

« Il suffit qu'un être humain soit là, sur notre route, au moment voulu, pour que tout notre destin change ». Il m'en a fallu deux, et pas des moindres. Mille mercis à ces deux êtres sans qui cette année aurait été égale à toutes les autres :

. M. S..., professeur de francophonie à l'Université Stendal.
. Melle A.P..., 8, rue Albert Dubayet, Grenoble

Egalement un Enorme Merci et des tonnes de bisous à celle qui a sacrifié un temps précieux devant son ordinateur : Maman.

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS	1
TABLE DES MATIERES	2
EPIGRAPHE	6
INTRODUCTION	7
1^{ÈRE} PARTIE : DE LA REVOLTE SENTIE A LA REPRESENTATION ESTHETIQUE DE LA REVOLTE.	15
1.1. DEUX ARTS MAJEURS INSCRITS DANS UNE CULTURE COMMUNE.	16
1.1.1. L'espace culture marocain « fossile »	16
1.1.2. Un contexte culturel particulier : celui de Driss Chraïbi	18
1.1.3. Le choix du genre romanesque : une adoption mûrement raisonnée	23
1.1.4. Des influences littéraires certaines	27
1.1.5. Ahmed Cherkaoui dans son contexte	34
1.2. DES DIFFÉRENCES ARTISTIQUES AU SERVICE D'UNE COMPLÉMENTARITÉ IDÉOLOGIQUE.	39
1.2.1. Driss Chraïbi et la langue française : une union intéressée	40
1.2.2. Un bilinguisme comme reflet d'une authenticité réaliste et d'un attachement au pays natal	43
1.2.3. Un bilinguisme, unique dépositaire de l'authenticité et de la fierté d'être Marocain	45

1.2.4.	La langue française : un moyen moderne d'exorciser les interdits religieux de la religion musulmane, un outil destiné à sauvegarder son authenticité idéologique et littéraire	47
1.2.5.	Une prise de position au cœur de l'utilisation d'un français particulier	49
1.2.6.	La peinture d'Ahmed Cherkaoui : une universalité insuffisante face aux obstacles	50
1.3.	RÉVOLTE OU RÉVOLUTION ?	55
1.3.1.	Une peinture à mi-chemin de la révolte et de la révolution	56
1.3.2.	Driss Chraïbi ou l'expression d'un élan révolutionnaire rapidement relayé par un sentiment de révolte	58
2ÈME PARTIE : DEUX IMAGINAIRES SUBVERSIFS AU SERVICE D'UNE « GUERRILLA ARTISTIQUE »		63
2.1.	LES CIBLES ET LES CONCEPTS IDÉOLOGIQUES DE LA « GUÉRILLA ARTISTIQUE ».	66
2.1.1.	Dénonciation de l'injustice sociale des sociétés musulmanes	66
2.1.2.	Quand la « guérilla artistique » condamne la politique établie	78
2.1.3.	Pour une révolte contre les différents types de langue et ses utilisateurs	91
2.2.	QUAND LA « GUÉRILLA ARTISTIQUE » PART À L'ASSAUT DE LA RELIGION MUSULMANE.	96
2.2.1.	Dénonciation de l'irascibilité et des vices de l'institution musulmane et de quatre de ses représentants	98
2.2.2.	Profanation des cinq piliers fondamentaux de la religion musulmane	103

2.2.3.	Incrimination du sectarisme de l’Islam contemporain	112
2.3.	DES ÉLÉMENTS TEXTUELS AU SERVICE DE LA RÉHABILITATION DE DRISS CHRAÏBI.	116
2.3.1.	Driss Chraïbi : le depositaire maghrébin de techniques rhétoriques anciennes	118
2.3.2.	Quand l’outil rhétorique se modernise, l’incompréhension s’intensifie	132
2.3.3.	Un humour au service d’une rhétorique novatrice et ambiguë : un masque et une authenticité à la fois	142
3ÈME PARTIE : UNE DYNAMIQUE SUBVERSIVE QUI ABOUTIT À UNE VISION NOUVELLE DU MONDE ET À LA QUÊTE DES RACINES CULTURELLES PROPRES.		152
3.1.	DEUX SENSIBILITÉS ARTISTIQUES DÉÇUES MAIS JAMAIS IMPIES OU L’ITINÉRAIRE D’UNE « SPIRITUALITÉ FÉE » D’UN ART À L’AUTRE.	153
3.1.1.	Une religiosité à défaut d’une adhésion aveugle aux lois coraniques	154
3.1.2.	La religion Musulmane comme refuge face aux conjonctures difficiles	163
3.1.3.	Le soufisme au cœur de l’inspiration spirituelle et artistique de Driss Chraïbi et Ahmed Cherkaoui	171
3.2.	DEUX ARTS PORTEURS DU MESSAGE HUMANISTE.	176
3.2.1.	Des œuvres animées par les exigences et les pulsions humanistes	177
3.2.2.	Pour un humanisme belliqueux ou l’impossibilité d’une tolérance absolue	192

3.3. QUÊTE DES RACINES CULTURELLES PROPRES : L'ACCULTURATION À L'OMBRE DE L'OLIVIER.197	
3.3.1. Itinéraire de l'acculturation à travers cinq personnages chraïbiens exemplaires et à travers les œuvres d'Ahmed Cherkaoui	199
3.3.2. Guide des différentes phases de souffrances et de conflits du processus culturel	209
3.3.3. L'acculturation à l'ombre de l'olivier	215
CONCLUSION	220
TABLE DES ILLUSTRATIONS	226 À 228
Illustrations	I à XXVII
ANNEXES	229
La calligraphie	230
Les formes artistiques traditionnelles	234
L'art usuel musulman	238
Palettes exotiques	241
L'art tribal d'Essaouira	247
INDEX DES NOMS PROPRES	250
BIBLIOGRAPHIE	253

« Il y a maintenant, comme en tout pays, d'ailleurs, tant d'étrangers en France qu'il n'est pas sans intérêt d'étudier la sensibilité de ceux d'entre eux qui, étant nés ailleurs, sont cependant venus ici assez jeunes pour être façonnés par la haute civilisation française. Ils introduisent dans leur pays d'adoption les impressions de leur enfance, les plus vives de toutes, et enrichissent le patrimoine spirituel de leur nouvelle nation comme le chocolat et le café, par exemple, ont étendu le domaine du goût ».

Guillaume APOLLINAIRE.

INTRODUCTION

Le Maroc, depuis les origines de son histoire, a toujours été une terre d'arts, un pays de cultures dont la position géographique entre l'Orient et l'Occident est à la fois équivoque et ambiguë. De cette situation stratégique est né un espace de synthèses, une sorte de lieu carrefour où se côtoient divers courants paradoxaux. Mais, contrairement aux idées reçues, ce pays n'est pas seulement une passerelle entre deux civilisations, un pont entre deux continents : l'Afrique et l'Europe. Plus qu'une bourse d'échanges, le territoire marocain reste un véritable « *Champ de Mars* », un lieu où s'affrontent de multiples influences par-dessus la culture primitive, celle des tribus berbères, dont l'originalité a toujours su résister aux tentatives d'assimilations étrangères. Fragilisé par les nombreuses invasions et par des rivalités intérieures ancestrales, le Maroc est constamment à la recherche d'un équilibre national qui, malgré tous les efforts, demeure précaire.

L'ensemble des arts, au Maroc, symbolise cette perpétuelle oscillation entre plusieurs cultures et, l'extraordinaire diversité artistique reste l'indice principal de l'assimilation réussie des conquérants étrangers par la population autochtone. C'est ainsi que la dynamique culturelle du Maroc épouse à chaque fois la courbe des mutations et des fluctuations de l'histoire politique et sociale nationale. Par conséquent, l'incessant va-et-vient entre la recherche d'une identité propre fondée sur les traditions et l'ouverture sur la modernité, ajouté au chaos laissé par les invasions trouve sa somme dans un métissage culturel, une acculturation extrême, communs à l'ensemble du patrimoine artistique marocain.

C'est de cette situation originale que découle l'espace culturel que nous étudierons, un espace d'une richesse absolue bien que divisé dans de nombreux domaines, des déchirements dont les romans de Driss Chraïbi et les toiles d'Ahmed Cherkaoui semblent être de parfaites illustrations puisqu'ils contiennent toutes les dissonances de l'espace culturel de leur nation : le Maroc.

Des premières invasions phéniciennes (XII^e siècle avant J.C), qui établirent des comptoirs commerciaux sur les bords de la Méditerranée, aux Romains en passant par les Carthaginois puis par les Byzantins, toutes les grandes puissances mondiales ont tenté d'imposer leur autorité sur la région. A défaut d'y parvenir, seuls les vestiges de leur patrimoine culturel ont subsisté, et plus particulièrement celui du peuple arabe guidé par le Prophète Mahomet. Même si l'histoire ancienne nous renseigne sur les sources de l'acculturation du pays, l'histoire moderne (pas avare non plus de conquêtes étrangères) justifie les singularités culturelles du Maroc. En effet, dès le XVIII^e siècle, l'intrusion européenne pèse sur l'espace marocain. Les puissances occidentales profitent de l'affaiblissement du royaume chérifien pour signer des traités commerciaux à leur avantage. Le déclin du pays attise toutes les rivalités européennes. Entre 1900 et 1903, alors que la France occupe déjà les confins du territoire, l'Angleterre et l'Espagne préparent un partage en règle de la région. Plus tard, en 1905, la conférence d'Algésiras placera le Maroc sous contrôle international, puis, lors des « incidents d'Agadir » (1911), le sultan Moulay Hafiz fait appel à Paris. La France a une première main sur le pays ; la deuxième sera posée le 30 mars 1912, date de la signature de l'acte instituant le Protectorat. C'est une longue période de purification qui commence sous l'autorité du résident général Lyautey, une époque nouvelle qui inscrit le Maroc dans la modernisation : des routes, des voies ferrées, des ports sont construits avec le soutien financier de l'Elysée. Deux années primordiales, 1930 et 1940, marquent un tournant historique décisif pour le Maroc. En effet, la première date (1930) manifeste une tentative française d'imposer un pouvoir plus direct sur le pays, une audace politique de trop qui engendra une force nouvelle : le nationalisme marocain. Un mouvement contestataire sans égal jusqu'alors qui, après la défaite française de 1940 face aux troupes allemandes, poussera progressivement Paris à se retirer du pays. Le 2 mars 1956, l'indépendance marocaine est signée, cinq jours plus tard, l'Espagne et l'Angleterre, elles aussi acculées par les forces nationalistes, renonceront à la totalité de leurs enclaves

marocaines. Mohammed V (ex. Sultan Mohammed ben Youssef) devient Roi du Maroc.

