de culture réduisent à un résidu presque dérisoire le nombre des lecteurs » (Laâbi, *Souffles*, n.1). Le choix du français, dans ce contexte paraît plus logique.

La langue française qui plus est, possède « une portée mondiale plus importante que la langue arabe. En outre, elle jouit encore d'un prestige certain » (Mdarhri, *Aspects*, 35). Sa tradition littéraire est bien établie, de même que son rôle comme langue de communication dans le monde. De plus, après la colonisation française, les écrivains maghrébins ont dû faire deux constats, énoncés par Laâbi dans le premier numéro de *Souffles*:

La quasi-totalité de ces écrivains formés dans les écoles françaises ont dû subir un système d'enseignement unilatéral, héritage traditionnel conçu pour un public autre. Ils se sont donc exprimés dans la seule langue qu'ils pouvaient manier avec aisance: le français. [...] Les rudiments d'arabe, happés à la sauvette, ne pouvaient guère suffire à une expression aboutie. [...] D'autre part, la conception de ces œuvres nord-africaines en français ne saurait en aucun cas déprécier leur qualité de témoignage sur notre société et leur rôle de combat révolutionnaire. On ne trahit pas son peuple en glorifiant sa lutte quel que soit le moyen. (Laâbi, n.1)

En d'autres termes, seul le message compte, et non pas le langage d'expression. Par conséquent, si l'on garde à l'esprit le message politique que les écrits de l'après indépendance cherchaient à véhiculer¹⁰, il paraît logique que certains auteurs marocains aient opté pour le français, c'est-à-dire pour le langage le mieux à même de véhiculer leur message au plus grand nombre. En effet, le français comme l'arabe classique ou standard font figure de langues étrangères amenées par les colonisateurs successifs, rappelons par exemple que Laâbi lui-même n'a appris l'arabe à un niveau suffisant pour l'employer comme moyen d'expression littéraire que lors de son séjour en prison (Laâbi, interview 2M). Le français est donc simplement la trace de la dernière influence, celle avec laquelle les auteurs de cette génération ont découvert la littérature en général et ont donc appris à s'exprimer tout au moins par écrit. Ils ont reçu à l'école française les outils pour parvenir à s'exprimer clairement dans cette langue, ce qui n'est pas le cas de la langue arabe littéraire qui n'est pas en usage au Maroc et qui par conséquent n'est pas non plus leur langue maternelle (Toumi, 74). Voulant communiquer avec leurs compatriotes marocains, les auteurs ont donc dû se retrancher vers le français.

Par conséquent, le débat du choix du français se trouve être un faux débat, dans la mesure où cette langue a toujours été employée après l'indépendance comme le simple véhicule de diffusion d'un message. Il ne s'agissait ni d'un acte politique exprimant une nostalgie du protectorat, ni d'une soumission au colonisateur. Il s'agissait plutôt de rester fidèle au message transmis et à ses implications : « Le tout est d'arriver à cette adéquation de la langue écrite au monde intérieur du poète, à son langage émotionnel intime. Certains n'y arrivent pas. D'autres, même en employant la langue écrite nationale restent à la surface d'eux-mêmes et de la réalité qu'ils veulent abstraire et mettre en cause » (Laâbi, *Souffles*, n.1).

¹⁰ *Souffles* par exemple a été interdit par le roi du Maroc en 1972 et Laâbi fut jeté en prison pour délit d'opinion. *L'incendie* de Mohammed Dib était utilisé pendant la guerre d'Algérie comme moyen de communication codée entre factions rebelles tentant de libérer l'Algérie.

Laâbi identifie le véritable problème : faut-il garder le silence pour éviter à tout prix l'utilisation d'une langue qui porte la mémoire d'un héritage douloureux et parfois avilissant, ou faut-il encore se retrancher vers une langue mal maîtrisée et qui condamnerait donc à des écrits maladroits et peu éloquents, trahissant alors le monde intérieur des auteurs ?

« Pourquoi démissionner pour que le silence retombe, plus accablant encore, plus stérile. La langue d'un poète est d'abord "sa propre langue", celle qu'il crée et élabore au sein du chaos linguistique » (Laâbi, *Souffles*, n.1). Si le prix de la décolonisation linguistique doit se faire au détriment de la force du message et des symboles employés, alors le but de cette décolonisation n'est pas atteint. Ce que Laâbi défend est donc le droit à la parole, le droit d'écrire ; ce qui compte c'est que le « cri de l'homme » (*Le Chemin des ordalies*, 219) soit entendu, coûte que coûte.

2.3 Le choix du français dans le contexte de la littérature postcoloniale

Si la question du choix du français comme langue d'expression littéraire a été soulevée après les indépendances, on le comprend, c'est parce que cet acte, bien que logique et même nécessaire, s'inscrit dans le cadre plus général de la littérature francophone postcoloniale dont les enjeux rejoignent en certains points les enjeux de la littérature maghrébine et marocaine.

Il faut ainsi replacer les œuvres de Laâbi dans leur contexte littéraire. Mdarhri dans son ouvrage *Aspects du roman marocain*, paru en 2006, divise les courants littéraires marocains en cinq périodes majeures. Nous ne nous intéressons ici qu'aux trois premières, car elles se placent entre l'indépendance et la parution du *Chemin des ordalies*. La première période s'étend de 1950 à 1960. Dans cette période, nous dit Mdarhri, « les textes sont marqués par l'impacte colonial et sa dénonciation » (10). Entre les années 60 et 75, et c'est la date de parution de *Souffles*, les publications idéologiques et théoriques accroissent en nombre et la contestation du pouvoir politique se fait plus virulente. Enfin, entre les années

1975 et 1990, les autobiographies fictionnelles ou non sont plus nombreuses, Mdarhri observe un retour sur soi de la part de ces écrivains, on retrace l'itinéraire vécu dans son contexte culturel. Cette dernière catégorie inclut *Le Chemin des ordalies*.

La première édition de la revue *Souffles* a souvent été considérée comme un « Manifeste » de la littérature d'expression française au Maroc. Laâbi y dénonce les erreurs commises lors de la première période, et fixe ainsi les enjeux de la littérature marocaine d'expression française :

En fait, la situation des écrivains de la génération précédente (celle de Kateb, Dib, Feraoun, Mammeri, Memmi ou même Chraïbi) s'avère étroitement liée au phénomène colonial dans ses implications linguistiques, culturelles et sociologiques. Des autobiographies pacifistes et colorées des années 50 aux œuvres revendicatives et militantes de la période de la guerre d'Algérie, on peut constater que malgré la diversité des talents, la puissance créatrice, toute cette production s'inscrit dans le cadre rigoureux de l'acculturation. Elle illustre parfaitement ce rapport du colonisé et du colonisateur dans le domaine culturel (Laâbi, *Souffles*, n.1).

La littérature marocaine d'expression française, en 1966, date de parution de cet extrait, n'a pas réussi à se « décoloniser » tout à fait. Les effets de l'acculturation que dénonçait Fanon lorsqu'il dit dans *Peau noire masques blancs* se font encore sentir:

Tout peuple colonisé - c'est-à-dire tout peuple au sein duquel a pris naissance un complexe d'infériorité, du fait de la mise au tombeau de l'originalité culturelle locale - se situe vis-à-vis du langage de la nation civilisatrice, c'est-à-dire de la culture métropolitaine. Le colonisé se sera d'autant plus échappé de sa brousse qu'il aura fait siennes les valeurs culturelles de la métropole. Il sera d'autant plus blanc qu'il aura rejeté sa noirceur, sa brousse (14).

En d'autres termes, le phénomène de colonisation efface les cultures des pays colonisés, tout en imposant la culture de la métropole, ce phénomène provoque chez le colonisé un complexe d'infériorité et ne reconnaissant plus la valeur de ses traditions, il les rejettera comme étant viles. Ce à quoi Laâbi répond :

Ce schéma fanonien, vrai quand il s'agit d'un itinéraire de prise de conscience, ne peut cependant être applicable indifféremment au monde négro-africain et à la communauté arabe. En effet, à l'exception de l'Algérie où l'assimilation culturelle a

été très forte, la plupart des pays arabes ont échappé à ce rapport d'acculturation. Le colonialisme classique, en abordant le monde arabe au XIX^e siècle, avait rencontré une opposition idéologique et culturelle structurée, en position de dynamisme: "la Nahda". La colonisation des pays négro-africains, plus précoce, n'était entrée en conflit qu'avec des formes de cultures certes vivantes mais comparativement closes et ne participant pas de la civilisation moderne (Laâbi, *Souffles*, n.4).

Ainsi donc, la colonisation européenne est intervenue au Maghreb à un moment fort du renouveau culturel (la Nahda ou « renaissance »). Pour paraphraser Wilde, les intellectuels de l'empire Ottoman en étaient venus à se considérer comme décadents, et lancèrent donc une politique de renouveau, qui incluait un mouvement de rationalisation, similaire à celui connu en France au dix-huitième siècle (Wild, 386). C'est le siècle des lumières « orientales » qu'est venue interrompre la colonisation européenne, ce qui explique la violence de cette colonisation et d'autre part, le retour virulent vers ces concepts après les indépendances. La mission que semble fixer Laâbi à l'écriture francophone maghrébine est de se détacher de ce rapport colonisé-colonisateur qui réduit l'envergure littéraire des auteurs et les enferme dans un rôle réducteur. Il s'agit de décoloniser la littérature.

Pourtant, ce processus de décolonisation se heurte encore et toujours au problème de la langue chez les auteurs maghrébins d'expression française. En cela, le Maghreb se détache légèrement, linguistiquement parlant, de la dialectique colonisateur/colonisé vécue en Afrique subsaharienne :

La multiplicité des dialectes autochtones dans chaque pays d'Afrique Noire, la carence d'ensembles linguistiques vernaculaires unifiés et transcrits, ont conduit les écrivains à se résigner à l'utilisation des langues étrangères. Au Maghreb dont la langue de culture séculaire est l'arabe, le problème est beaucoup plus complexe et nécessite une grande prudence quant à son appréciation (Laâbi, *Souffles*, n. 4).

Et c'est bien de là que découle tout le problème. A l'heure des indépendances, alors que l'on cherche à effacer les traces de lien avec l'ancienne métropole, persister à s'exprimer dans la langue du colonisateur tout en dénonçant la colonisation et les abus du pouvoir pendant la décolonisation apparaît indécent et traître pour beaucoup. C'était bien entendu ne pas prendre

en compte les éléments évoqués plus avant dans cette étude, cependant, cette question a divisé et divise encore le monde littéraire maghrébin¹¹ :

En ce qui concerne le Maroc, où l'enseignement traditionnel a subsisté malgré l'oppression, on verra se former une double "intelligentsia". La première suivra le schéma fanonien de perte, frustration et prise de conscience. La seconde formée dans les établissements libres où l'enseignement de l'arabe, quoique sclérosé, était sauvegardé, formée à l'Université Qaraouine qui sera un des foyers les plus virulents du nationalisme marocain, se cantonnera dès le départ dans un refus énergique de la culture française (Laâbi, *Souffles*, n.4).