C'est dans ce contexte historio-politique particulier qu'une ère artistique et culturelle nouvelle apparaît. Tous les artistes marocains sont issus d'une société arabo-berbère musulmane fortement enracinée dans un fond culturel original qui n'est ni européen, ni français. Seulement, plus d'un demi siècle de présence française (de 1900 à 1956) a laissé des traces considérables sur toute une génération de marocains. Cet « *accident historique* » ayant eu lieu, c'est toute une classe d'écrivains (dont Driss Chraïbi fait partie) qui se trouve face au choix de s'exprimer et de penser dans la langue de l'ancien colon. C'est ce que l'on appelle aujourd'hui la francophonie. Même si les mots employés sont les nôtres, la littérature marocaine d'expression française de Chraïbi, Ben Jelloun et autres, n'est pas de la littérature française. Bien qu'étant profondément et indubitablement imprégnée de toute la culture hexagonale, de l'Humanisme occidental et des grands classiques français, la littérature de Driss Chraïbi, elle, reproduit toutes les divisions de l'espace historique, politique social et culturel de sa patrie : le Maroc, et reste avant tout une forme d'art qui s'oppose à toutes les pulsions néocolonialistes. « *Les arts francophones* » marocains sont donc aux antipodes des images affriolantes, chaleureuses et doucereuses que véhiculait la littérature dite « *exotique* » de Diderot (*Suppléments de voyage à Bougainville*), de Victor Hugo (*Les Orientales*), ou celle de Pierre Loti par exemple. Aussi les toiles d'Ahmed Cherkaoui ne sont-elles pas le reflet indigène des tableaux de Matisse, de Delacroix, ou de N. de Staël dans leur période orientale. Ici, l'atmosphère excitante et voluptueuse, la fantasmagorie orientale, ainsi que toute la palette d'émotions et de fascinations pour des coutumes bizarres, pour une vie plus riche et plus libre de toute contrainte morale ont disparu. Mais, ces années post-colonialistes (les années 50) marquent l'avènement d'artistes assoiffés de rébellion, de revendications et d'émancipation. C'est la naissance d'une pensée nouvelle, libre, plus audacieuse et plus révoltée que les précédentes et, qui ose enfin affirmer l'ambition de lever tous les tabous d'une société figée dans des

croyances ancestrales d'un pays sous le joug de l'occupant étranger depuis plus de mille ans. Cet élan contestataire attaque toutes les contraintes (politiques, sociales, religieuses), tous les préjugés ancrés dans les esprits depuis des siècles. *Le Passé simple, Succession ouverte, La Civilisation, ma Mère ...!*¹, *Une Enquête au Pays* de Driss Chraïbi, ainsi que beaucoup de toiles d'Ahmed Cherkaoui se posent en porte-parole de cette pensée libre. Ce patrimoine artistique marocain, issu du protectorat français, offre l'écho des luttes qui ont sillonné et déchiré le Maroc. A lui seul, Driss Chraïbi symbolise la révolte et l'acculturation de toute une génération artistique en quête de ses racines culturelles propres. Pour la première fois au Maroc, l'art n'a pas hésité à lever le poing, à critiquer, blasphémer contre l'immobilisme ambiant, contre la pesanteur d'une structure politique, sociale et religieuse obsolète.

Au sein de cette société déchirée de part en part, la religion musulmane reste l'unique lieu commun et unitaire pour l'ensemble de la population marocaine (et maghrébine en général). La foi religieuse contient un ensemble de dogmes qui s'accompagnent d'attitudes sociales et politiques qui conditionnent la vie personnelle et communautaire. Toute la société est réglée sur la loi coranique. En effet, depuis 622 de l'ère chrétienne, date de l'Hégire, ou hirja², marquant la fuite du prophète Mahomet, le Coran unifie un vaste territoire qui s'étend de l'Atlantique au Gange. Même si Driss Chraïbi et Ahmed Cherkaoui tendent à discréditer cette structure religieuse, même si de nombreuses réserves sont apportées, l'islam et ses fidèles sont des thématiques récurrentes dans ces arts.

¹ Pour plus de facilités, nous réduirons par la suite le titre de ce roman à « *Civilisation !* »

² Hégire ou hirja : Ere de l'Islam qui commence en 622 de l'ère chrétienne, date à laquelle le Prophète Mahomet s'enfuit de Médine pour organiser un Etat et une société dans laquelle la loi de l'Islam se substitua aux anciennes coutumes de l'Arabie. Quand le Prophète mourut, l'Arabie était acquise à l'Islam. *Le Petit Larousse illustré*.

Néanmoins, même si, dès l'origine, la Mosquée est le cœur de la Cité, une institution primordiale, même si tous les croyants se retrouvent autour de « *l'affirmation des paroles d'Allah* », la religion musulmane couve, elle aussi, de vives querelles. Beaucoup de dissonances sur l'interprétation et l'application des paroles divines divisent la religion de l'intérieur. Dès l'époque du quatrième Calife : Ali, un premier mouvement dissident s'est formé. Connu sous le nom de Kharidjisme (des fidèles qui acceptent le principe de califat pour le plus digne), il s'oppose au chiisme (qui lui, est favorable au légitimisme qui conserve la place de Calife aux seuls descendants de Mahomet). Mais, plus qu'une simple bipolarité idéologique, la religion musulmane se divise en plusieurs sectes : les duodécimains, les zaydites, les ismaéliens, les chiites, etc. L'islam marocain, lui, appartient à la branche sunnite, une branche qui s'appuie sur la sunna (la seconde source de l'islam, connu aussi sous le nom d'hadith, qui rassemble toutes les traditions orales fondées sur les actes et les paroles de Mahomet).

Depuis longtemps, le Coran constitue la base culturelle marocaine. Aussi, la littérature et la peinture, au Maroc, sont-elles investies d'un profond sentiment religieux islamique. Malgré tous les blasphèmes, toutes les attaques, les quatre œuvres de Driss Chraïbi n'échappent pas à la règle. De plus, même si le Coran prohibe toute représentation de la figure humaine (dans les sociétés musulmanes théocratiques, le seul fait de peindre relève de la subversion), les tableaux d'Ahmed Cherkaoui sont imprégnés d'une atmosphère religieuse pleine d'intérêt. Même si elle ne sont pas pieuses, les œuvres que nous étudierons ne sont en aucun cas profanatrices ou anti-coraniques. C'est pourquoi plusieurs critiques s'accordent pour définir l'art marocain d'expression française comme étant « un apport musulman » à la culture française.

Par quel biais, Driss Chraïbi et Ahmed Cherkaoui, maîtres de deux imaginaires distincts (l'un littéraire, l'autre plastique), parviennent-ils à se faire écho pour s'envoler vers une quête des racines culturelles marocaines ? Comment la révolte et la subversion ont-elles coloré ces deux langages d'une surprenante modernité ? Pourquoi et comment ces artistes ont osé cette transgression inouïe

que représente le fait de se mettre au service d'un désir profane ? Mais une langue esthétique profane signifie-t-elle obligatoirement rupture avec l'ordre religieux ? Si l'islam est une des cibles visées par la « guérilla artistique », quelles sont les autres ? Derrière l'authenticité des œuvres de Driss Chraïbi et d'Ahmed Cherkaoui, ne se cache-t-il pas un message politique, social et religieux pour le Maroc post-colonial, voire pour les puissances occidentales ? S'il s'avère que ce message existe, quelles en sont les ambitions, quelles propositions nouvelles suggère-t-il ?

Le présent travail essaiera de répondre à toutes ces questions, tout en sachant qu'il reste une étude restreinte et limitée de cet ample mouvement né dans les années cinquante, l'analyse de formes artistiques différentes (la littérature de Chraïbi à travers quatre romans significatifs : *Le Passé simple* (1954), *Succession ouverte* (1962), *Civilisation ...!* (1972), *Une Enquête au Pays* (1981) et la peinture de Cherkaoui) ancrées dans des préoccupations communes : la révolte et la quête d'une culture nationale originale. Outre le fait qu'il réunit deux imaginaires artistiques dissemblables, l'intérêt du TER réside aussi dans le fait que, la situation paradoxale du Maroc n'étant pas unique (la puissance coloniale française ayant frappé dans beaucoup d'autres pays), la problématique que soulève ce sujet peut s'élargir à l'ensemble des régions sous ancienne tutelle française tels que les Antilles, le Québec, l'Afrique noire, l'Indochine par exemple, des lieux qui restent tous à la recherche d'un équilibre culturel intérieur, d'une unité nationale propre que le chaos laissé par la colonisation française leur interdit et que des tensions internes rivales empêchent. Ainsi, même si nous nous confinerons dans l'analyse du Maroc, d'autres horizons d'études apparaissent : l'analyse d'un autre contexte géographique, d'artistes différents, voire d'autres formes artistiques.

Pour notre part, nous tâcherons dans une première partie intitulée : « De la révolte sentie à la représentation esthétique de la révolte » d'analyser le cheminement de la subversion de son contexte artistique à sa définition, en passant par les différences et les points communs qu'elle connaît au sein de ces deux formes d'art.

Dans la seconde partie : « Deux imaginaires subversifs au service d'une guérilla artistique », nous nous attacherons à l'étude des outils esthétiques qu'utilise cette révolte, de ses cibles et des facteurs qui ont déchaîné en elle ces discours belliqueux.

Enfin, dans un dernier temps : « *Une dynamique subversive qui aboutit à une vision nouvelle du monde et à la quête des racines culturelles propres* », nous analyserons le sens de la spiritualité moderne dont sont imprégnées les œuvres de Driss Chraïbi et d'Ahmed Cherkaoui, ainsi que le fantasme humaniste qu'elles véhiculent et le recul intellectuel et artistique suffisant pour fournir à ces artistes les moyens nécessaires à la découverte des racines culturelles de leur pays : le Maroc.

PREMIERE PARTIE :

**DE LA REVOLTE SENTIE
A LA REPRESENTATION ESTHETIQUE
DE LA REVOLTE**

1.1. DEUX ARTS MAJEURS INSCRITS DANS UNE CULTURE COMMUNE.

1.1.1. L'espace culturel marocain « fossile »¹

L'ensemble des formes artistiques marocaines constitue, depuis des millénaires, un véritable ciment social ainsi qu'un étonnant miroir de cette communauté. Depuis les sociétés primitives, les arts reproduisent chaque division de l'espace culturel du pays, ce qui en fait sa richesse et sa faiblesse à la fois, étant donné qu'il institue un hermétisme important entre les différents domaines. Il a semblé donc intéressant pour notre étude de savoir s'il était possible d'outrepasser ces cloisonnements afin de pouvoir rapprocher la littérature de la peinture puis de vérifier toute l'étendue des clivages culturels au Maroc. Paradoxalement, nous avons pu nous rendre compte rapidement que ces frontières sont beaucoup plus ténues qu'il n'y paraît. La littérature et la peinture marocaines sont issues d'une culture originelle quasiment identique, rurale, leur fournissant aujourd'hui l'opportunité de produire deux arts parallèles, révoltés et qui oscillent constamment entre la recherche d'une identité fondée sur les traditions et sur l'ouverture vers la modernité.

A l'origine, l'art marocain s'apparente à celui de ses voisins maghrébins, possède des fondements aux principes opposés à ceux de l'esthétique occidentale traditionnelle puisqu'elle reste avant tout utilitaire, usuelle, symbolique, abstraite et communautaire. Jean Déjeux parle de lui comme d'un « *art artisan* »² c'est-à-dire d'un art au but précis, défini d'avance par un schéma (théorique et pratique) strict, alliant l'usuel au symbolique. Plus tard, avec l'arrivée du Coran au Maghreb, l'écriture et la peinture devront associer le Sacré à ces ambitions antérieures. Toutes ces influences « *fossiles* » habitent aujourd'hui encore l'art marocain, dont celui de Driss Chraïbi et Ahmed Cherkaoui.

¹ J. Déjeux. *La littérature maghrébine d'expression française*. Québec. Nanan. 1992

² id.

C'est seulement à la fin du XIX^e siècle que la peinture au chevalet comme la comprennent les Occidentaux, a été introduite au Maroc. La peinture préexistante, celle des indigènes, restait le plus souvent conceptuelle, (c'est-à-dire privilégiant l'idée artistique au détriment de son apparence), et fortement liée aux aspects de la vie quotidienne, sous la configuration de signes et de formes rythmées peints sur des objets usuels : tapis, bijoux, bois sculpté... Cette esthétique, aux antipodes de la notion parnassienne de « *l'art pour l'art* » reste malgré tout souvent définie de « *totale* » puisqu'elle est associée à une expérience à la fois spirituelle et artistique.

La littérature marocaine, elle, provient de l'expression primitive, celle de la communauté rurale et montagnarde des Imazighens dont le moyen de communication privilégié était la langue tamazight. Cette unité linguistique s'étendait sur un territoire allant de l'Égypte à l'Océan Atlantique, des rives de la Méditerranée au nord du Mali et du Niger. Cette vaste et hétéroclite communauté véhiculait une littérature fortement imprégnée d'oralité pour l'expression littéraire et d'une mentalité rurale pour l'ensemble des valeurs communiquées. C'est cette littérature « *fossile* » qui donnera naissance à la littérature marocaine moderne qui, malgré des évolutions certaines, conserve toujours des traces de tous les mythes, légendes et thèmes des sociétés primitives. Le meilleur moyen d'illustrer ces « *vestiges originels* » demeure l'exemple de *Une Enquête au Pays* de Driss Chaïbi qui, en 1981, orne toujours son immense sensibilité moderne d'une multitude d'épisodes légendaires, mythiques et ruraux à l'accent très marqué d'oralité. Ainsi, Hajja rapporte à toute la tribu des Aït-Yafelman la merveilleuse histoire du commandant Filigare : « *Oui, reprit Hajja comme si ses préliminaires oraux n'avaient constitué qu'un hors d'œuvre de son discours, le commandant Filigare était un paysan comme nous. Il n'était rien d'autre qu'un homme de la montagne. Vieux déjà, je crois. Il ne lui était rien arrivé avant ce jour là* »¹. Au seuil du dénouement final, lors de son procès, l'inspecteur Ali se remémorera les histoires cosmogoniques de sa mère : « *... des phrases indistinctes et hachées parvenaient à ses oreilles. Que lui avait raconté sa mère autrefois, quelles forces obscures issues des temps anciens ? [...] Oui, disait-elle, très autrefois, avant le temps, la terre était pour les hommes. C'était le véritable paradis. Il n'y en a jamais eu*

¹ *Une Enquête au Pays*. p. 68

*d'autre. Et le ciel, c'était l'inconnu. C'est de là que venait le danger [...] Et là-haut, il y avait le ciel et ses peuplades sauvages : les Dieux. Ils étaient jaloux et envieux ... ».*¹

Beaucoup d'éléments présents dans le roman de Driss Chraïbi sont donc similaires à ceux utilisés par la littérature « *fossile* » : l'oralité, la ruralité ou encore la dimension mythique et légendaire. Cependant, il faut tout de même nuancer ces influences, sachant que Driss Chraïbi et Ahmed Cherkaoui sont des artistes modernes, n'obéissant pas forcément aux normes de « l'art artisan » défini par Jean Déjeux. Ils ne suivent pas non plus les théories parnassiennes de « l'art pour l'art ». A mi-chemin de l'une et de l'autre influences, ces artistes sont, une fois de plus, acculturés. Ils créent une Oeuvre pouvant parfois paraître artisanale mais qui n'oublie jamais les préoccupations esthétiques de leur époque, en n'omettant pas non plus d'acquérir une marge de liberté nécessaire à son émancipation. Néanmoins, il est possible de dire que la peinture et la littérature marocaines du XX^e siècle sont issues d'une source commune, rurale ou montagnarde, aux ambitions symboliques et utilitaires. Il semble donc se vérifier que le cloisonnement entre les différents domaines artistiques, au Maroc, n'est pas d'une imperméabilité absolue.

1.1.2. Un contexte culturel particulier : celui de Driss Chraïbi

La littérature nord-africaine écrite par des Maghrébins est née entre les deux guerres mondiales, puis a resurgi autour des années 1950. Toutefois, la littérature dite « maghrébine » existe depuis longtemps. Mais il s'agissait d'une littérature avant tout française produite en Afrique du Nord par des auteurs d'origine française, ayant séjourné, y étant nés ou s'y étant installés quelques temps. Très vite, cette vague de romanciers « *exotiques* » s'est essoufflée, se trouvant désuète, hors de propos et orpheline d'une source d'inspiration désormais tarie. Lorsque intervient la littérature de Driss Chraïbi, l'ensemble du contexte nord-africain, et notamment marocain, a changé. Les deux guerres mondiales ont profondément affaibli la puissance coloniale française, le protectorat est dans une phase de déclin. Un sentiment de révolte est né. De cette

¹ *ibid.* p. 205

hostilité croissante s'instituera une rupture, celle de la littérature maghrébine et de la gamme d'émotions « exotiques » qu'elle véhiculait auparavant. La fascination de l'Occident pour l'Orient est ainsi meurtrie ou du moins reste sclérosée dans une nostalgie obsolète qui la rend de plus en plus muette, emprisonnée par un passé folklorique désormais révolu.

Driss Chraïbi est né le 15 juillet 1926 à El Jadida, au Maroc. Après avoir fréquenté l'école coranique jusqu'à 10 ans, ses parents l'inscrivent dans une école française, au lycée Lyautey de Casablanca. En 1945, il quitte le Maroc pour suivre des études de chimie dans une université parisienne. Une fois le diplôme d'ingénieur chimiste obtenu, l'immense curiosité qui l'anime et les horreurs de la deuxième guerre mondiale lui ayant fait détester une science « désormais *sans conscience* », dénuée de toute déontologie et de conscience, le mènent à travers l'Europe. Ces voyages, il les finance grâce au salaire d'une multitude de petits métiers : journaliste, photographe, manœuvre, professeur d'arabe...

« J'appelle sadique tout être capable d'exubérance, qui végète et ne désire que végéter. j'appelle sadique tout être qui se spécialise au détriment de ses autres capacités »¹.

D'un naturel curieux, méprisant toute forme de spécialisation aliénante, Driss Chraïbi ne peut s'enfermer dans le seul domaine scientifique. Nanti d'un patrimoine familial favorable (Driss Chraïbi appartient, tout comme T. Ben Jelloun, à une noblesse intellectuelle très ancienne), d'une éducation mixte (arabe, français, anglais, scientifique et littéraire), il publiera son premier roman, *Le Passé Simple*, en 1954, un livre dans lequel, nous le verrons plus tard, il utilise tous ces enseignements, y compris d'ailleurs son expérience de chimiste, puisque la trame narrative emprunte toutes les étapes d'une expérience scientifique. Ainsi, il intitule ses cinq chapitres : « *Les éléments de base ; Période de transition ; Le réactif ; Le catalyseur ; Les éléments de synthèse* »². Nous verrons aussi que d'autres indices biographiques errent incontestablement au sein de ses romans, tels que l'onomastique, le récit de faits quotidiens ou passés des personnages... De plus, autant que ces éléments personnels, les romans de Driss Chraïbi restent aussi l'expression d'une sensibilité singulière vis-à-vis de la nation entière, ce

¹ Cité par J. Déjeux dans *La Littérature maghrébine d'expression française*. p. 76

² Driss Chraïbi, *Le Passé simple*, Paris, Denoël, 1954, 273 p. Titres des chapitres

qui en fait aussi une sorte d'approche socio-historique nous amenant à considérer l'histoire comme un fait social, résultat de ce que I. Yétiv¹ appelle « la triple équation maghrébine : l'espace géographique, le temps historique et le facteur humain ». Il rajoute aussi dans *Le thème de l'aliénation dans le roman maghrébin d'expression française* :

« *Quoi qu'il en soit, cette littérature aura été un phénomène unique dans l'histoire littéraire, phénomène que nous avons voulu fixer pour le comprendre et sa valeur de document social nous semble dans l'ensemble plus incontestable que sa valeur littéraire* »².