Se forme ainsi une double « caste » de lettrés, en conflit ou tout au moins en concurrence, que Chafik désigne sous le titre de « francisés » et de « chauvins de l'arabisme ». Ces ultra-arabisants sont eux aussi le résultat de la colonisation : « Le monde arabo-musulman a dû réagir cependant contre la condamnation continentale et raciale de l'opresseur en réhabilitant la culture arabe et non pas celle de tel ou tel pays de la communauté. En ce sens, la démarche du monde arabo-musulman fut semblable à celle du monde négro-africain » (Laâbi, *Souffles*, n. 4). C'est une « arabité » sans spécificités culturelles qui a dû être remise en place après les indépendances, c'est-à-dire une identité artificielle créée dans le but de décoloniser la culture maghrébine. Il y a donc similitude avec le mouvement de la « Négritude » ou de la « Créolité » qui réaffirmait entre autre la culture subsaharienne et caribéenne comme étant vivantes, indépendantes et de qualité, le schéma identitaire se formant alors par opposition au schéma identitaire négatif imposé par le colonisateur sur ces populations. Les auteurs francophones ont donc, dans un premier temps, construit leur identité littéraire, non pas en suivant un cheminement qui leur était propre, non pas en effectuant une recherche positive sur eux-mêmes, mais bien en plaidant la cause d'une identité jusque là déniée et bafouée. Cette démarche a pu conduire à la disparition de certains traits identitaires particuliers trop difficiles à défendre dans leur individualité ; face au refus de reconnaissance du colonisateur

¹¹ Des auteurs tels que Tahar Ben Jelloun sont rejetés par la communauté littéraire marocaine pour être « trop francisés ».

il était vain de vouloir faire accepter les identités particulières et distinctes du Maroc ou de la Tunisie. Face à l'immensité de la tâche, il était préférable de faire accepter dans un premier temps l'existence d'une culture arabe, orientale, avant de pouvoir un jour revendiquer des individualités au sein de cette unité.

Il faudrait imaginer dans une situation inversée que les pays colonisateurs aient eu à défendre une identité européenne avant de pouvoir un jour réaffirmer leur identité française ou allemande ou belge... Se pose alors le problème d'un écart générationnel dans lequel maintes traditions se sont perdues. Dès lors la question se pose de savoir vers quelle identité se retourner lorsque après avoir défendu une identité globalisante, le colonisé en est venu à perdre les traces de ce que il fut. Ceci explique que la question de l'utilisation de la langue française comme moyen d'expression littéraire soit encore posée. Cependant, l'étude de ses œuvres permet d'établir une spécificité dans l'usage du français et de la forme romanesque qui non seulement distingue ces œuvres de leurs contreparties françaises, mais encore permet d'établir un genre spécifique aux écrivains maghrébins.

3. *Le Chemin des ordalies* : l'originalité d'un récit

L'une des raisons pour lesquelles l'œuvre de Laâbi est importante réside dans son schéma narratif, ainsi que dans la construction péritextuelle du roman. C'est dans les détails de ces formes que Laâbi parvient à s'affranchir des normes du colonisateur, tout en s'exprimant dans sa langue, comme souhaite le démontrer cette étude.

Dans cette optique il faut étudier le schéma narratif de l'œuvre, en utilisant la théorie de Genette, puis de procéder en identifiant et en donnant une brève analyse des éléments péritextuels (Genette, *Seuils*, 11) qui permettent de faire de *Le Chemin des ordalies* un récit en marge de l'influence coloniale française.

3.1 Le contexte temporel et spatial

3.1.1 Le temps dans la théorie de Genette

Genette définit dans *Figures III* trois types de rapports temporels entre le récit, c'est-à-dire l'histoire, racontée et la diégèse, aussi désignée comme l'espace spatio-temporel dans lequel vient s'inscrire le récit. Il s'agit de l'ordre, de la durée et de la fréquence.

3.1.1.1 L'ordre

Le cheminement événementiel du roman peut suivre ou se dissocier de l'enchaînement chronologique de la narration. Ainsi le narrateur peut raconter une histoire dont il révélerait certains éléments dans un ordre différent de celui dans lequel ils se sont déroulés.

Afin de reconnaître ces variations chronologiques, il faut partir du récit premier. De ce récit premier découlent deux types d'anachronismes, les analepses et les prolepses. Les analepses peuvent être comparées à des flashbacks littéraires. Un récit secondaire est tenu qui vient interrompre le récit primaire et renseigne sur le déroulement d'événements précédents le récit primaire. Les prolepses à l'inverse sont un récit secondaire qui vient interrompre le récit primaire pour apporter des précisions sur un détail ou événement chronologiquement situé dans le futur par rapport au récit primaire.

Ces deux procédés eux-mêmes se présentent de diverses manières et remplissent des rôles différents selon l'effet désiré par le narrateur. Ils peuvent venir compléter le récit, c'est-à-dire, apporter un détail jugé crucial à la bonne compréhension du récit (anachronie complétive), ou bien venir le renforcer, le répéter (anachronie répétitive) (Genette, *Figure III*, 92-100).

Enfin, l'ordre temporel peut être encore complexifié avec l'achronie, c'est-à-dire la superposition de plusieurs analepses et prolepses (Genette, *Figure III*, 115-121). Le récit primaire disparaît alors dans ce qu'il a de chronologique, et le rapport entre les événements se fait flou. Le manque d'articulation temporelle du récit en rend la dimension temporelle difficile à saisir (Mdarhri, *Approche*, 78).

Le récit primaire dans *Le Chemin des ordalies*, débute avec une scène de sortie de prison. Le narrateur s'adresse à un prisonnier, désigné par le pronom personnel « tu » : « Libre. Vieux loup des mers carcérales. Tu es libre » (Laâbi, 12). L'histoire de ce prisonnier semble être le fil conducteur du récit. En effet il se retrouve tout au long du roman, évoluant après sa libération de prison. Au cours des deux premiers chapitres, il sort de prison puis traverse la ville en voiture pour rentrer auprès de son épouse. Le troisième chapitre débute avec son réveil près de l'épouse dans son foyer, le lendemain de sa libération. Le quatrième chapitre est celui de la redécouverte de la ville, de la rue, des gens, du pays. Le cinquième chapitre est un moment en famille entre le prisonnier et l'une de ses filles. Le sixième chapitre est un retour aux sources c'est-à-dire que le prisonnier, après sa libération retourne sur les lieux de son enfance pour visiter la tombe de sa mère morte pendant son séjour en prison. Le dernier chapitre parle de la ré-acclimatation progressive du prisonnier à la vie courante avec une perspective de long terme.

À ce récit primaire viennent se superposer des prolepses et analepses. Si l'on se réfère au tableau analytique 1, on remarque que dès les premières pages, l'ordre du récit est brisé :

« (...)Tu es libre.
 Trois paires d'yeux te couvrent d'un regard humide, mélange de concupiscence
 idiote et de frayeur déférente (...)»
 Dans ce petit bureau qui crachote son luxe d'oasis en plein désert carcéral.
 Là où tu es souvent venu réclamer, protester pour des lettres, des colis « égarés » »
 (*Le Chemin des ordalies*, 12).

Le prisonnier en train d'être libéré se remémore les instances précédentes de sa présence dans le bureau en question, ce qui constitue une analepse. Il existe aussi des instances de prolepses, par exemple à l'instant de sa libération, le narrateur s'adresse un moment à Awdah :

« comment comprendre l'augure de tout à l'heure ? Pour quelques heures, j'aurai encore à imaginer » (*Le Chemin des ordalies*, 15). Le personnage est ici omniscient, en possession de détails de son futur, bien qu'il ne le décrive que de manière succincte. Enfin, quelques lignes plus avant, il est possible d'observer un exemple d'achronie : « fais bien attention à ne pas laisser passer cette mutation sans t'en incorporer toute l'acuité. C'est la première peau que tu vas changer, vieux chameau des cadrans désertiques » (*Le Chemin des ordalies*, 15). Le récit est interrompu par cette considération atemporelle. L'énoncé ne fait pas directement partie de l'histoire, cependant il se place dans le présent de la libération et apporte des spécifications sur le futur du détenu.

3.1.1.2 La durée

Le récit et la diégèse peuvent également différer en longueur. Ainsi, en ce qui concerne la dimension temporelle, le récit n'est pas égal à la diégèse. En effet, le temps du récit semble moins important que le temps de la diégèse, ce que Genette appelle un sommaire (Genette, *Figure III*, 130). Le récit romanesque est directement concerné puisqu'il y existe souvent des durées de dix ans, un siècle, etc... résumées en quelques pages. Le temps du récit peut aussi évoluer indépendamment de celui de la diégèse, ainsi le récit se poursuivra sans que la diégèse n'évolue. Ce phénomène que Genette nomme pause, se retrouve dans le roman :

« tout s'est brouillé d'un seul coup. Je marchais sur le palmier, ou plutôt c'était lui qui venait

à moi. Et brusquement il a pris feu » (*Le Chemin des ordalies*, 14). Le narrateur fait état d'un rêve à Awdah, or cette narration intervient alors que le récit premier prend place et sitôt le songe compté, on revient au récit primaire. Cela crée un effet d'absurdité puisque le passage entre rêve et réalité est effacé. Inversement la diégèse peut évoluer sans que le récit ne le fasse : « A travers le grillage des casiers, on peut voir les sacs de toile entreposés. Petits cadavres pliant sous la loi du temps nul » (*Le Chemin des ordalies*, 19). Le narrateur décrit ici les objets qui l'entourent. Cette description interrompt le récit mais fait partie intégrante de la diégèse, ce que Genette désigne sous le nom d'ellipse (Genette, *Figure III*, 133-141). En effet plutôt que de référer directement à la torture qu'il sait qu'il va subir sous peu, le narrateur utilise son environnement pour impliquer l'épreuve à venir. Lorsque le temps du récit et de la diégèse sont en adéquation, il faut parler de scène (Genette, *Figure III*, 141-144). Dans *Le Chemin des ordalies*, le récit premier est présenté sous forme de scène :

« Libre. Vieux loup des mers carcérales tu es libre.

Trois paires d'yeux te couvrent d'un regard humide, mélange de concupiscence idiote et de frayeur déférente » (*Le Chemin des ordalies*, 12).

La première phrase introduit la situation du prisonnier qu'on libère. De même qu'une originalité grammaticale de la structure de la phrase.

3.1.1.3 La fréquence

Le récit comme la diégèse peuvent être présenté de manière récurrente dans une même œuvre. La différence entre les deux est désignée sous le nom de fréquence par Genette. Il existe trois principaux rapports de fréquence entre « récit » et « diégèse ».

Lorsque le récit et la diégèse sont en adéquation, Genette parle de fréquence singulative (Genette, *Figure III*, 145), c'est-à-dire qu'un événement qui a pris place une fois a été raconté une fois, ou un événement qui a pris place plusieurs fois est raconté, de la même façon, à plusieurs reprises.

Lorsque le récit expose plusieurs fois ce qui ne s'est passé qu'une fois, Genette parle de fréquence répétitive (Genette, *Figure III*, 147). C'est par exemple ce qui se passe lorsque la même histoire est racontée par différents narrateurs tout au long du roman. Les exemples de fréquence répétitive ne sont pas présentes dans *Le Chemin des ordalies*, cependant on peut citer l'exemple de *L'enfant de sable* de Tahar Ben Jelloun, dont l'une des particularités est la répétition du récit primaire, l'histoire de Ahmed, par de multiples narrateurs successifs, chacun apportant de nouveaux détails.

Enfin il est possible de raconter en une fois ce qui a pris place en plusieurs occasions, Genette parle alors de récit itératif. Il s'agit en quelque sorte d'un résumé d'un événement répétitif.

Quelle qu'en soit la fréquence, le temps d'un récit est toujours spécifié de trois manières : ses limites chronologiques sont spécifiées (c'est la détermination) ; la fréquence de chaque événement est spécifiée (c'est la spécification) ; enfin, l'importance dans le temps des choses décrites est précisée (c'est l'extension) (Mdarhri, 79). Ainsi donc il sera toujours possible de déterminer à propos d'un événement à quel moment de l'histoire il intervient, s'il se répète, combien de fois il se répète, et enfin sur quelle période de temps il s'étale.

3.1.2 Le mode et la voix

Le « mode » chez Genette, désigne le degré de présence du narrateur dans le récit, ainsi que son lien à l'histoire, c'est-à-dire son point de vue par rapport à celui-ci. Le mode est qualifié par la distance qui désigne la relation entre l'événement et le récit, la distance étant d'autant moins grande que le narrateur est présent ; et la focalisation qui permet de déterminer qui « voit » l'histoire (Mdarhri, 82).

La « voix » est la relation entre la narration, le récit et l'histoire. Genette utilise trois catégories, le temps, le niveau et la personne.

3.1.2.1 Le temps

Il s'agit de la différence de situation temporelle entre le narrateur et le récit narré. Plusieurs situations ont la possibilité de se présenter. La narration peut être simultanée à l'histoire, c'est-à-dire qu'au fur et à mesure que les événements prennent place, ils sont transmis par le narrateur. La narration est parfois aussi ultérieure à l'histoire. Dans ce cas, le narrateur « rapporte » des événements qui ont déjà pris place. La narration également la possibilité d'être antérieure à l'histoire. Elle informe alors sur des événements à venir. Enfin, elle peut être intercalée avec l'histoire. Elle vient alors l'interrompre et vice-versa.

3.1.2.2 Niveau et personne

Genette distingue différents niveaux de narration qu'il définit ainsi : « tout événement raconté par un récit est à un niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l'acte narratif producteur de ce récit » (*Figure III*, 238).

Le niveau extra diégétique est celui où le narrateur primaire se situe en dehors du récit qu'il fait. Il s'adresse directement au lecteur. Genette appelle ce niveau le « premier niveau ». Vient ensuite le niveau diégétique ou intra diégétique, qui est le récit fait, c'est-à-dire l'histoire elle-même. Enfin un troisième niveau peut intervenir, le niveau métadiégétique. Ce niveau est un récit fait dans le récit. Ainsi « l'instance narrative d'un récit premier est donc par définition extra diégétique, comme l'instance narrative d'un récit second (métadiégétique) est par définition diégétique.

Le passage d'un niveau narratif à l'autre se fait par le discours, c'est-à-dire par la narration. Lorsque le narrataire extra diégétique intervient dans la diégèse, l'effet produit est selon Genette « bouffon » ou « fantastique ». Ce genre de transgression est appelée « métalepse narrative ».

Genette définit ensuite la relation du narrateur à l'histoire, c'est-à-dire le fait de savoir si la présence du narrateur est explicite ou non. Il distingue alors deux types de récits ; dans

l'un, le narrateur est absent de l'histoire qu'il raconte, c'est le narrateur hétérodiégétique.

Dans le second type, le narrateur est présent comme personnage de l'histoire qu'il raconte, il est homodiégétique.

La fonction du narrateur, n'est pas toujours et uniquement de narrer l'histoire à proprement parler. En fait la fonction narrative du narrateur n'est que la première fonction de celui-ci. Ce premier rôle du narrateur est intrinsèque, puisqu'un narrateur perd sa qualité de narrateur dès lors qu'il cesse de rapporter l'histoire. Il peut aussi être le seul est unique rôle rempli par le narrateur. Le narrateur peut aussi remplir une fonction métanarrative, ou de régie, dans laquelle le narrateur « articule » les différentes parties du discours, il distribue la parole en quelque sorte.

Le narrateur peut également occuper une fonction de communication, ou encore, « fonction phatique » (vérifier le contact) ou conative (agir sur le destinataire). Dans cette fonction le narrateur est tourné vers le lecteur en priorité et entretient un dialogue avec celui-ci. Ici le narrateur « raconte à » quelqu'un plus qu'il ne raconte quelque chose.

Enfin il y aurait une fonction testimoniale ou d'attestation, encore appelée fonction émotive, où le narrateur cette fois-ci est tourné vers lui-même. Le narrateur indique la relation qu'il entretient avec l'histoire ; la manière dont celle-ci l'affecte.

Cette dernière fonction en rejoint par une autre appelée fonction idéologique, où le narrateur explique ou justifie l'action du récit. Ces fonctions selon Genette, à part la première ne sont pas indispensables ou toujours bien tranchées.

Dans *Le Chemin des ordalies*, la focalisation ainsi que le niveau et la relation sont indéterminables. En effet, le narrateur parle à un « tu » ; cependant l'identité de la personne à laquelle le pronom se réfère n'est pas claire : « ce TU que tu as sacré héros ou personnage principal, qui se trompera au point de croire qu'il s'agit d'un singulier ? (...) Qu'as-tu donc mis de toi exactement dans la bouche des autres et qu'as-tu mis des autres dans ta propre

bouche » (218). Le narrateur sait pertinemment bien que ce « tu » porte à confusion et qu'il brouille la division entre lui, le personnage principal du prisonnier, et même l'auteur, à cause des qualités biographiques que le récit possède par moment. Il y a donc un dédoublement du narrateur à la fois séparé et assimilé au « héros ». De par cette confusion, il est difficile de déterminer le niveau du narrateur c'est-à-dire son rapport avec la diégèse. En effet si le narrateur est séparé du personnage, il est alors omniscient et extradiégétique, mais si le « tu » est aussi le narrateur, celui-ci devient intradiégétique. De la même façon, la relation au diégétique est floue. Si le narrateur et « tu » sont distincts, le narrateur est hétérodiégétique ; mais s'ils représentent la même personne, le narrateur est homodiégétique. Cette situation narrative s'inscrit dans l'effort de décolonisation de la littérature puisqu'il s'éloigne tellement du roman français que les outils d'analyse critique existant en France sont inadéquats (Tenkoul, 85).

Dans un effort pour clarifier la situation narrative, il faudrait effectuer un échantillonnage du texte (tableau 1) dans lequel nous avons identifié, en suivant la méthode de Genette, l'ordre, la durée, la focalisation la distance et la voix quand cela était possible et du mieux que cela était possible. L'intention était de clarifier les rapports entre récit et histoire. Tout rapport implique un pont de départ contre lequel on vient comparer les autres éléments. C'est ce que Genette appelle récit premier. Dans le cas de *Le Chemin des ordalies*, il s'agit du récit du prisonnier sortant de prison et redécouvrant le monde. En effet celui-ci revient tout au long de l'histoire et maintient une certaine succession chronologique. Ce récit est pourtant interrompu par des prolepses, c'est-à-dire un aperçu de ce que le futur réserve au personnage, ainsi que par des récits atemporels venant interrompre la diégèse et qui constituent des commentaires narratifs généraux.

Tableau 1 Tableau de la situation narrative dans *Le Chemin des ordalies*.

page	ordre	durée	focalisation	distance	voix
p.12	récit premier « Libre. Vieux loup des mers carcérales. Tu es libre. » puis analepse « Là où tu es souvent venu réclamer »	scène	non focalisé ou interne (« tu » impossible à identifier)	narrativisé	narration simultanée
	récit premier « - donnez-nous votre adresse à l'extérieur. -3, rue du retour»	scène	externe	discours directe entre prisonnier et geôliers	simultanée
p.13	récit premier « <i>Me voilà debout.</i> »	scène	interne	discours direct « je » adresse à Awdah	intercalée
	récit premier « c'est le plus haut gradé des trois qui te donne ce dernier ordre.	scène	non focalisé ou interne	narrativisé	simultanée
p.14	récit premier « <i>J'ai quitté le bureau du directeur</i> » puis atemporalité « <i>tout s'est brouillé d'un seul coup (...) c'est à travers ce nuage que tu m'es apparue</i> »	scène puis pause	non focalisé ou interne	discours direct « je » adresse à Awdah	intercalée
	« allons, pressons le pas s'il vous plait ! (...) il fallait s'arracher à cette vision »	scène	externe puis non focalisé ou interne	discours direct	simultanée
p.15	prolepse « C'est la première peau que tu vas changer »	ellipse	non focalisé ou interne	narrativisé	antérieure
	prolepse « tu chercheras plus tard dans tes dictionnaires d'antan » analepse « souvenirs de lectures, clichés cinématographiques »	ellipse ellipse scène	interne	discours direct Awdah par « je »	intercalée, ultérieure et antérieure

Tableau 1 (continué)

page	ordre	durée	focalisation	distance	voix
p.16	récit premier « Félicitations. Prends soin de toi. N'oublie rien.»	scène	externe	discours direct	simultanée
	récit atemporel « car il reste toujours des hommes, des survivants de tout cataclysme »	pause	externe	discours direct « nous »	intercalée
	récit premier « terribles étreintes. Quoi s'échange à l'instant des adieux ? »	scène	non focalisé ou interne	narrativisé	intercalée

Le premier constat aux vues de ce tableau est que dès les cinq premières pages du récit, la narration change de façon dramatique et ce, à plusieurs reprises. Il faut en déduire que l'histoire n'est pas présentée de manière linéaire, elle alterne entre le récit premier et des flash back et des visions du futur à travers l'itinéraire prisonnier. Il y a également des moments qualifiés d'atemporels car ils ne se situent pas dans la chaîne du récit.

Ils se présentent plutôt comme des réflexions générales sur quelques grands thèmes comme « le temps » ; ces sujets sont cependant amenés par le récit premier ou annexe. Il suit généralement le temps historique. Quoiqu'il en soit, les deux se dissocient par moment ; il y a donc des pauses dans le récit ainsi que des ellipses. Ces particularités de la narrativité dans *Le Chemin des ordalies*, ces interruptions de rythme déroutantes font part de l'effort de « décolonisation » du roman. En effet, si elles sont inhabituelles dans le roman français classique de type balzacien, elles sont fréquentes, sinon attendues dans le roman marocain d'expression française, citons les exemples de *L'œil et la nuit*, *Nedjma* de Yacine, des *Boucs* de Chraïbi etc...