Dans *L'idéologie arabe contemporaine*, A. Laraoui dit : « *Penser, c'est d'abord penser l'autre. L'autre des Arabes, c'est l'Occident* ». C'est sur cette idée que s'inscrira la génération littéraire marocaine des années 1950. Ce que la critique nomme « la génération de 1952 » a désormais effectué une prise de conscience nationale, lui permettant alors de produire une littérature de résistance et de combat. Comme ses contemporains, Driss Chraïbi, avec une force décuplée, s'est attaché à inventorier tout « les maux de la tribu », pour ensuite pouvoir dénoncer les ruptures sous-jacentes et ainsi, se donner les possibilités d'aboutir à une réelle authenticité littéraire. Aliéné par les siens, ayant subi avec violence les influences occidentales, Driss Chraïbi poursuit la quête d'une identité propre et originale. Dans une interview donnée à la revue québécoise *Liberté* (oct. 1971, n° 75, vol. 3), N. Farès disait :

« *L'identité culturelle algérienne est une idéologie de l'identité. On peut dire que c'est une idéologie de la perte de l'identité, une idéologie de la redécouverte de l'identité* »³.

Il semble, en fait, que ces propos débordent le cadre algérien, pour se généraliser à l'ensemble du Maghreb, donc au Maroc. En effet, Driss Chraïbi, dans ses romans, tente

¹ Yétiv, I. *Le thème de l'aliénation dans le roman maghrébin d'expression française*

² Driss Chraïbi, *Revue liberté*, Québec, n° 75. Vol. 3, octobre 1971

³ N Farès. *Revue Liberté*. N° 75. Vol. 3. 1971

d'expliquer qu'il existe autre chose que les concepts, les idées, la technicité moderne. Sa littérature ne s'exprime pas pour faire plaisir à l'Occident mais affirme que les non-Occidentaux possèdent aussi une vision du monde propre.

*« Nantis, dit-il, d'une conception de la vie héritée de nos aïeux et de leur civilisation, ayant fait l'acquisition de la conception européenne, nous sommes à même de nous rendre compte ».*¹

Mais Driss Chraïbi est le premier écrivain maghrébin et marocain à dépasser l'éternel clivage « colon-colonisé ». C'est la première fois qu'un auteur se penche sur les querelles internes du pays, une introspection visant d'abord à acquérir une prise de conscience des valeurs propres au Maroc. Driss Chraïbi affirme l'ambition de redorer le blason de son pays, un pays riche de valeurs dont l'Occident a aujourd'hui perdu le sens. Ainsi, pour appuyer cette originalité, Driss Chraïbi utilise l'ensemble du patrimoine mystique autochtone, « un mysticisme au-delà de l'intelligence. « *Notre subjectivisme, dit-il, en est témoin : nous sommes acharnés à trouver l'âme des êtres et des choses* ». Sans conteste, Driss Chraïbi est le plus controversé des auteurs marocains. Sa folle introspection au cœur des problèmes de son pays natal a souvent été, pour la critique, ressentie comme une trahison, une profanation. C'est ainsi que lors de la sortie, en 1954, de ce que beaucoup osent appeler « *La vipère au poing marocain* », l'auteur fut accusé par la presse locale d'« assassin de l'espoir »². Mais, même si Driss Chraïbi a eu l'audace d'assaillir un édifice social dont les bases étaient altérées, cela ne doit pas faire oublier que derrière chaque attaque se cachent et s'expriment une nostalgique, un esprit patriotique et une immense fierté d'être marocain. Ce romancier a su prendre le recul intellectuel nécessaire pour appréhender, en toute lucidité, les lacunes et les forces de l'Orient. Ainsi, l'ensemble de son œuvre déploie une profonde dimension sentimentale, une indéniable chaleur humaine : toutes ces valeurs du cœur que les sociétés occidentales ont atténué par les avancées technologiques, électroniques, informatiques et aujourd'hui cybernétiques. De plus, même s'il reste conscient des

¹ Driss Chraïbi cité par J. Déjeux. *La littérature maghrébine d'expression française*.

² Article Démocratie. 14 Janvier 1957. *L'Assassin de l'Espérance* . AM.

apports des sociétés occidentales, Driss Chraïbi entrevoit aussi les atouts de la littérature marocaine d'expression française. Aussi, dit-il :

« Nous essayons d'exprimer des thèmes universels à partir et à travers ce que l'on appelle notre génie local [...]. Nous sommes presque tous hantés par ce grand thème : celui de la souffrance et de l'aliénation de l'homme par l'homme »¹.

Ces propos symbolisent toute l'idéologie chraïbienne. Il est opposé à un Maroc, à une littérature maghrébine hors du monde, estimant que les préoccupations actuelles ne sont ni d'Orient, ni d'Occident, mais universelles. Cependant, « l'aliénation de l'homme par l'homme » nous rappelle les théories philosophiques de l'anglais T. Hobbes (1588-1679) qui proférait lui : « *l'homme est un loup pour l'homme* ». Ses dires, comme ses romans, mêlent donc deux sensibilités habituellement opposées : celle des Orientaux et celles des Occidentaux. C'est, par conséquent, l'indice d'un réel point de départ vers une connaissance parfaite de ces deux civilisations, et cela dans les domaines de la culture, de la société, du quotidien. Les romans de Driss Chraïbi sont donc la preuve que l'Orient et l'Occident, malgré des dissensions indéniables, peuvent cohabiter, se compléter dans l'esprit humain autant que dans le domaine littéraire. Sa littérature se charge de prendre en considération les valeurs de tout un groupe humain. Avant d'être une littérature individualiste, l'expression chraïbienne reste avant tout celle du refus de toute aliénation, celle de la contestation et de l'humanisme dans toute son ampleur. Ses romans expriment le souhait de ne faire plaisir à personne, ni aux occidentaux, ni à ses compatriotes, ils témoignent uniquement d'un profond mal de vivre dont la France comme le Maroc sont responsables. C'est donc un bilan complet que dresse ici Driss Chraïbi, un inventaire qui dévoile à la fois les maux de la colonisation et les carences de sa propre société.

A la différence de la quasi-totalité du domaine littéraire marocain francophone qui se regroupe autour de différentes revues (*Souffles* étant la plus renommée), la littérature de Driss Chraïbi est indépendante de tout courant esthétique ou idéologique.

¹ Cité par J. Déjeux dans *La littérature maghrébine d'expression française*. op. cit.

C'est une expression spontanée aux qualités propres et diverses, même si, par le contenu (du moins lors des premières étapes de son développement), elle tend à se rapprocher de ce que l'on nomme « *la littérature nationale marocaine de la résistance* ». En effet, elle refuse les images que l'Occident lui imposait. Dorénavant, avec Driss Chraïbi la littérature se place en témoin du passé, de sa justice, de l'équilibre et de l'harmonie internes de jadis. Cet ancrage dans le terroir, ajouté à la résistance qu'il mène face à l'intrusion idéologique occidentale, lui permettra de sauvegarder la continuité des traditions arabo-berbère. Ces caractéristiques nous poussent donc à relativiser les propos que tenait le critique S. Jay.

« *L'expérience, l'avortement de Driss Chraïbi est riche de sens. Elle réaffirme qu'il n'y aura, qu'il ne pourra y avoir de littérature maghrébine d'expression maghrébine qu'en arabe* ».¹ De plus, J. Déjeux, à l'instar de ce critique, exprime quant à lui que c'est durant cette période (l'arrivée sur la scène littéraire de Driss Chraïbi) que « *l'homme maghrébin et marocain fait son entrée dans la littérature de langue française, en tant que lui-même et non vu à travers les yeux du colonisateur* »². Notre romancier participe donc à donner enfin une image vernaculaire, exacte du peuple marocain, et cela malgré une utilisation trompeuse de la langue française. En dépit de toutes les critiques, Driss Chraïbi reste un écrivain maghrébin, francophone, loin de l'école littéraire française.

1.1.3. Le choix du genre romanesque : une adoption mûrement raisonnée

On a souvent tendance à l'oublier, mais Driss Chraïbi, comme la plupart des autres marocains, a débuté sa création littéraire en écrivant des poésies. Sans pourtant la renier ou l'oublier, il s'adonne rapidement et uniquement au genre romanesque. Mais quelles sont les raisons de l'adoption de cette esthétique par un auteur qui a d'abord disposé d'une sensibilité poétique ?

¹ J. Say, Revue Lamatif, n° 11, avril 1967

² J. Déjeux, *La littérature maghrébine de langue française*. op.cit.

Par définition, les romans de Driss Chraïbi sont en apparence un discours suivi, dont plusieurs éléments constituent la matrice de ces œuvres de fiction : un groupe social, un cas psychologique, un fait divers ou une biographie par exemple (les religieux, la famille dans *Le Passé simple* ; Driss Ferdi ou la mère dans *Civilisation !* ; la maladie, le retour au pays dans *Succession ouverte* ou encore le mariage mixte dans cette même œuvre). De plus, la forme du récit est de type linéaire, une linéarité qui donne ainsi l'aspect d'une progression continue. L'originalité et la justification du choix romanesque de Driss Chraïbi sont ailleurs. En effet, afin d'user d'une expressivité littéraire maximum, le poète est devenu romancier pour générer un genre lui permettant de mêler tous les genres romanesques. C'est cette espèce de « melting-pot romanesque » qui est à la base de l'immense réussite et de la grande richesse des œuvres de cet auteur. Pourtant, si l'ambition de Driss Chraïbi était de réaliser une œuvre critique, révoltée, pourquoi n'a-t-il pas choisi de composer des essais ? Peut-être que la définition même de l'essai, trop restreinte et stricte, ne lui convient pas. En effet, d'après le Dictionnaire des genres et des notions littéraires « *les essais sont des textes en prose, aux formes diverses, mais comme soumises à une inspiration analogue et pratique, des styles souvent proches les uns des autres en dépit de l'éventail quasi illimité de sujets. La tonalité constitue, en fait, l'un des éléments d'unité. [...] L'essai se présente toujours comme une tentation, sans aucune prétention de maîtrise*¹ ». Dans de telles conditions, l'essayiste se présente en tant que novice, il refuse d'accepter l'étiquette d'homme de lettres. Driss Chraïbi a besoin de se sentir libre pour s'exprimer, ce n'est pas par pédantisme non plus qu'il refuse l'essai, il est conscient de son talent artistique et le roman lui offre une liberté capitale. Mais, plus que le choix du roman, Driss Chraïbi a eu l'audace d'utiliser tous les genres romanesques et de s'amuser parfois de l'essai. En effet, certaines caractéristiques (biographies, épreuve de soi, expérience dont le but est de prendre la mesure de sa pensée, d'apprendre à se connaître à travers les romans) restent équivalentes à celles de l'essai. Les romans de Driss Chraïbi affectionnent également les progressions morales, intellectuelles d'un homme au questionnement ininterrompu. De plus, l'introduction

¹ Dictionnaire des genres et notions littéraires. Encyclopédia Universalis. Albin Michel. 1997. P. 268

d'*Une Enquête au Pays* frôle la parodie de l'essai puisqu'elle témoigne, par l'intermédiaire de l'inspecteur Ali, de l'édification d'un dossier par l'auteur, un dossier étant une des caractéristiques principales de ce genre :

« ... il a même fait l'enquête sur nous autres, le chef et moi, sur la coopération culturelle entre les policiers et sur l'Etat lui-même. [...] Et tout ça, il l'a fait rien qu'en nous regardant manger des tajines du paradis, piquer quelques siestes ou remuer des palabres. Où a-t-il bien pu dénicher ce dossier ? »¹.