Le constat majeur concernant la narration est donc la problématique qu'elle pose tout au long de l'ouvrage : comment identifier sans équivoque le narrateur ? Faut-il le faire ? Un

premier élément de réponse est apporté par l'auteur lui-même qui, étant interrogé à propos du personnage d'Awdah répond : « Quand au nom Awdah, c'est simplement la traduction du mot arabe qui veut dire *retour*. Je l'avais utilisé pour nommer Jocelyne, mon épouse, quand j'étais en prison. Le symbole est clair me semble-t-il »¹². Ainsi donc, l'effort de confusion entre auteur/narrateur/personnage est clairement volontaire. L'auteur assimile Awdah, l'épouse du personnage, avec sa propre épouse, effaçant ainsi les frontières romanesques du moins en ce qui concerne l'identité des protagonistes. Ceci est confirmé dans l'ouvrage de Jacques Alessandra, *Abdellatif Laâbi, traversée de l'œuvre* : « une œuvre comme celle d'Abdellatif Laâbi, comme toute œuvre authentique, se résume finalement à un entre-deux de vérité et d'inventions. A cet égard, *Le Chemin des ordalies* [...] élargit la zone d'incertitude de l'œuvre où fusionnent les souvenirs réels et leur mise en fiction » (66). Le « tu » sera donc considéré autorial, dans le sens où le narrateur et le « tu » seraient une entité unique et en même temps serait l'alias de l'auteur dans le roman. L'usage du « tu » peut alors être lu comme un dédoublement ou une distanciation du narrateur par rapport au personnage ; il est possible de trouver des similitudes entre la vie personnelle de Laâbi et celle du « tu ».

Cependant la différence est signalée par la distanciation du narrateur par rapport au personnage. Nous sommes mis en garde : « j'ai d'autres soucis que le simple témoignage » (*Le fou d'espoir*¹³, 54). De telle sorte que, apparenter l'auteur avec le narrateur mène à une impasse. Le souci n'est pas le témoignage, ce qui par conséquent efface l'auteur de l'équation ; il s'agit de faire réfléchir, de sensibiliser le lecteur à une certaine réalité. Le narrateur agit donc, non pas comme une entité distincte, mais comme un outil de distanciation pour l'auteur entre l'expérience vécue, et le message transmis basé sur des faits réels.

¹² Correspondances personnelles avec l'auteur, se référer à l'annexe intitulée correspondances personnelles.

¹³ *Le Chemin des ordalies* et *Le Fou d'espoir* sont le même roman, à peu de choses près, le premier étant une réédition du second, revue et corrigée par l'auteur. Par ailleurs *Le Fou d'espoir* a été publié au Maroc contrairement aux deux éditions françaises du livre, avec le sous titre *Le Chemin des ordalies*. *Le Fou d'espoir* est en fait une traduction littérale du titre arabe *Majnoun al-amal*.

3.1.3 L'espace de la narration

Le roman comprend trois types d'espaces. Le premier est l'espace géographique, physique qui désigne les lieux actuels dans lequel se déroule le roman. Le second type d'espace est imaginaire. Il comprend le rêve mais aussi, l'espace interne de la mémoire, c'est-à-dire l'espace mental. Finalement Il existe également un troisième espace, symbolique et typographique qui est de l'ordre du péri-texte.

3.1.3.1 L'espace géographique

L'espace géographique change au cours du roman. Le premier lieu est celui de la prison, celle-ci n'est pas identifiée immédiatement, cependant l'environnement carcéral est présent dès la première page, puisque la narration débute avec la libération du prisonnier/personnage principal. Cette prison n'est décrite que dans des termes vagues, à partir des escaliers, des salles, la cour avec le palmier. Le palmier lui-même revêt une importance symbolique, et le narrateur y fait de nombreuses références au cours du récit. Le palmier devient un « Frère » (*Le Chemin des ordalies*, 28) un compagnon de prison ; c'est donc un arbre déraciné, hors contexte, déplacé par d'autres, mais qui a su retrouver son chemin. La métaphore est ensuite expliquée : « Palmier contre prisonnier. Palmier/ prisonnier. Toutes les combinaisons étaient possibles (...) La sève circulait d'un corps l'autre. Le vent hérissait vos chevelures » (*Le fou d'espoir*, 18). L'arbre et le prisonnier sont assimilés. Le palmier dans l'enceinte de la prison semble être la vision réfléchie par un miroir invisible des détenus. Il y a ici connivence entre ce morceau de nature enfermé derrière les murs de béton de la prison et ces hommes eux aussi séparés de leur environnement. La cour dans laquelle se trouve le palmier s'impose donc comme les limites physiques du milieu carcéral. Cependant elle n'est que brièvement décrite : « la cour est un carré ou un rectangle que tes pas transforment en cercle » (*Le fou d'espoir*, 80). Ce n'est pas la spécificité du lieu qu'il faut retenir, mais bien la contrainte qu'il impose sur l'homme.

L'autre lieu d'importance au sein de la prison est bien entendu le débarras :

« souviens-toi de ce débarras où tu as fini par chuter après interrogatoires préliminaires et civilement oraux » (*Le fou d'espoir*, 33). Ce débarras est donc le lieu de torture, en d'autres termes le point de départ même du roman, l'axe autour duquel s'organise le récit, l'élément déclencheur. Ce débarras, s'il revient à plusieurs reprises, n'est encore une fois que succinctement décrit dans sa particularité : « tu distingues deux tables, un banc de bois. Dans un coin de la pièce, des couffins d'où débordent des ficelles, des chiffons, des bouteilles de verre. Dans un autre coin un pneu de camion » (*Le fou d'espoir*, 39). Il s'agit donc d'un lieu très anodin qui est ici décrit, ce qui renforce par ailleurs l'horreur que le lieu impose, au milieu d'une pièce très sobre et d'objets de tous les jours que l'acte de torture est pratiqué, rendant son horreur plus sordide encore.

Si la prison n'est décrite que dans des termes vagues, sa location est clairement énoncée : « A Casablanca, à Rabat aussi, la prison voisinait avec un cimetière. A telle enseigne que celle de Casablanca n'est connue que par le nom de Ghbila (cimetière, dans le jargon des prisonniers) » (*Le fou d'espoir*, 32). Le prisonnier sort donc de la prison de Casablanca, et parcourt en voiture le chemin qui le sépare de sa maison à Rabat : « tu fais traverser à tes yeux pour les ouvrir sur les lumières de la ville. Rabat-Salé » (*Le fou d'espoir*, 57). La description du voyage s'étend sur près de trente pages, entrecoupée par les différents ordres du récit.

Le troisième chapitre s'ouvre sur la chambre du narrateur, sa demeure. C'est ici l'espace intime où qui est pénétré, non pas celui du songe, de la mémoire mais bien l'espace de vie dans son côté privé. L'entrée dans cet espace privé amène les récits secondaires à se diriger dans un premier temps vers l'arrestation du narrateur, c'est-à-dire à une instance temporelle qui précède le début du roman. Ce moment est présenté comme une violation de l'espace privé, il vient interrompre la vie familiale : « le petit matin de janvier d'il y a presque

une décennie plane sur le silence, le clair-obscur de la chambre » (*Le fou d'espoir*, 67). Le souvenir de l'arrestation plane encore dans l'espace intime de la chambre.

Le récit se mêle bientôt à des réminiscences de la prison, la chambre se confond peu à peu avec la cellule, rendant ainsi la cellule un espace d'intimité au même plan que la chambre. Le plafond est le premier portail entre la chambre et la cellule : « Le plafond de la chambre n'est pas plus haut que celui d'une cellule » (*Le fou d'espoir*, 67). Projeté dans le monde carcéral sans transition, le narrateur contemple un instant le plafond de la chambre et l'instant suivant celui de la cellule. Le plafond de la cellule est tout aussi familier au personnage que l'est celui de la chambre, renforçant la confusion de lieux et de temps.

La cigarette permet de passer d'un lieu à l'autre en se présentant comme élément commun entre les deux : « tu t'es réveillé là-bas aussi et tu as allumé ta première cigarette (...), tu t'assures pour la millième fois que tu es là, dans le temps et l'espace carcéraux, tu surmontes cette pointe au cœur quotidienne qui vient du doute routinier, devenu méthodique et qui formule inmanquablement la même question : suis-je réellement ici ? Oui, tu es là » (*Le fou d'espoir*, 77-79). Cet objet nous projette cette fois entièrement dans la prison, qui devient le lieu réel, celui de l'instant du récit, celui également où se trouve le narrateur. Cette confusion nous fait donc hésiter ; où se trouve-t-on et à quelle époque ? Quoiqu'il en soit, l'élément clef est bien la confusion de l'espace intime avec l'espace carcéral. L'épreuve s'est familiarisée avec le temps au point de faire de la prison une vie plus réelle que la liberté physique. Cette confusion des lieux participe également à la décolonisation du roman français classique respectant les unités de lieu, de temps, et d'unité.

Après l'espace intime, le narrateur nous introduit à l'espace extérieur, celui de la rue, de la ville, mais aussi à la foule des gens et au quotidien, et donc à un certain degré de ce qui est considéré banale, qui les accompagne inévitablement. La ville en question est identifiée lorsque le personnage exprime l'envie de se rendre « Aux Oudayas » qui est l'ancienne

citadelle dont les parties les plus anciennes datent des Almohades, du douzième siècle, et qui se trouve à Rabat. L'espace de la ville introduit le retour du narrateur à la vie de tous les jours. Il s'agit du début de son rétablissement après l'épreuve de l'incarcération. Mais ce retour donne lieu à une réflexion sur l'évolution politique du pays, son avenir en tant que nation indépendante, mais aussi une réflexion plus personnelle sur le futur. La liberté retrouvée s'affiche au milieu de la ville en paradoxe, puisque la prison offrait la sécurité du peu de possibilités, un certain déterminisme qui donne l'illusion de la maîtrise de son destin : « alors que là, dans le ventre mou de cette nébuleuse [la foule] où tu te frayais ton chemin, le hasard était roi » (*Le fou d'espoir*, 103).

Enfin le dernier lieu géographique distinct est la ville de Fès. Dans le chapitre six, le héros entreprend un voyage dans cette ville, voyage qu'il qualifie de « pèlerinage aux sources ». Fès est en effet la ville de naissance du héros. Lors de son séjour en prison, sa mère meurt et est enterrée dans cette ville. A sa sortie, il décide donc de s'y rendre est de refaire connaissance avec les lieux, mais aussi avec son père, et les autres personnages de son enfance.

3.1.3.2. L'espace rêvé

Lors de la présentation du temps du roman, nous avons évoqué les pauses fréquentes qui viennent interrompre le récit et s'intercaler avec lui. Ces pauses du récit correspondent à des tirades de type philosophique énoncées par le narrateur sur divers sujets et, qui sont situées dans une sphère réflexive plutôt que physique. L'enchaînement même des ordres du récit et des effets de focalisation changeante créent cet espace imaginaire. Ces tirades sont atemporelles et elles viennent enrichir le récit de considérations plus universelles ; elles contribuent à la distanciation du narrateur d'avec le « tu » désignant le personnage agissant. En dédoublant la narration et en faisant du « tu » un personnage distinct du narrateur, celui-ci parvient à créer la distance nécessaire pour permettre de séparer l'expérience vécue et

l'exprimer en des termes plus universels. Par ailleurs, la distanciation temporelle vient renforcer cette séparation : si le vécu est placé hors temps, c'est-à-dire hors contexte historique, il peut être mis en commun avec un plus grand nombre.

L'espace imaginaire amène la question charnière du roman et le lecteur est interpellé : « libre ! As-tu compris maintenant ? » (*Le fou d'espoir*, 29). Il faut réfléchir à ces grands concepts de liberté, de loyauté, mais surtout à l'ordalie : parler ou se taire, trahir ses camarades et vivre ou se taire et mourir ? L'espace transitionnel entre récit et réalité est ce qui donne à ce roman sa force, en poussant le lecteur dans une zone inconfortable, celle de l'incertitude, du déroutement. Cet espace rêvé, rapproche *Le Chemin des ordalies* du format littéraire arabe dont s'inspire Laâbi et qui a été évoqué précédemment dans notre étude, dont le propre est de regrouper différents genres littéraires dans un même ouvrage, intercalés les uns avec les autres. Hors, se détacher du model du roman tel qu'il était connu sous la colonisation est aussi se décoloniser.

3.2 L'importance du péri-textuel

Le péri-textuel comme le définit Genette est constitué des éléments inclus dans le livre mais qui ne font pas directement partie du texte. Genette cite les titres, les notes, compositions et tirages etc... bien que souvent ignoré celui-ci peut fournir des éléments cruciaux à la compréhension d'un texte.

3.2.1 Le contexte de la censure

L'une des raisons pour lesquelles le péri-textuel revêt une importance cruciale dans la compréhension de l'œuvre de Laâbi tient dans le contexte politique qui entoure celle-ci. En effet il est important de savoir que l'auteur fut arrêté pour délit d'opinion en 1972, suite à la parution après 1969 de numéros de *Souffles* de plus en plus militants politiquement (Gontard, 20) : « l'émergence de cette parole neuve, irrédentiste, précise Laâbi dans *La brûlure des interrogations*, opérait comme une extraordinaire libération d'énergie, une nouvelle genèse

humaine » (Alessandra, 28). L'effort de subversion par le langage était donc déjà visible dans *Souffles* et dans ses premiers romans ou poèmes tel que *L'œil et la nuit*.

L'expression littéraire n'était donc pas libre au Maroc et les auteurs ont dû trouver les moyens de « dire sans dire », de codifier le langage pour dissimuler et diffuser leur message réel sans risques. La littérature maghrébine d'après les indépendances est née dans un contexte de violence et de déchirement politique. Cette violence difficilement exprimable s'est traduite dans le péri-textuel. Il s'agit ici non pas d'énoncer clairement ce qui ne peut être dit, mais bien de transmettre l'*expérience* de l'indicible. L'écriture fragmentée apparaît comme une violence faite au texte. Cependant : « peut-on décemment évoquer les cauchemars de l'histoire dans un langage de paix » (Alessandra, 28). Les horreurs indicibles vécues, pouvaient pourtant être exprimées de manière détournée, parabolique.

Un tel effort de codification a été produit par exemple, par des auteurs comme Driss Chraïbi qui illustre les ramifications potentielles de la prise de parole qui se pose à contre-courant, qui dénonce. En effet son livre *Le passé simple*, paru en 1954, avant l'indépendance, raconte le rapport entre un fils et son père surnommé « le Seigneur ». Le portrait fait de ce Seigneur est celui d'un homme orgueilleux, exécration, corrompu, faux dévot, dont le fils se détache peu à peu en quittant le pays et en allant à l'école française. L'ouvrage qui dénonce en fait les scléroses de la société marocaine de l'époque, a soulevé un tollé général lors de sa parution malgré sa codification. Dans le troisième numéro de *Souffles*, Khatibi nous dit de Chraïbi : « A sa façon, Chraïbi a dérangé les bonnes consciences attachées à la tradition et à la défense des structures sociales conservatrices. C'était son mérite » (48). Chraïbi a ensuite dû s'exiler en France. Rappelons aussi que Laâbi lui-même a subi les conséquences de la censure lorsqu'il a été jeté en prison et torturé, après avoir contesté le pouvoir en place, et dévoilé les failles de la société marocaine.

La décolonisation de la culture est un combat commun à tous les pays francophones après les indépendances. En effet la difficulté éternelle à laquelle se confrontent les écrivains est celle de la publication de leurs œuvres, car sans publication, pas de livre, et sans diffusion du livre pas de lecteurs, hors :

après Senghor et les poètes de la négritude, les premiers romanciers (...) avaient publié, chez des éditeurs français. (...) Ces romans s'inscrivaient alors dans un prolongement africain de la littérature française beaucoup plus que dans la littérature africaine autonome. (...) Ils deviennent les premiers « classiques » de littérature africaine, leurs tirages se gonflent par le passage en collection de poche et ils touchent désormais un nouveau public : celui de la jeunesse africaine alphabétisée et scolarisée (Joubert, 110).

Il a donc fallu passer par les maisons d'éditions françaises avant d'accéder à un lectorat suffisamment vaste pour assurer la portée des œuvres en question et éventuellement garantir leur autonomie. Ce passage obligé par la métropole constitue une ironie, puisqu'il faut que ces auteurs, soucieux de se détacher de la métropole, se soumettent à ses canons une fois encore afin d'être en mesure de toucher un public suffisamment important. De là découle une certaine impénétrabilité du texte qui permettait de passer outre la censure parisienne, lorsqu'elle veille aux intérêts diplomatiques mais aussi locaux.

3.2.2. Écrire en français, une traduction permanente?

La langue maternelle des Marocains est soit le berbère, soit l'arabe marocain. Par conséquent, écrire en français implique nécessairement de la part de l'auteur une auto-traduction. Ce processus d'auto-traduction est d'autant plus pertinent dans le cas d'Abdellatif Laâbi qu'il est lui-même traducteur de certaines de ses œuvres, notamment des anthologies de poésie marocaine et palestinienne, mais aussi et peut-être surtout d'un certain nombre d'œuvres étrangères telles que les livres de Marmoud Darwich (*Rien qu'une autre année* et *Plus rares les roses*) le célèbre poète palestinien .

La langue étant la culture comme l'affirment Khatibi, Derrida, Memmi, Fanon et bien d'autres, traduire implique connaître non seulement la langue mais aussi la culture de l'autre.

Se traduire soi-même signifie se rendre étranger à soi-même, se faire autre. Dans cette optique, comment clamer que l'œuvre de Laâbi a su décoloniser l'écriture marocaine ? Car s'il est admis qu'écrire en français relève de l'auto-traduction, il faut accepter de postuler que recourir au français revient à écrire avec une langue qui n'est pas la sienne mais qui est utilisée pourtant pour se dire ; en particulier dans le cas d'œuvres semi-autobiographiques comme l'est *Le Chemin des ordalies*. Cette aliénation du soi littéraire semble être au cœur même de l'acculturation que cette étude a défini dans les chapitres précédents.

Cependant, selon Lawrence Venuti lorsqu'il parle de traduction dans *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, le bon traducteur se doit de permettre au langage d'origine d'influencer le langage cible, il faut arriver à la conclusion que malgré son usage de la langue française, et la situation de permanente traduction dans laquelle Laâbi se trouve, il existe une voie qui lui permet de décoloniser dans les faits son écriture. Cette voie se situe dans l'espace créé entre la langue d'origine et la langue cible. En s'appropriant et en manipulant à sa guise la langue française, Laâbi parvient effectivement à réconcilier l'usage d'une langue étrangère et l'emprunte d'un autre soi pour se dire sans se trahir.

3.2.3 La signification de la mise en page

L'autre type d'espace indéniablement présent dans le roman est celui de la mise en page du texte lui-même. En effet, le côté « prose poétique » du roman transparaît à travers le choix de mise en page fait par l'auteur. Le roman s'ouvre sur un texte qui ressemble à un poème, annonçant le style de prose poétique qui caractérise le reste de l'ouvrage. La ponctuation est absente, le texte est en italique et les phrases sont découpées rythmiquement :

*Chaque barreau éclabousse
Par le sang du cri
Là-bas
Siège de l'ordalie*

Les messages lancés à Awdah comportent une mise en page similaire. Là encore, le texte est mis en italique, comme pour le mettre en exergue. La mise en page remplit un

double rôle ; celui de différencier ce discours du reste de l'écrit, mais aussi celui d'attirer le regard du lecteur, et de symboliser ainsi le statut particulier d'Awdah. En fait, cette mise en exergue rend le discours plus intime. Puisqu'il est différencié spatialement du reste et puisqu'il est adressé à l'épouse du héros, il donne l'impression d'entrer dans une confidence.

L'auteur joue avec le format du texte, en augmentant ainsi le nombre de sens pouvant être relevés dans le texte.

3.2.4 La signification de l'espace blanc

L'auteur utilise enfin le blanc ou l'intervalle comme outil d'expression. Le récit est parsemé d'intervalles qui semblent agir comme des chapitres où des paragraphes. Étant donné les changements d'ordre du récit ainsi que de focalisation, ces espaces pourraient indiquer la séparation entre les différentes instances. Au contraire, les changements d'ordre ne sont pas toujours marqués par un espace, de même que les espaces ne marquent pas toujours un changement de focalisation. Les intervalles interviennent donc de manière inconsistante et à des moments parfois inattendus, ou déroutants. Le narrateur joue avec les attentes du lecteur, et il utilise le blanc pour produire certains effets, notamment dans un passage du livre où il utilise le blanc pour marquer l'évanouissement au milieu d'une séance de torture :

Une brume blanche et acre envahit ton cerveau. Mourir, ce n'est donc que cela ?

[espace blanc]

Quand tu te réveilles pour la deuxième fois, un grand silence règne dans le débarras
(*Le fou d'espoir*, 45).

Ici le blanc illustre l'évanouissement de manière physique sur le papier, sa lecture est simple et ne surprend pas. Le symbole est clair, et il contraste par conséquent avec les irrégularités jusque-là employées, accentuant ainsi l'impact de la métaphore.

Dans cette mise en page la dialectique de l'espace vide joue donc un rôle crucial :

D'un point de vue analytique, les métaphores du vide seraient « une réponse défensive à la perception angoissante (interne ou projetée) d'un manque, d'une

absence ou d'un retrait qui renvoie à l'expérience d'un vide qui a affecté la constitution narcissique du sujet et son identité en formation ». La poétisation du vide aurait donc une « fonction réparatrice ». Elle correspondrait à l'élaboration d'un parcours théorique (...) vers une plénitude du sens totale, absorbant le non-sens initial qui a affecté le sujet (Chikhi, 70).

Chikhi, en se basant sur une analyse psycho-analytique, présente l'idée selon laquelle la colonisation ainsi que le fait de passer à l'usage de la langue du colonisateur plutôt que d'utiliser la langue maternelle serait responsable de la production de ce vide chez l'auteur maghrébin en général, et dans le cas qui nous préoccupe, chez Laâbi. Nous l'avons vu précédemment, l'usage du français dans l'œuvre de Laâbi peut être lu comme une situation de traduction permanente. Selon Chikhi, cette situation introduit elle aussi un manque :

Qu'est-ce qui détermine l'irréductible à toute traduction ? Ce n'est point le parler au sens de système linguistique oral mais la musique qu'il produit, celle que le nouveau-né entend en écho à son cri, autrement dit le vocal qui s'inscrit dans l'écrit tel une absence, un manque, une dimension essentielle du langage inconscient, irréductible à une traduction littérale.