De plus, comme Montaigne dans ses Essais, les romans de Driss Chraïbi expriment le refus d'un système qui ne convient pas. E. Block écrivait en 1920 : *« L'essai : c'est l'étrange passion de dire notre vie, comme cela, sur-le-champ et entièrement »²*. Mais, comme nous l'avons vu précédemment, Driss Chraïbi ne produit pas des essais, la liberté et l'audace générique de ses romans l'en éloignent indiscutablement. Cet auteur utilise tous les genres romanesques, sans préférence. La forme épique, celle définie par Brecht, une forme dramatique construite en apposition au théâtre occidental traditionnel, *« une forme, dit-il, qui invite le spectateur non plus à s'identifier au héros, ni à s'abandonner dans l'action, mais à porter un regard critique sur un spectacle qui se présente comme étant un modèle pratique de la réalité, une réalité que le narrateur appelle à transformer »³*. Ici déjà, Driss Chraïbi affirme sa volonté de s'opposer au modèle littéraire, idéologique occidental. Les aspects épiques présents dans ses romans sous forme d'événements sont, en fait, une suite d'actions sublimes ou héroïques. C'est le cas par exemple de Driss Ferdi dans le *Passé simple*, mais surtout celui de Raho, alias le commandant Filigare dans *Une Enquête au pays* :

« Le couteau du commandant ne jetait aucune lueur dans les ténèbres : il était rouillé. C'était un bivouac, avec une sentinelle qui montait la garde. Et puis, quand on venait la relever, il n'y avait qu'un cadavre, égorgé d'une oreille à l'autre. Un seul mort par nuit, une seule vengeance se disait le commandant. [...] Il se concentrait ensuite sur les faits et gestes d'un seul homme, le plus mauvais, il allait devenir sa proie. [...] C'était écrit ! Mektoub ! [...] A chaque mort d'homme, il sentait son cœur refroidir un peu. [...] Et cela était ainsi : il pleurait »⁴

¹ *Une Enquête au Pays*, préface

² *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, op. cit. p. 268

³ op. cit. p. 270

⁴ *Une Enquête au Pays*. pp. 76.78

De plus, ce sont aussi des éléments propres au roman historique et au roman « *document* » qui habitent l'Oeuvre de Driss Chraïbi. En effet, ce romancier offre à ses lecteurs « *un fait accidentel* », ainsi que la possibilité de faire ressusciter le passé, de fournir les preuves que, dans tous les cas, les faits actuels restent issus d'une époque révolue. Cependant, la modernité de Driss Chraïbi lui évite de s'enclaver dans les notions trop strictes du roman historique. C'est donc aussi vers le roman « *document* » que l'auteur se tourne, il ne remonte le temps que de façon sobre en distillant à ses lecteurs des événements quasiment présents, perçus grâce à un recul presque immédiat. Les romans de Driss Chraïbi correspondent à une photo exécutée par l'acteur même du drame, un véritable état des lieux constitué par un auteur, le plus discret possible. De plus, cela offre une place prépondérante aux lecteurs qui ne sont plus uniquement spectateurs puisque la narration les pousse automatiquement à faire la démarche d'établir un rapport entre les faits, à combler tous les mystères pour trouver dans le discours une cohérence et une signification. Le lecteur pourra, par conséquent, participer directement au vécu des personnages, même si ces derniers restent fictifs. C'est le cas par exemple de la visite du Général de Gaulle dans *Civilisation ! ...* ou de l'époque du Protectorat dans le *Passé simple*. Les détails sont trop abondants pour être issus de l'histoire ancienne ; c'est en fait un véritable travail de mémoire qu'effectue donc l'auteur : « *Le canon d'El Hank tonne douze fois* » [...] *Le vingt-quatrième soir de Ramadan m'engloutit. Je suis une file de charrettes qui traînent des vieillards aux pieds nus* »¹

Tout le jeu de la littérature est là. S'agit-il d'histoire ou de fiction ? D'éléments autobiographiques ou de faits imaginaires ? C'est ainsi que l'auteur emprunte aussi parfois le genre romanesque autobiographique pour l'élaboration de ses œuvres. Mais est-il possible de dire la vérité ? En effet, l'autobiographie est toujours une relation propre aux éléments d'une vie, elle est par conséquent toujours partielle, étant donné que l'auteur ne dévoile qu'une partie de soi ; c'est un regard particulier sur sa condition. Même si nous gardons à l'esprit que les romans restent en premier lieu une œuvre de fiction, il est indéniable que des éléments autobiographiques apparaissent au cœur de ses romans. Le personnage principal se nomme Driss Ferdi dans le *Passé simple*, *Succession ouverte* et *Civilisation ! ...* il est étudiant dans une école française, etc. Dans

¹ *Le Passé simple*. pp. 13.14

Une Enquête au Pays, Ali comme Driss Chraïbi ont des ancêtres andalous, des écrivains renommés.

Les romans de Driss Chraïbi embrassent toute la diversité du genre romanesque. Tous y sont utilisés : le roman picaresque avec la présence de personnage principal ou secondaire proche de Picaros, ces aventuriers, ces coquins au bon ton, léger et comique (Ali, Nagib et le garde nation dans *Civilisation* !) ; le roman feuilleton puisque, comme eux, les romans de Driss Chraïbi recèlent une mise en scène d'une vie rêvée par l'auteur, la mise à jour d'un fantasme religieux et humaniste ; les Bildungsromans, ces romans d'apprentissage qui associent le lecteur aux récits de vies qui acceptent leur limite, mais qui s'efforcent de dépasser leur détermination, de chercher l'harmonie entre leur être et la marche de la société. C'est le cas de la mère dans *Civilisation* ! qui dépasse sa condition de femme, de Driss Ferdi qui cherche sa place dans la société marocaine. Comme eux, les œuvres de Driss Chraïbi mettent en scène la force du vécu qui prend tout son relief à travers le subjectivisme et l'originalité d'une existence qui trouve sa raison d'être dans l'histoire de tous, d'une société entière (Driss Ferdi par rapport à la famille dans le *Passé simple*) ; le pastiche du genre policier dans *Une Enquête au Pays*. Chesterton disait que le roman était « une exagération de la vie », c'est cette essence même de la fiction romanesque, cette possibilité de prendre quelques libertés, de tout mêler afin de pouvoir s'exprimer dans toute sa profondeur qui a poussé Driss Chraïbi à abandonner la poésie au profit du roman.

1.1.4. Des influences littéraires certaines

Perçue des rives occidentales de la Méditerranée, la littérature marocaine de langue française paraît homogène. Mais même si presque à chaque fois les auteurs se rejoignent autour des deux revues principales locales «*Souffles*» ou «*Intégrale*», cette littérature est plurielle et hétéroclite. Parmi ses représentants, Driss Chraïbi reste le plus contesté, se considérant lui-même comme un «*franc tireur*». Cependant, assimiler cette remarque équivaudrait au fait de le placer au sein d'une mouvance littéraire qu'il s'évertue à refuser. Afin de satisfaire son attachement à cette indépendance et à la

solitude, Driss Chraïbi demeure hermétique à tout groupement, cette distance ne l'empêchant pas, le cas échéant, de suivre avec intérêt les travaux de ses homologues, voire de les défendre avec virulence lorsque le besoin s'en fait sentir (dans le Monde de fév. 1972, il proteste contre les arrestations d'écrivains marocains). En 1954, lorsque paraît *Le Passé simple*, Driss Chraïbi prétend être issu « d'une génération perdue », sans référence stable, sans ouverture particulière. C'est donc une pensée libre de toute contrainte, orpheline d'un quelconque élan collectif, dépourvue de théorie esthétique qui s'exprime. Néanmoins, comme chacun le sait, un auteur ne s'édifie jamais de façon totalement autonome. Un auteur est avant tout un parfait lecteur. Chaque lecture, ancienne ou récente, nourrit l'inspiration et le style de l'écrivain. De là naît une sensibilité personnelle, originale, propre à chaque auteur. Dans le *Figaro*, Driss Chraïbi disait : « *Je n'ai pas subi l'influence de la littérature française. De Caldwell et de Faulkner, oui* »¹.