Kateb Yacine a le ton juste lorsqu'il parle du passage à la langue étrangère comme une seconde rupture ombilicale. Son argumentation fictionnelle déplace l'accent : la rupture du cordon ombilical dilue la fusion et projette la mère dans le champ de l'altérité. La séparation des corps n'équivaut pas au meurtre de la mère mais à sa situation comme corps autonome, autre et étranger, donc à l'abolition de l'échange corporel au profit de l'échange vocal (Chikhi, 86-87).

Autrement dit, le passage au français, en privant l'écrivain de la musicalité de sa langue maternelle est générateur de vide, mais un vide productif. Ce vide est ensuite exploité par l'écrivain pour apporter un nouveau système de signifiants. Chikhi présente ces espaces blancs communs à plusieurs auteurs maghrébins, comme la représentation physique d'un constant état de traduction dans lequel ils se trouvent. Privés de leur langue maternelle comme mode d'expression littéraire, ils ne peuvent que partiellement exprimer leur monde intérieur en français, car le français ne permet pas d'exprimer pleinement les réalités du monde maghrébin. En conséquence, le vide est inscrit sur la page : il prend une dimension physique qui contraste avec le texte. L'espace blanc prend une valeur de silence, de non-dit,

pourtant lourd de sens. Il s'agit donc de la représentation physique de ce qui est perdu lors de la traduction, de la vérité inexprimable de ces écrivains :

Les blancs [de la page] mettent en place une véritable stratégie de la capture, qui suspend le texte au bord de ses failles, le détourne de son orientation première qui se voulait acte de représentation d'un référent sans ambiguïté, le texte ainsi fragmenté, se lie tout à la fois à l'intelligible et au sensible, qui refusent l'un et l'autre de disparaître (Chikhi,99).

De cet espace laissé blanc pour signaler l'inexprimable jaillit une force créatrice. Une telle force décolonise dans les faits le texte maghrébin en déconstruisant la forme textuelle établie. En effet, ces espaces blancs, ces zéros, viennent briser les rythmes étrangers imposés par la langue française aux auteurs maghrébins. En interposant les silences, ils parviennent à imprimer leur marque sur la langue française, et par extension sur la culture française.

3.3 *Le Chemin des ordalies* : une œuvre décolonisée

La revue *Souffles* avait lancé le défi aux auteurs marocains, et puis par effet de domino aux auteurs francophones (c'est-à-dire d'expression française et issus de pays ayant anciennement été sous influence française pendant la période coloniale) de marquer leur indépendance politique nouvellement acquise dans leurs œuvres, et cela malgré l'usage de la langue du colonisateur parfois forcé, comme cela a été démontré dans les chapitres précédents. La décolonisation, et c'est aussi l'argument défendu ici, est achevée dans *Le Chemin des ordalies*.

Come nous l'avons déjà souligné au cours de notre analyse, la narration fragmentée, ainsi que la mise en page du texte et la dialectique de l'espace blanc, sont des facteurs qui contribuent à cette décolonisation. Les auteurs s'attaquent d'une part à la langue française, à sa syntaxe et à ses règles d'utilisation, visant par là non seulement la langue mais aussi la culture française et son impacte en tant que puissance coloniale : « la théorie condillacienne fait de la langue une méthode qui permet d'identifier la langue révolutionnaire à la pensée révolutionnaire : réformer la langue, la purger des usages liés à l'ancienne société et

l'imposer ainsi purifiée, c'est imposer une pensée elle-même épurée et purifiée » (Bourdieu, 31). En effet, loin de se contenter de simplement « défigurer » les formats canoniques du roman français introduits avec la colonisation française, les modifications stylistiques du récit sont porteurs de sens. Le sens traduit la réalité de l'auteur, son enfance passée dans un pays de culture arabisante, son origine modeste, mais également son passage par l'école coloniale.

C'est ce passé qui est effacé, ou plutôt assumé et réapproprié à travers la transformation de la langue. Cette scolarisation n'est cependant pas ici en soit une finalité, ou plutôt devrait-on dire une condamnation. Laâbi a déclaré que « [les auteurs marocains n'ont] pas de problèmes d'identité, [mais] des problèmes de liberté » (Heller-Golderberg, 73) ; en d'autres termes, un problème de prise de parole. Il s'agit encore et toujours de faire entendre « le cri de l'homme », c'est-à-dire de donner une voix à ceux qui n'en ont pas, de dire, de dénoncer ce qui ne devrait pas être. N'est-ce pas là la mission de l'écrivain quelle que soit son origine ou son histoire culturelle ?

En acceptant cette prémisse, il faut lire *Le Chemin des ordalies* comme une œuvre littéraire marocaine dont l'une des particularités est d'être écrite en français, plutôt que comme une œuvre littéraire francophone : « Pour les écrivains maghrébins, le terme de francophonie recouvre avant tout un groupe d'intérêts culturels à soubassement économique avec lequel ils se veulent en totale rupture : « Francophonie pour nous, va tout naturellement avec (...) la résurrection de l'Empire français » (*Souffles*, n18, 24) » (Gontard, 11). En effet le terme de francophonie comme défini par l'Organisation Internationale de la Francophonie¹⁴ est : « apparu vers la fin du XIXe siècle, pour décrire l'ensemble des personnes et des pays utilisant le français ». Le XIXe siècle étant aux débuts de la colonisation, il est facile de voir le lien tracé entre le terme et l'oppression coloniale. Pour les auteurs de la génération de *Souffles* dont le but était de décoloniser la littérature marocaine, l'affiliation à la francophonie

¹⁴ Se référer à la bibliographie, Organisation Internationale de la Francophonie.

est sacrilège, en particulier lorsque l'œuvre parvient à se détacher du modèle français. Elle réduit cette littérature à son mode d'expression, passant outre sa qualité littéraire.

Conclusion

Partant du constat, après l'indépendance du Maroc en 1956, que la littérature d'expression française, à laquelle un avenir court était prédit, résistait à l'oubli ; la question a été posée, au sujet de ces auteurs qui privilégient la langue française comme medium, de savoir pourquoi un tel choix du français se faisait encore. Après l'indépendance, il a été souvent reproché à ces écrivains marocains et maghrébins d'expression française de ne pas s'arabiser, c'est-à-dire de ne pas abandonner la langue du colonisateur, pour celle pensée comme la langue d'origine du Maghreb, c'est-à-dire l'arabe.

Notre étude a d'abord démontré que la situation linguistique du Maroc est plus complexe qu'il n'y paraît de prime abord, et que loin d'être un pays monolingue, il possède une longue histoire pluriculturelle. Ce n'est pas un pays, contrairement au mythe partagé par ses habitants, un pays arabe. Le Maroc est en réalité un pays multiple, dans lequel se côtoient Arabes, Berbères et autres ethnies minoritaires, chaque groupe combinant son héritage culturel à celui des autres. Par ailleurs il possède une longue histoire coloniale, qu'il partage avec le reste du Maghreb. Celle-ci remonte à l'antiquité, chaque envahisseur ayant lui aussi laissé l'emprunte de son passage sur la culture et le langage de ces pays.

Au delà de son histoire commune avec le Maghreb, le Maroc possède une originalité qui s'explique entre autre par la géographie du pays. Il est en effet doté de remparts naturels qui ont limité les invasions successives qui ont secoué le Maghreb ou qui ont fait de ce pays une terre jugée inhospitalière par les envahisseurs consécutifs. Par ailleurs, la colonisation française, qui concerne plus particulièrement notre travail, mais aussi la décolonisation administrative du pays, s'est faite de manière différente de celles du reste du Maghreb, il est donc attendu que les révoltes et réactions du peuple et des intellectuels marocains soient exprimées de manière spécifique.

Ainsi, l'arabe n'est pas la langue maternelle des Marocains. Ils partagent simplement un lien historique avec celle-ci, qui date d'avant la colonisation française. Au moment des indépendances celui-ci s'est révélé plus fort que la volonté de représenter de manière exacte la situation linguistique du Maroc. L'arabe, symbole de la culture arabe, était en effet riche d'une histoire reconnue de par le monde, y compris par la France¹⁵. Les arabes ont su faire reconnaître leur influence dans le domaine scientifique et philosophique. Rappelons entre autres exemples que l'Occident utilise les chiffres arabes, que les *Mille et une nuits* sont mondialement célèbres, qu'Averroès a fait parvenir les traductions des philosophes grecques en occident, participant ainsi aux débuts du mouvement de la Renaissance en Europe ou encore, que la langue française emprunte un certain nombre de son vocabulaire à l'arabe. La langue arabe possède donc une influence et une histoire culturelle impressionnante et qui ont donné naissance à la société européenne moderne. De ce fait, s'associer à cette culture et cette langue était un moyen idéal pour le Maghreb, et par voie de fait pour le Maroc, de réparer le mal causé par la colonisation. Cette dernière en effet a eu des effets dévastateurs au niveau culturel entre autre, théorisés sous le terme d'acculturation.

Le phénomène postule que le colonisé développe par rapport au colonisateur un complexe d'infériorité, qui se manifeste en plusieurs étapes. L'une d'entre elles est la dévalorisation de la culture du colonisé au profit de celle du colonisateur. Celle-ci avilit non seulement le colonisé mais encore le pousse à vouloir intégrer parfaitement les concepts de cette culture qui n'est pas la sienne et qui ne l'acceptera jamais complètement. Il s'ensuit une aliénation identitaire et dans le cas qui nous préoccupe, linguistique.

Ces facteurs entrent donc tous en jeu dans l'écriture des auteurs marocains d'expression française. En effet choisir le français dans le contexte de la décolonisation était contestable, en particulier lorsque l'on considère que des auteurs comme Abdellatif Laâbi,

¹⁵ Pensons à « l'Institut du monde arabe » de Paris par exemple.

avaient pour intention de décoloniser la culture marocaine, comme il l'annonçait dans *Souffles*, la revue littéraire qu'il fonda en 1966. Incapables de se défaire de la langue française car n'ayant pas d'autres recours viables, les intellectuels formés dans leur jeunesse à l'école française, comme l'a été Laâbi sont parvenus à subvertir le langage du colonisateur. S'il écrit en français, Laâbi déconstruit le rythme de la langue en usant des phrases nominales, en ponctuant son texte de manière inattendue. Il devient ainsi difficile à aborder, son langage autre, il acquiert une qualité d'étrangeté et il devient en effet, étranger. Le concept de l'étrange se forme toujours en rapport à ce qui est considéré comme la norme. Dans ce cas précis, le langage employé est étranger à celui utilisé habituellement par le colonisateur. L'élément d'étrangeté est l'expression de la décolonisation de la culture voulue par les intellectuels qui ont fondé *Souffles*.

Notre étude démontre cette subversion en offrant une brève analyse du roman de Laâbi intitulé *Le Chemin des ordalies*. Elle se retrouve à travers deux thèmes majeurs, d'une part le schéma narratif du récit, et d'autre part dans les éléments péritextuels de celui-ci. L'auteur a adopté un schéma narratif éclaté qui joue à la fois sur les repères spatiaux et temporels. L'éclatement a pour but non seulement de briser les codes du roman français, et par conséquent de libérer le genre romanesque du carcan colonial, mais aussi de rendre le récit plus vivant, plus proche de l'expérience vécue. La relation de l'écrivain au texte devient presque charnelle, il peut être ressenti plutôt que compris. L'écrit *réalise* l'expérience vécue qui devient un lien sensible entre le lecteur et l'auteur. De la même manière, les choix de mise en page du récit permettent d'une part d'identifier une subversion du format romanesque du colonisateur. En effet cette mise en page joue sur des codes, tels que l'usage de l'italique pour placer l'emphasis sur une partie du texte, ou bien encore sur l'espace blanc comme moyen de passer d'un chapitre à l'autre, pour enrichir les dimensions du livre. Plus qu'un ouvrage, *Le Chemin des ordalies* devient le rendu d'une expérience, l'histoire d'une

réflexion, l'illustration d'un parcours de pensée, ou encore un instant d'une vie offert à celui qui est prêt à en tirer les leçons.

Notre travail a voulu répondre à la question : pourquoi des auteurs maghrébins, tels qu'Abdellatif Laâbi, utilisent-ils le français comme langue d'écriture ? Il est entendu que l'interrogation soulève des points complexes de culture, d'histoire et de politique, dont la brièveté de l'étude ne saurait développer l'ensemble de manière exhaustive. Cependant l'ambition a été d'ouvrir une réflexion sur la situation linguistique et culturelle du Maghreb et du Maroc en particulier pouvant amener, espérons-le, à une exploration plus avancée de la littérature nord africaine.

Bibliographie

I. Ouvrages de référence

Laâbi, Abdellatif. *Le Chemin des ordalies*. Ed. Revue par l'auteur. Paris: La Différence, 2003. Print.

Laâbi, Abdellatif. *Le fou d'espoir ou Le Chemin des ordalies*. Casablanca: Eddif, 2000. Print.

II. Ouvrages consultés

Abderrahman, Tenkoul. *Littérature marocaine d'écriture française: essai d'analyse sémiotique*. Casablanca: Afrique Orient, 1985. Print.

Alessandra, Jacques. *Abdellatif Laâbi: Traversée de l'oeuvre*. Paris: La Différence, 2008. Print.

Ashcroft Bill, Gareth Griffiths and Helen Tiffin, ed. *The Post-Colonial Studies Reader*. Routledge, 2003. Print.

Cambon, Henri. *Histoire du Maroc*. Paris: Hachette, 1952. Print.

Chikhi, Beïda. *Maghreb En Textes Écriture, Histoire, Savoirs Et Symboliques*. Paris: l'Harmattan, 1996. Print.

Christine, Ndiaye, ed. *Introduction aux littératures francophones, Afrique, Caraïbes, Maghreb*. Montréal: Les Presses de l'université de Montréal, 2004. Print.

Déjeux, Jean.
auteurs. Sherbrooke: Naaman, 1978. Print.

Derrida, Jacques. *Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*. Paris: Galilée, 1996. Print.

Derrida, Jacques. Préface. "Son malin génie." *Ordalie Terreur*, par Safaa Fathy . Lansmann, 2004. Print.

Djebar, Assia. *Ces voix qui m'assiègent...en marge de ma francophonie*. Paris: Albin Michel, 1999. Print.

Fanon, Frantz. *Peau noire masques blancs*. Paris: Seuil, 1952. Print.

Geesey, Patricia. Rev. of *Rue du Retour* by Abdellatif Laâbi. *Research in African Literatures* 21.2 (Summer, 1990): 134-36. Print.

Genette, Gérard. *Figure III*. Paris: Seuil, 1972. Print.

Genette, Gérard. *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil, 1983. Print.

Genette, Gérard. *Seuils*. Paris: Seuil, 1987. Print.

- Groupe d'Entrevernes *Analyse sémiotique des textes, introduction théorie-pratique*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1979. Print.
- Gontard, Marc. *La violence du texte, étude sur la littérature marocaine de langue française*. l'Harmattan, 1981. Print.
- Heller-Golderberg, Lucette, ed. *Cahiers d'études maghrébines*. Vol. 5. Cologne, 1993. Print.
- Joubert, Jean-Louis. *Les voleurs de langue, traversée de la francophonie littéraire*. Paris: Philippe Rey, 2006. Print.
- Khatibi, Abdelkebir. *III Essais*. Oeuvres de Abdelkebir Khatibi. Vol. 3. 3 vols: La Différence, 2008. Print.
- Khatibi, Abdelkebir. *Love in Two Languages*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989. Print.
- Khatibi, Abdelkebir. *Maghreb Pluriel*. Paris: Denoël, 1983. Print.
- Laâbi, Abdellatif. *Anthologie de la poésie marocaine de l'indépendance à nos jours*. Paris: La Différence, 2005. Print.
- Laâbi, Abdellatif, Alessandra Jacques. *La brulure des interrogations : entretiens réalisés par Jacques Alessandra*. Paris: l'Harmattan, 1985. Print.
- Laâbi, Abdelatif. *Le Livre imprévu*. Paris: La Différence, 2010. Print.
- Laâbi, Abdelatif. *Les Rêves sont têtus, écrits politiques*. Casablanca: Eddif, 2001. Print.
- Laâbi, Abdelatif. *L'Oeil et la nuit*. Paris: La Différence, 2003. Print.
- Dir. Lacoste. *Maghreb, peuples et civilisations*. Paris: La Découverte, 2004. Print.
- Mdarhri Alaoui, Abdallah. "Approche théorique et analytique du discours narratif application aux textes marocains d'expression française." thèse de doctorat d'état. Toulouse le-Mirail, 1986-1987. Print.
- Mdarhri Alaoui, Abdallah. *Aspects du roman marocain (1950 - 2003) approche historique, thématique et esthétique*. Rabat: Zaouia, 2006. Print.
- Meddeb, Abdelwahab. *Ouverture. Post colonialisme, décentrement, déplacement, dissémination*. Dédale, 1997. Print.
- Memmi, Albert. *Portrait du colonisé précédé de portrait du colonisateur et d'une préface de Jean-Paul Sartres*. Paris: Gallimard, 1985. Print.
- Noiray, Jacques. *Littérature francophone I. Le Maghreb*. Paris: Belin, 1996. Print.

- Pierre, Bourdieu. *Ce que parler veut dire, l'économie des échanges linguistiques*. Paris: Fayard, 1982. Print.
- Ray, Alain. *Post colonialisme, décentrement, déplacement, dissémination*. Dédale, 1997. Print.
- Reik, Theodor. *Le besoin d'avouer, psychanalyse du crime et du châtement*. Paris: Payot, 1973. Print.
- Safoi, Babana-Hampton. *Réflexions littéraires sur l'espace public marocain dans l'œuvre d'abdellatif Laâbi*. Summa publications, 2008. Print.
- Sanguinetti, Antoine, ed. *Le livre blanc sur les Droits de l'Homme au Maroc*. Paris: Etudes et documentation internationale : Ligue des droits de l'homme, 1991. Print.
- Seidensticker, Edward. *The Craft of Translation*. Ed. Biguenet, John, Rainer Schulte. Chicago: University of Chicago Press, 1989. Print.
- Toumi, Alawa. *French Cultural Studies, Criticism at the Crossroads*. Albany: State university of New York Press, 2000. Print.
- Villanueva, Francisco Marquez. *Post colonialisme, décentrement, déplacement, dissémination*. Dédale, 1997. Print.

III. Articles de journaux

- Boulakia, Jean David C. "Ibn Khaldûn: A Fourteenth-Century Economist." *The Journal of Political Economy* 79.5 (Sep. - Oct., 1971): 1105-18. Print.
- Boutros-Ghali, B. "La ligue des Etats Arabes." *Recueil des cours* 137.1972/III (1974): 1-81. Print.
- Chafik, Mohammed. "Structure linguistique de l'arabe marocain." *Tifinagh*.2 (fevrier-mars 1994): 5-10. Print.
- Khatibi, Abdelkebir. "Roman Maghrébin et culture nationale." *Souffles* troisième trimestre.3 (1966): 10-11. Print.
- Laâbi, Abdellatif, Chraïbi, Driss. "Driss et nous : questionnaire établi par Abdellatif Laâbi." *Souffles* 5.Premier trimestre (1967): 5-10. Print.
- Laâbi, Abdellatif. "Réalités et dilemmes de la culture nationale (I)." *Souffles* quatrième semestre.4 (1966): 4-12. Print.
- Laâbi, Abdellatif. "Réalités et dilemmes de la culture nationale (II)." *Souffles* deuxième semestre.6 (1966): 29-35. Print.
- Laâbi, Abdellatif. "Torture d'hier et d'aujourd'hui- Mort Mienne." *monde diplomatique* 52.613 (2005): 7. Print.

- Samya, El-Mechat. "L'improbable "Nation Arabe". La ligue des États Arabes et l'indépendance du Maghreb (1945-1956), Numéro spécial: Islam et politique en Méditerranée Au 20e Siècle " *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* Apr.-Jun.82 (2004): 57-68. Print.
- Stora, Benjamin. "Maroc-Algérie. Retour du passé et écriture de l'histoire." *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*.68 (Oct.-Dec 2000): 109-18. Print.
- Timothy, Riney. "Pre-Colonial Systems of Writing and Post-Colonial Languages of Publication." *Journal of multilingual and multicultural development* 19.1 (1998): 64. Print.
- Wild, Stefan. "Islamic Enlightenment and the Paradox of Averroes." *Die Welt des Islams, New Series* 36.3 (nov 1996): 379-90. Print.

IV. Sites internet et media

- « Abdellatif Laâbi, Interview Avec Hamid Berrada ». *Mais encore*. 2M. 29 juillet 2010. Télévision.
- Laâbi, Yacine. "Site de l'écrivain marocain Abdellatif Laâbi". 21 juillet 2010. <http://www.laabi.net>.
- Organisation Internationale de la Francophonie. "Histoire De La Francophonie". 2009. 9 novembre 2010. http://www.francophonie.org/Une-histoire-de-la-Francophonie.html?var_recherche=francophonie%20definition.
- « Souffles ». *Bibliothèque Nationale du Royaume du Maroc*. Web. 10 novembre 2010 <http://bnm.bnm.ma:86/ListeVol.aspx?IDC=3>.

Annexe A : Panneau routier trilingue situé près du village d'Isser en Algérie.



Ce panneau routier trilingue, illustre la situation linguistique au Maghreb où l'arabe, le français et le berbère coexistent. Il est également porteur d'espoir pour une plus grande reconnaissance de la langue et de la culture berbère.

Annexe B : Lettre envoyée par l'auteur

Chère Nadia,

Merci de ce signe d'amitié. Je voudrais d'abord vous signaler que « Le Fou d'espoir » est un titre qui a été utilisé au Maroc seulement, lors de l'édition de cet ouvrage par Eddif. Le titre original, dans toutes les versions publiées en France est « Le Chemin des ordalies ». La dernière édition (et la définitive) a été publiée par les Editions de la Différence, dans sa collection de poche. Je vous conseille donc de travailler sur celle-ci. Quand au nom Awdah, c'est simplement la traduction du mot arabe qui veut dire retour. Je l'avais utilisé pour nommer Jocelyne, mon épouse, quand j'étais en prison. Le symbole est clair me semble-t-il.