Même si Driss Chraïbi décline toute influence française, il reste évident que, sur quelques aspects du moins, ses romans subissent celle d'Albert Camus, et notamment de son œuvre de 1942 : *l'Étranger*. Outre le fait qu'Albert Camus soit un auteur français, né en Algérie, aux antipodes des préoccupations des auteurs maghrébins francophones, *l'Étranger* comme les romans de Driss Chraïbi, (plus particulièrement *Une Enquête au Pays*), sont des œuvres que l'on pourrait définir de « solaires ». Tous deux flambent de « milliards de soleils ». Le soleil fait partie intégrante de l'action, il illumine, assomme ou déraisonne les protagonistes jusqu'aux limites de la folie. Sans être véritablement un personnage principal, l'astre solaire pèse sur l'action, obstacle ou adjuvant, il reste un facteur primordial. Déjà, dans l'introduction d'*Une Enquête au Pays*, des traces de son action sont présentes : « *Par Allah et le Prophète, le dénommé Driss Chraïbi a perdu la boule ! [...] Il y avait une température de fournaise puisque c'était l'été, et l'enquête a tout de suite piétinée* »². Puis l'incipit renforce plus encore l'omniprésence du soleil : « *Le chef de police arriva au village par un midi de juillet [...] Le ciel était blanc, flambant de milliards de soleils* »³. Dans ce roman comme dans celui d'Albert Camus, le soleil est un obstacle, il est aussi un disciple de Satan qui conduit à la folie et à la

¹ Cité par H. Kadra Hadjadji dans *Contestation et Révolte dans l'œuvre de Driss Chraïbi*. Paris. Publisud. 1986. p. 63

² *Une Enquête au Pays*. Préface

³ id. p. 9

violence. Alors que dans le roman de Driss Chraïbi, le chef de police, sous l'emprise du soleil, se laisse aller à ses instincts violents :

« *Je vais te cogner, dit le chef en le menaçant du poing.*

« *Cogne plutôt sur ce soleil ! Tu pourras sans doute l'éteindre* »¹. Meursault subit lui aussi les méfaits du soleil : « *C'était le même soleil que le jour où j'avais enterré maman et, comme alors, le front surtout me faisait mal et toutes mes veines battaient ensemble sous la peau. A cause de cette brûlure que je ne pouvais plus supporter, j'ai fait un mouvement en avant...* »². Chez l'un comme chez l'autre, le soleil est donc un élément incontournable du contexte. Sa place est la même dans le décor et dans la description littéraire que celle qu'il occupe réellement en Afrique du Nord. En choisissant de placer l'action romanesque dans ces pays, l'auteur ne peut omettre le soleil. Driss Chraïbi connaît l'étymologie du nom de son pays (Maroc en arabe « Maghrib » signifie l'extrême couchant, le lieu où se couche le soleil), il sait donc que le Maroc reste un lieu mythique, le pays des monstres, du danger et de l'exil, le séjour de la fin du cycle solaire quotidien. Est-ce donc réellement l'influence d'Albert Camus qui habite *Une Enquête au Pays* ou est-ce seulement l'atmosphère mythologique d'un pays où le soleil reste le symbole du danger ?

Pour lui, le soleil symbolise le cycle de la vie, il est présent au sein de son roman comme une évidence. C'est en fait, et cela coïncide parfaitement avec l'esthétique d'Albert Camus, un véritable culte que voue Driss Chraïbi au soleil. Sans pour autant tomber dans l'animisme, l'astre solaire est pour lui un Dieu, à la fois créateur et destructeur. Il donne et ôte la vie à sa guise. C'est en tout cas lui qui crée une situation particulière, c'est par exemple (dans *L'Etranger* comme dans *Une Enquête au Pays*) de la couleur du ciel, donc de l'éclat du soleil que dépend le passage au meurtre :

« *J'ai pensé que je n'avais qu'un demi-tour à faire et ce serait fini. Mais toute une plage vibrante de soleil se pressait derrière moi [...] J'ai attendu. La brûlure du soleil gagnait mes joues et j'ai senti des gouttes de sueur s'amasser dans mes sourcils [...] Je savais que c'était stupide, que je ne me débarrasserai pas du soleil en me déplaçant d'un pas. j'ai fait un pas, un seul pas en avant. Et cette fois, sans se soulever, l'Arabe a tiré son couteau qu'il m'a présenté dans le soleil...* »³.

¹ *ibid.* p. 23

² Albert Camus, *L'Etranger*. Paris. Gallimard. 1952. p. 94

³ *id.* p. 93

« *Tournant la tête pour puiser un supplément d'espoir dans la splendeur du soleil couchant [...]. Si l'astre du jour leur était inconnu hormis sa chaleur et ce qu'ils pouvaient en imaginer (un soleil noir), ils n'avaient pas non plus la faculté de contempler le monde. Et c'était tant mieux. Oui ! tant mieux (...)] La pointe du couteau à manche de corne l'accueillit au niveau de la carotide... »¹*

Bien qu'elle ait été reniée par Driss Chraïbi, l'influence française et plus particulièrement celle d'Albert Camus, semble donc imprégner sa sensibilité littéraire.

Il nous reste maintenant à comprendre qu'elle est l'importance de l'influence des auteurs américains (Caldwell et Faulkner) sur sa production romanesque. *Tandis que j'agonise* (1934) et *La route au tabac* (1937) demeurent incontestablement les grandes références des romans de Driss Chraïbi. Tout d'abord, tous mettent en scène le noyau familial : celle des Ferdi (*Le Passé simple, Succession ouverte*), celle des Brunden chez Faulkner et celui des Lester dans *La route au tabac*. Toutes ces familles sont déchirées par des problèmes, des tensions internes et sous jacentes, des conflits de générations, des caractères antagonistes. Le Seigneur, comme Anse Brunden ou Jeff Lester, règne sur la famille, la divise et soumet les autres membres de la tribu à ses lois. Ensuite, l'esthétique descriptive de Faulkner et de Driss Chraïbi sont identiques. Outre le fait de la similarité des personnages utilisés (tous possèdent une qualité et une vérité originales qui nous touchent plus que l'exotisme de leur milieu : la Mère dans *Civilisation !* qui arrache de haute lutte son émancipation, la tentative d'avortement de Dewey Dell dans *Tandis que j'agonise*), c'est la technique descriptive qui demeure la même chez ces deux auteurs. Comme le fait le cinéma ou le théâtre, ces romanciers braquent sur chacun des personnages, à tour de rôle, une sorte de réflecteur lumineux destiné à mettre en évidence l'objet décrit. Ainsi, W. Faulkner donne à ses chapitres les prénoms de ses personnages, des chapitres correspondant, en fait à la vision du personnage nominé. Cette description, par le jugement personnel et subjectif qu'elle propose, donne aux lecteurs l'ensemble des éléments nécessaires pour connaître l'action dans sa totalité. Et, même si les chapitres de Driss Chraïbi ne portent pas les prénoms des protagonistes, sa technique descriptive est identique, puisque c'est le regard du personnage qui sert l'angle visuel de la description. Dans les trois premiers romans, Driss Chraïbi observe le Seigneur, c'est son point de vue personnel que nous affrontons : « ... *face à moi, la*

¹ *Une Enquête au Pays*. p. 200

présence du Seigneur assis buste droit et regard droit ; si peu statue « qu'il est dogme »¹. De plus, dans *Une Enquête au Pays*, la description se focalise tout à tour sur Ali, Mohammed, la tribu des Aït Yafatman, etc. Aussi, dans l'un comme dans l'autre, se greffent autour des épisodes centraux, la description, toute naturelle, de situations annexes, anecdotiques, dont l'une est particulièrement étonnante : celle de la description des préambules d'une mort annoncée. En effet, l'inspecteur Ali surprend Raho en train de creuser une mystérieuse tombe : « Raho le regarda dans les yeux et dit avec une grande simplicité : Une tombe »², alors que dans *Tandis que j'agonise*, Cash s'épuise à fabriquer le cercueil de sa mère : « C'est parce qu'il reste là, dehors, juste sous la fenêtre, à clouer et à scier cette sacrée boîte »³. Il semble donc que Driss Chraïbi, à l'image de W. Faulkner, accorde une grande application à ses descriptions, symbole de l'importance qu'il octroie tous deux au regard.

Ensuite, et sur ce point Caldwell rejoint Faulkner et Chraïbi, c'est l'amour du terroir et de la couleur locale qui réunit ces auteurs. Tous produisent des romans de mœurs rurales, tous restent profondément attachés à leur région natale (la Géorgie pour Caldwell, le Mississippi pour Faulkner et le pays Amazight pour Chraïbi). Ce sont des romans « paysans », lieux fertiles pour de puissantes descriptions de paysages, des conditions d'existence, des groupes humains trop souvent oubliés par la littérature. Ici, le lecteur ne manque pas d'être frappé par l'éloignement, la mauvaise organisation des voies et des services de communication, du peu de densité de population et du violent contraste entre le milieu rural et le milieu urbain. Dans *Une Enquête au Pays*, Ali témoigne de cela : « Oui, chef, naturellement. Si j'ai bien calculé, nous avons quitté la ville sur une bonne autoroute. Celle-ci est devenue en très peu de temps une route ordinaire à deux voies, puis à une seule voie, va donc savoir pourquoi. Et à mesure qu'on grimpait vers la montagne, il n'y a plus eu que la piste, un sentier de mulets avec des bosses, des trous, des nids de poules... »⁴. Dans *Tandis que j'agonise*, nous pouvons lire : « Le petit gars regardait le pont, la partie submergée [...] et la façon dont il oscillait et tremblait... »⁵, alors que dans *La route au tabac*, nous lisons, dès l'incipit : « ... la route au tabac, les pieds dans l'épaisse

¹ *Le Passé simple*, p. 17

² *Une Enquête au Pays*, p. 136

³ *Tandis que j'agonise*, p. 23

⁴ *Une Enquête au Pays*, p. 13

⁵ *Tandis que j'agonise*, p. 119

couche de sable blanc où les pluies avaient creusé de profondes ornières [...]. Il fallait longtemps pour aller à Fuller et en revenir... »¹.

Il convient aussi de remarquer que les personnages de ces trois auteurs, malgré l'isolement dans lequel ils vivent, possèdent une culture à la fois érudite et rudimentaire mais toujours de haute origine. Chez Caldwell et Faulkner, les personnages emploient beaucoup d'éléments théologiques, voire des psaumes, des Deux Testaments et des discours de la secte protestante nord-américaine. Ces acquis intellectuels leur permettent de trouver le ton juste dans l'analyse des événements qu'ils subissent :

« Quand j'ai appris qu'elle était mourante, toute la nuit j'ai lutté avec Satan et j'ai remporté la victoire [...], je me suis confessé à Dieu et je lui ai demandé conseil »².

« Et il y aura un an au printemps que j'ai point vu un bon navet [...] Pourquoi que Dieu a fait les vers de navet, j'me le demande ! Il m'a tout l'air d'avoir une dent contre le pauvre monde »³.