Bien cordialement,

Abdellatif Laâbi

Annexe C : Bibliographie d'Abdellatif Laâbi d'après Jacques Alessandra.

Poésie

Race, collection « Atlantes » de la revue *Souffles*, Rabat, 1967 (couverture de Mohammed Melehi).

L'arbre de fer fleurit, éditions P.J. Oswald, Paris, 1974 (couverture de Mohammed Chebaa).

Le Règne de barbarie, Inéditions Barbare, Gap, 1976 ; éditions du Seuil, Paris, 1980 ; à compte d'auteur, Rabat, 1983.

Histoire des sept crucifiés de l'espoir, sous le nom d'Ali Ghassane, Inéditions Barbare, Gap, 1977 ; sous le nom d'Abdellatif Laabi, La Table rase, Paris, 1980 ; à compte d'auteur, Rabat, 1983.

Sous le bâillon le poème, L'Harmattan, Paris, 1981 (couverture de Francis Bernard).

Discours sur la colline arabe, L'Harmattan, Paris, 1985 (couverture de Jean Bazaine).

L'écorché vif, L'Harmattan, Paris, 1986 (couverture de Francis Bernard).

Tous les déchirements, éditions Messidor, Paris, 1990 (couverture et dessins de Jean Bazaine) ; éditions Marsam, Rabat, 2004.

Le soleil se meurt, éditions de la Différence, Paris, 1992.

L'étreinte du monde, éditions de la Différence, Paris, 1993.

Le Spleen de Casablanca, éditions de la Différence, Paris, 1996.

Fragments d'une genèse oubliée, éditions Paroles d'aube, Grigny, 1998 ; éditions Marsam, Rabat, 2004.

Poèmes périssables, éditions de la Différence, Paris, 2000.

Petit Musée portatif, éditions Al Manar, Neuilly-sur-Seine, 2002 (dessins d'Abdallah Sadouk).

L'automne promet, éditions de la Différence, Paris, 2003.

Les Fruits du corps, éditions de la Différence, Paris, 2003 ; éditions Marsam, version bilingue arabe-français, Rabat, 2005.

Ruses de vivant, éditions Al-Manar, Neuilly-sur-Seine, 2004 (dessins de Mohammed Kacimi).

Écris la vie, éditions de la Différence, Paris, 2005 ; éditions Marsam, Rabat, 2006.

Œuvre poétique I (regroupant *Le règne de barbarie*, *Histoire des sept crucifiés de l'espoir*, *Sous le bâillon le poème*, *Discours sur la colline arabe*, *L'écorché vif* et *Tous les déchirements*), éditions de la Différence, Paris, 2006.

Mon cher double, éditions de la Différence, Paris, 2007.

Tribulations d'un rêveur attiré, éditions de la Différence, Paris, 2008.

Théâtre

Le Baptême chacaliste, L'Harmattan, Paris, 1987 (couverture de Francis Bernard).

Exercice de tolérance, éditions de la Différence, Paris, 1993.

Le juge de l'ombre, Éditions de la Différence, Paris, 1994.

Rimbaud et Shéhérazade (réunissant *Le Baptême chacaliste*, *Exercice de tolérance* et *Le Juge de l'ombre*), Éditions de la Différence, Paris, 2000.

Jeunesse

Saïda et les voleurs de soleil, bilingue français-arabe, Messidor/La Farandole, Paris, 1986 (illustrations de Charles Barat) ; suivi de *Le Retour de Saïda*, Éditions Marsam, Rabat, 2004 (illustrations de Julie Bernet-Rollande).

L'Orange bleue, Seuil Jeunesse, Paris, 1995 (illustrations de Laura Rosano) ; Éditions Marsam, Rabat, 2004 (illustrations de Philippe Amrouche).

Comment Nassim a mangé sa première tomate, Éditions Yomad, Rabat, 2001 (illustrations d'Alexis Logié).

Devine, bilingue français-arabe, devinettes marocaines choisies et traduites avec Jocelyne Laâbi, Éditions Marsam, Rabat, 2006 (illustrations de Julie Bernet-Rollande).

Autres publications

Chroniques de la citadelle d'exil (lettres de prison), Inéditions Barbar, Gap, 1778 ; Éditions de la Différence, collection « Minos », Paris, 2005 (couverture de Mahi Binebine).

La Parole confisquée (textes, dessins, peintures de prisonniers politiques marocains), L'Harmattan, Paris, 1982.

La Brûlure des interrogations (entretiens-essais réalisés par Jacques Alessandra), L'Harmattan, Paris, 1985 (couverture de Mohammed Chebaa).

Un continent Humain (entretiens, textes inédits), Paroles d'aube, Grigny, 1997.

Désert, les convergences (choix de poèmes en français et en arabe accompagnant des photos de Rose-Marie Marque), Éditions Marsam, Rabat, 1998.

L'Écriture au tournant (essai), Al Manar, Neuilly-sur-Seine, 2000 (dessin de Mahi Binebine).

Les rêves sont têtus (écrits politiques), Eddif, Casablanca/Paris-Méditerranée, Paris, 2001.

Livres d'artiste

Les Écroulements, poème ; texte imprimé en sérigraphie ; tirage limité à 21 exemplaires ; avec 6 aquatintes originales de Marie Alloy ; Éditions Le silence qui roule, Sandillon, 1995.

Un pays m'est nécessaire, poème manuscrit ; peintures d'Abdallah Sadouk ; Édition limitée à 12 exemplaires ; Éditions Al Manar, Neuilly-sur-Seine, 2001

Homme de l'entre-deux, poème manuscrit ; peintures de Houssein Miloudi ; Édition limitée à 12 exemplaires ; Éditions Al Manar, Neuilly-sur-Seine, 2001.

Vasque Païenne, accompagné de 12 monotypes originaux de Philippe Amrouche ; tirage limité à 20 exemplaires sur papier Moulin du Verger à Puymoyen ; émerance, Angoulême, 2003.

Es-tu prêt à aimer ?, poème manuscrit ; peintures de Sakher Farzat ; édition limitée à 12 exemplaires ; Al Manar, Neuilly-sur-Seine, 2005.

D'humus et de Lave, Poème manuscrit ; gravures de Bouchaïb Maoual ; édition limitée à 12 exemplaires ; Al Manar, Neuilly-sur-Seine, 2005

Jardin de la création, bilingue arabe-français, texte arabe calligraphié par l'auteur ; avec 6 gravures de Klasien Boulloud ; chaque exemplaire est contenu dans un coffret original conçu par l'artiste ; édition limitée à 10 exemplaires ; TranSignun, Paris, 2006.

Parfum d'énigme, avec des collages de Philippe Amrouche, Typographié feuille à feuille en 25 exemplaires, émerance, Angoulême, 2008.

Jardinier de l'âme, avec des dessins d'Ali Silem, 150 exemplaires, Kalima/Le Chant des

mots/L'Atelier de Villemorge, Anger, 2008.

Discographie

L'étreinte du monde, CD audio, poèmes dit par A. Laâbi et chantés par Bernard Ascal ; production Khamsa, diffusion EPM/Melodie ; 2001.

Œuvres traduites de l'arabe par Abdellatif Laâbi

La poésie palestinienne de combat (anthologie), P. G. Oswald, Honfleur, 1970

Rires de l'arbre à palabres (poèmes), Abdallah Zrika, L'Harmattan, Paris, 1982.

Rien qu'une autre année (poèmes), de Mahmoud Darwich, Unesco/Edition de Minuit, Paris, 1983.

Soleil en instance (roman), de Hanna Mina, Unesco/Editions silex, Paris, 1986.

Autobiographie du voleur de feu (poèmes), de Abdelwahab Al-Bayati, Unesco/Actes Sud, Arles, 1987.

Je t'aime au gré de la mort (poèmes), de Samih Al-Qassim, Unesco/Editions de minuit, Paris, 1988.

Plus rares sont les roses, (poèmes), de Mahmoud Darwich, Editions de Minuit, Paris, 1989.

La poésie palestinienne contemporaines (anthologie), édition Messidor, Paris, 1990
(couverture et dessins de Nja Mahdaoui) ; édition Le Temps des cerises, Paris/Maison de la poésie Rhone-Alpes, Saint-Martin-D'Hères, 2002 (couverture de Kamal Boullata).

L'espace du Noûn (poèmes), Hassan Hamdane ; en collaboration avec leïla Khatib ; édition Messidor, Paris, 1990.

Les oiseaux du retour, contes de Palestine (bilingue) ; en collaboration avec Jocelyne Laabi ; Édition Messidor/La Farandole, Paris, 1991.

La joie n'est pas mon métier (poèmes), de Mohammed Al-Maghout, édition de la Différence, collection Orphée, Paris, 1992.

Retour à Haïfa et autres nouvelles, de Ghassan Kanafani ; en collaboration avec Jocelyne Laabi ; Sinbad/Actes Sud, Arles, 1997.

Bougies noires (poèmes), d'Abdallah Zrika, Edition de la Différence, collection « Le Fleuve et l'écho », Paris, 1998.

Ni vivant ni mort (poèmes), de Farag Bayrakdai, Al dente, Marseilles, 1998.

Loin du premier ciel (poèmes), de Saadi Youssef ; en collaboration avec Jabbar Yassin Hussin, Farouk Mardam-Bey, Habib Tengour ; Sinbad/Actes Sud, Arles, 1999.

Chant pour le jardin de l'eau (poème), de Mohammed Bennis, Les Petits Classiques du grand pirate, Paris, 2000.

L'impossible bleu (poèmes), Qassim Haddad, Édition trilingue (arabe-français-anglais), avec des photos de Saleh Al-Azzaz, © Saleh Al-Azzaz, Riad, 2000.

Fragments d'eau (poèmes), d'Aïcha Arnaout, éditions Al Manar, Neuilly-sur-Seine, 2003.

La poésie marocaine, de l'indépendance à nos jours (anthologie) Édition de la différence, Paris, 2005.

Insomnie des anges, d'Aïcha Bassry, Marsam, Rabat, 2007.

Lettres aux deux sœurs (récit), de Issa Makhoulf, éditions Jose Courti, Paris, 2008.

Site web : www.laabi.net

On y trouve les traductions des œuvres d'Abdellatif Laâbi vers d'autres langues ainsi que l'intégralité des numéros de la revue *Souffles* en français.

Vita

Nadia Miskowiec was born in Saverne, France, In July 1985 to Anne-Marie and Saïd Lemfadli. She graduated from the Lycée Jean Monnet, in Cognac, France, in 2003. She later attended the University of Poitiers where she studied history and geography. She graduated in 2006 with a Licence of history and a minor in geography after spending a year abroad at the University of Exeter, England. She arrived in Louisiana in the Summer of 2006 and studied history as an exchange student for two years, after which she entered the Department of French studies at Louisiana State University in Fall 2008. She will continue onto a doctoral program after completion of this thesis.