Dans *Une Enquête au Pays*, c'est Raho qui prie face au soleil, la mère d'Ali qui raconte des récits cosmogoniques : « Oui [...] très autrefois, avant le temps, la terre était pour les hommes. C'était le véritable paradis »⁴, le chef de police qui profère des versets du Coran, etc. Mais Driss Chraïbi comme les auteurs américains, malgré les incessants appuis spirituels qu'ils utilisent, entretient une relation ambiguë avec la religion. C'est là encore un indice de la réalité des influences américaines sur les romans de Driss Chraïbi. Ces influences s'illustrent aussi par la dimension tragique qui anime ces romans. En effet, et même si cela ne se vérifie pas pour Caldwell qui ne l'utilise pas, Driss Chraïbi, à l'image de W. Faulkner, place ses personnages dans des situations similaires à celles des tragédies grecques classiques. Dans les deux cas, les personnages subissent les foudres du destin, des problèmes hors du commun tel que l'exil, la mort, le meurtre, etc. La présence d'un Chœur ou de ses Coryphées est aussi un point commun. En effet, la tribu aux ouvertures de la grotte dans *Une Enquête au Pays*, Vernon, Tull, Lora ou les voisins chez Faulkner ou encore le groupe de voyageurs dans *Succession*

¹ *La route au tabac*. p. 22

² *Tandis que j'agonise*. p. 171

³ *La route au tabac*. p. 22

⁴ *Une Enquête au Pays*. p. 205

ouverte fonctionnent comme le Chœur dans les tragédies grecques : ils commentent et anticipent l'action.

Enfin, outre tous les aspects du voyage initiatique (*Tandis que j'agonise* et *Civilisation*), la condition féminine (*La route au tabac* ; *Civilisation !* ; *Le Passé simple*), c'est aussi l'utilisation d'une langue colorée, originale, à la vitalité extraordinaire, parfois détournée qui est commune à tous ces auteurs. En parfait anglophone, Driss Chraïbi a sans doute été influencé par le patois qu'utilisent W. Faulkner et E. Caldwell, par la langue dégradée, négligée, qu'ils emploient dans leurs romans respectifs. En effet, que ce soit Dude dans *La route au tabac*, Vardaman et Anse chez Faulkner, Ali, Mohammed, Nagib dans les romans de Driss Chraïbi, tous communiquent dans une langue qui fonctionne sur de mauvaises habitudes, une langue extrêmement savoureuse pour le lecteur et qui reflète toute l'atmosphère de l'œuvre. C'est en tout cas une gaucherie voulue qui, à chaque fois, compose le langage pensé des protagonistes.

- « *Ladinmouk est de ta rrrrace ! Ouk c'est mon fusil que ch't'écrabouilles les claouis à coups de crosse ?* »¹

- « *Comment qu'ça va Vernon ! disent-ils. Comment qu'ça va Tull ?* »²

- « *Sacré nom de Dieu de bon Dieu, Dude, dit Futer, t'as pas bientôt fini de lancer cette balle contre cette vieille maison ?* »³

L'ensemble de ces éléments fournit, à notre avis, les preuves de la forte influence qu'ont subie les romans de Driss Chraïbi. Il ne fait plus de doute que Faulkner plus que les autres pèse sur la production littéraire du Marocain. C'est ainsi que, comme on l'a entendu pour l'auteur Algérien K. Yacine, nous pouvons dire de Driss Chraïbi que c'est « *du Faulkner à la sauce maghrébine* ».

Depuis 1954, date de la parution du *Passé simple*, Driss Chraïbi est le plus discuté des auteurs marocains de langue française. Les critiques de l'époque n'hésitaient pas à le qualifier de « *traître* », de « *profanateur* » ou encore « *d'assassin des espoirs du peuple marocain* ». Mais, n'est-ce pas, plus que des vérités, un manque d'objectivité ou

¹ *Une Enquête au Pays*. p. 86

² *Tandis que j'agonise*. p. 86

³ *La route au tabac*. p. 24

de recul qui reste la source principale des attaques qu'a subies Driss Chraïbi ? Déshonoré, insulté par ses compatriotes, le romancier choisit l'exil. C'est dorénavant en France qu'il vivra et qu'il produira son œuvre qui n'a pas fini de chercher les vérités, les réponses, les plus médiocres aspects des sociétés, qu'elles soient d'Orient ou d'Occident. Driss Chraïbi n'est donc pas un « *traître* », il s'oppose seulement à tout ce qui aliène l'homme, à toutes les formes d'oppressions. De plus, poussé par ses influences littéraires américaines, Driss Chraïbi poursuit le désir de trouver une humanité chaleureuse au cœur de ses romans qui, malgré toutes les contestations, reste imprégnée d'une couleur locale loin de l'exotisme d'antan. La sensibilité originale de cet auteur draine une pensée nouvelle (moderne, presque avant-gardiste) qui, loin de le renier, chante le folklore, le terroir du Maroc. C'est en « *ethnographe* » de son village, de son quartier que Driss Chraïbi témoigne dans ses romans.

La puissance, la force et l'originalité de l'Oeuvre de Driss Chraïbi naissent donc du grand mélange qu'elle couve : les genres romanesques, les civilisations, les attaques, la douceur, l'humour ou le tragique. A défaut d'être parvenu à humaniser la société, Driss Chraïbi a réussi à le faire dans sa littérature.

1.1.5. Ahmed Cherkaoui dans son contexte

« Crois-tu vraiment que j'ai senti le besoin de me raconter par toiles interposées ? J'ai engagé un combat qui est le tien. Nous avons partagé les mêmes illusions et nous avons connu les mêmes défaites »¹.

Cette première rencontre avec Ahmed Cherkaoui paraît brutale, mais il nous a semblé que toute la verve, toute l'ambition de ce peintre sont contenues dans ces propos. Mort prématurément à 33 ans, Ahmed Cherkaoui a passé sa vie à rechercher la vérité, la sienne d'abord, puis celle du peuple marocain. Depuis son décès en 1967, il est considéré, avec le peintre J. Garbaoui, comme le précurseur de la peinture contemporaine marocaine, et incarne l'un des moments les plus importants de l'histoire de l'art local puisqu'il meurt au cours du débat « Orient Occident », une question à

¹ J. Garbaoui. *Ahmed Cherkaoui ou la passion du signe*. paris. Edition Revue noire. 1996. Préface

laquelle il voulait répondre dans des toiles fougueuses, riches et autonomes. A peine amorcé, l'itinéraire du peintre nous rappelle déjà celui de Driss Chraïbi : fougue, quête de la vérité, attachement au Maroc, modernité et indépendance. Même si le parallèle n'est pas vérifié à chaque fois, la promiscuité esthétique, thématique, existentielle de ces deux artistes est frappante.

Tout comme le romancier, Ahmed Cherkaoui nourrit son art, aussi bien de la tradition arabo-berbère que des exigences de la modernité. Son apprentissage primaire, il le fait (lui aussi) dans une école française. Comme Driss Chraïbi, il poursuivra ses études supérieures à Paris. En 1959, il reçoit le diplôme de arts et métiers. C'est durant cette période « *d'exil* » qu'Ahmed Cherkaoui déchiffre sa mémoire personnelle, un travail qui donnera forme à une quête lucide, passionnée et fondamentalement propre à son temps. Animé d'une forte curiosité, le peintre, une fois le diplôme obtenu, part pour une période de nomadisme, étape durant laquelle il séjournera longtemps à Varsovie afin de peaufiner sa peinture dans les écoles de l'Avant-garde polonaise. Plus tard, après un bref retour au pays, il s'installe à Paris où sa recherche tentera de situer son art par rapport à la modernité d'alors. Dorénavant, fort d'un recul important, Ahmed Cherkaoui harmonise une peinture et n'aura de cesse de confronter, de faire fusionner l'art traditionnel (les signes et la calligraphie) avec la modernité.

Ahmed Cherkaoui : fils de la calligraphie traditionnelle

Tout en restant conscient que la biographie d'un artiste ne suffit pas à expliquer la signification d'une pensée artistique, celle de ce peintre nous offre pourtant la possibilité de mieux la situer. C'est un événement anodin, personnel qui est le point de départ décisif de l'orientation esthétique d'Ahmed Cherkaoui. La ruine de son père a conduit l'adolescent à devoir apprendre un métier : la calligraphie. Cependant, dès le début, Ahmed Cherkaoui a pris conscience des immenses opportunités que lui offrait cette tâche, a priori artisanale. Quand beaucoup se seraient arrêtés au stade de l'artisanat (les dictionnaires définissant le calligraphe « *d'homme qui a une belle écriture* »), lui le dépasse pour en faire une initiation artistique, une mine inépuisable qu'exploitera son Oeuvre future. Dans les pays du Maghreb, de part sa profession, le calligraphe est figé

dans des traditions ancestrales. Cet homme répète un geste (tracer de belles lettres) selon des canons déterminés. Il n'est qu'un « ouvrier de la lettre », le serviteur des signes de temps révolus. Ahmed Cherkaoui ne compte pas se confiner dans les carcans de cet artisanat traditionnel. Sa sensibilité artistique hors du commun le lui interdit. Ainsi, tout en lui permettant d'assurer une partie du quotidien familial, la calligraphie propulse Ahmed Cherkaoui vers d'autres horizons. Sa soif d'apprendre, son besoin d'absolu et son envie de trouver un mode d'expression original le mèneront progressivement vers une forme artistique où fusionne le folklore calligraphique et la modernité. Influencé par P. Klee, Ahmed Cherkaoui a donc suivi, sans encore les connaître, les propos de « ce maître » qui disait : « *L'homme n'est pas fini. Il faut rester en éveil, être ouvert, être devant la vie comme l'enfant qui se lève, l'enfant de la création, du Créateur* »¹.

Comme l'est la littérature de Driss Chraïbi, la peinture d'Ahmed Cherkaoui se situe loin des élans exotiques antérieurs. Ce n'est pas un peintre français, sa peinture ne reflète en rien de celle de Gauguin, du Douanier Rousseau ou de G. Moreau. Les extravagances, la lascivité, la volupté extrêmement savoureuses pour les peintres « exotiques » sont ici absentes. Ahmed Cherkaoui est un peintre maghrébin. Cependant, comme tous les artistes étrangers qui l'ont étudié, notre peintre ne peut prétendre toucher et emprunter les techniques occidentales sans en être influencé. Même s'il y a de « l'occidental » dans sa peinture, Ahmed Cherkaoui ne renie pas ses racines, il ne souhaite seulement se servir de cet acquis moderne que pour mieux signifier une identité nationale dont il est fier : celle du Maroc. En pleine période du débat entre l'Orient et l'Occident, Ahmed Cherkaoui cherche à trouver la solution picturale. Tout en préservant ses appuis culturels marocains (tatouages, tapisserie, calligraphie), il utilise ses connaissances techniques occidentales. Sa peinture se situe donc à mi-chemin de la modernité et de la symbolique tribale traditionnelle. Alors que des artistes tels que Matisse, Delacroix, de Staël partaient à la découverte de l'art oriental, Ahmed Cherkaoui, cinquante ans plus tard, fait le chemin inverse. C'est lui qui fouille l'art occidental, qui s'en imprègnera patiemment à force de travail et de recherches. En s'oubliant quelques temps en Europe, le talent d'Ahmed Cherkaoui a pu trouver un

¹ id. p. 33

terrain assez fertile pour faire éclore un art de fusions : celle de l'Orient et de l'Occident, celle de la tradition et de la modernité.

Même si Ahmed Cherkaoui a toujours pris soin d'éviter la peinture figurative, la religion musulmane et ses dogmes ont été un sérieux obstacle pour sa production picturale. Il faut savoir que l'Islam est la religion de la Voix, celle d'Allah et de son Prophète Mahomet. Par définition théologique, la face de Dieu est invisible et l'art (comme toute tentative figurative d'ailleurs) reste assimilé à la notion de création divine. Seul Allah représente, crée et donne forme. Selon les Ecrits, aucun homme ne peut prétendre concurrencer le geste du Créateur, personne ne peut « *faire du vide une Oeuvre* ». C'est ce que l'on nomme habituellement la théorie de l'invisible, des notions incompréhensibles pour la théologie chrétienne. Par conséquent, tout artiste musulman doit prohiber le figuratif dans ses œuvres. S'il n'obéit pas aux dogmes, il devient forcément, aux yeux de la religion, une sorte de profanateur, un hérétique. Ahmed Cherkaoui, en prenant la calligraphie, les signes comme bases créatives a pu échapper à toute condamnation, puisque l'écriture demeure l'unique trace de Dieu ; le Coran étant, du reste, « *le texte des textes* ». C'est ainsi que la peinture d'Ahmed Cherkaoui, hantée par la calligraphie et les signes coraniques, trouve une place légitime dans le paysage artistique et culturel marocain. Sans être totalement pieuse, la Voix Divine forme le cœur des toiles de ce peintre.

Une peinture reconnue des deux côtés de la Méditerranée

A l'instar de Driss Chraïbi, Ahmed Cherkaoui évite, à chaque fois, le figuratif. Il ne fait que le suggérer. Soumis aux lois coraniques, c'est par l'intermédiaire d'une constante recherche de l'équilibre, de la géométrie, de la forme symbolique des choses qu'il parvient à véhiculer sa vision propre du monde. Ahmed Cherkaoui entame dans ses toiles un retour aux racines culturelles de son pays, une sorte de voyage initiatique qui n'a de cesse de le mener au sein d'une nostalgie mystique, aujourd'hui révolue. L'utilisation d'une calligraphie réglée sur une profonde réception du sacré, l'application d'une sensibilité religieuse nouvelle, pas du tout profane, donnent à ce peintre la reconnaissance de tout le peuple marocain, la structure religieuse y comprise. Mais

alors, comment expliquer qu'Ahmed Cherkaoui, un artiste profondément maghrébin, musulman, puisse être assimilé avec autant de force et de reconnaissance de l'autre côté de la Méditerranée ?

M. Khatibi, à propos de la peinture contemporaine marocaine dit ceci : « *La peinture née islamique serait-elle entièrement enveloppée par les fiançailles au Divin ? D'où parle-t-elle maintenant que règne la technique ? Où peut-elle puiser une nouvelle clarté ?* »¹ C'est peut-être parce que celle d'Ahmed Cherkaoui est parvenue à répondre partiellement à ces interrogations, qu'elle représente, aujourd'hui, une Oeuvre majeure de la peinture contemporaine. Plutôt que de rester figé sur une position idéologique stricte, refusant de choisir un camp (celui de l'Orient ou de l'Occident, celui de la tradition ou de la modernité...) Ahmed Cherkaoui a prouvé par le biais de sa peinture que rien n'est antagoniste, qu'un consensus judicieux est aussi possible. En plein cœur du débat « Orient Occident », ce peintre cherche la solution diplomatique. Même si une vision mystique reste une des perspectives essentielles de son esthétique, Ahmed Cherkaoui n'est jamais hors de propos, hors du temps présent ou hors du destin de la peinture marocaine contemporaine, puisqu'il partage ses interrogations, ses problèmes et ses contradictions. Ainsi, Ahmed Cherkaoui puise, constamment, à la fois dans les techniques modernes occidentales et dans l'art traditionnel maghrébin. Dès 1960, alors qu'il vient d'achever ses études, il entame l'inventaire : de dessins, de tatouages, de gravures, de tapis. Un élan artistique est né. Pour la première fois, une peinture marocaine assimile en même temps tous les aspects de la tradition et de la modernité, l'Afrique du Nord et l'Europe. Plus qu'un mélange de civilisations, l'art d'Ahmed Cherkaoui s'obstine aussi à incorporer deux théories esthétiques antagonistes : l'abstrait et le réalisme. Digne héritier « *de la rêverie de P. Klee autant que du silence surréaliste de M. Ernst* »², notre peintre représente, aussi, parfaitement bien le réalisme et l'aspect décoratif des arts traditionnels marocains. Ce courage donne un nouvel élan, plus moderniste et résolument révolutionnaire, à l'ensemble du domaine pictural du Maroc.

¹ ibid. p. 39

² ibid. p. 55

Ahmed Cherkaoui et Driss Chraïbi restent les symboles du mélange, de la vérité et de la liberté, une indépendance acquise progressivement grâce à une révolte intérieure raisonnée. C'est un véritable « *melting-pot* » culturel qu'édifient ces deux artistes dans leurs œuvres respectives. Tout y est mélangé : la tradition, la modernité, la fureur, la douceur, l'Occident, le Maroc, la spiritualité, le profane, etc. Des éléments parallèles qui appuient, un peu plus encore, la légitimité du choix qu'a fait le présent T.E.R. : celui de rapprocher deux artistes a priori distincts.

Même si des points communs sont indispensables au dialogue, il semblerait que les contrastes le soient tout autant. La prochaine étape tentera donc de les inventorier en prouvant que plus que des points de rupture, ces différences aussi concourent à la complémentarité du peintre et du romancier.

1.2. DES DIFFÉRENCES ARTISTIQUES AU SERVICE D'UNE COMPLÉMENTARITÉ IDÉOLOGIQUE

La question de l'universalité : une différence fondamentale entre les deux arts

La couleur et la forme, par définition sont universelles. Elles n'appartiennent à personne en particulier, alors que la langue, écrite ou orale, rencontre des limites géographiques, ce qui prive, à priori, la littérature de la dimension universelle que détient la peinture. Ainsi, à l'instar de Driss Chraïbi, auteur de langue française, Ahmed Cherkaoui, pourvu d'une liberté plus absolue, jouit d'une situation privilégiée. L'auteur marocain francophone reste lié au système de la langue française et à tous ses codes linguistiques. A la différence du peintre, il est uni à un langage qui définit une culture (la culture française) fonctionnant sur des mécanismes particuliers de sensibilité et de pensées. Comment, dès lors, ses acquis culturels maternels peuvent-ils s'exprimer avec authenticité, sans se laisser aliéner par l'emploi d'une langue étrangère ? Utiliser la langue française, est-ce réellement trahir son peuple et sa culture d'origine ? Forte de

son universalité, la peinture n'est-elle pas aussi concernée par ces difficultés ? Une autre question se pose. Depuis les théories de F. de Saussure, il s'est avéré que la peinture n'est pas un moyen de communication quelconque mais « *un langage des signes* »¹. Cette absence de neutralité picturale n'entraîne-t-elle donc pas aussi pour cet art les mêmes difficultés que pour la littérature de Driss Chraïbi ? En tout cas, il nous a paru que ces questions d'expression artistique, d'aliénation par l'autre, étaient au centre des préoccupations de nos deux artistes. Chacun à sa manière, est parvenu à répondre à ce débat par le biais d'un détournement des difficultés rencontrées, et ce de manière totalement complémentaire.

1.2.1. Driss Chraïbi et la langue française : une union intéressée

Pour un auteur de l'acabit de Driss Chraïbi, choisir la langue française comme moyen d'expression littéraire, et la France comme pays d'accueil, reste le fruit d'une logique raisonnée. C'est la réponse à des besoins indispensables pour sa littérature : l'émancipation et la dimension internationale.

D'abord, choisir la France comme lieu de production artistique, reste pour Driss Chraïbi l'occasion de trouver des conditions matérielles meilleurs que celles qui existent dans son pays natal, une commodité bénéfique en premier lieu aux ambitions littéraires de cet écrivain. Au Maroc, les écrivains souffrent d'un manque de subventions locales et chacun sait que la littérature a besoin d'audience, de diffusions, ainsi que de solides contrats avec des maisons d'éditions, pour pouvoir s'exprimer efficacement. Or, Driss Chraïbi affirme : « *Quelles sont donc les maisons marocaines capables de rivaliser avec Denoël et Gallimard, et de nous donner cette audience dont nous avons besoin pour véhiculer nos idées ?* »². Pourtant, même si le choix de notre auteur paraît, dans ces conditions, légitime, la critique locale y voit une sorte de trahison, un passage dans la sphère ennemie. Ainsi, Driss Chraïbi dit : « *Nous sommes obligés parfois de refuser des subventions de mérite de la part de l'Etat français, pour ne pas prêter flanc à cette presse aux conclusions*

¹ *ibid.* p. 47

² Cité par H. Kadra Hadjadji dans *Contestation et Révolte dans l'œuvre de Driss Chraïbi*. op. cit. p. 27

hâtives. Si subvention il y a, c'est à notre pays de la fournir ». ¹ De plus, parmi les marocains, combien sont-ils capables de lire l'arabe littéraire ? Un nombre infime, une élite universitaire insuffisante sur le plan de l'audience et qui, de plus, savoure particulièrement la littérature en langue française. « *Il y a bien une élite universitaire au Maroc. Mais que lit-elle ? Des livres français* ». Choisir la France et la langue française, c'est donc aussi pour le romancier, un moyen de séduire le plus grand nombre de lectures. Ecrire en France, en français, reste donc la possibilité d'être entendu autant au Maroc qu'en Europe, bref d'atteindre une dimension internationale.

De plus, partir pour la France offre l'opportunité à Driss Chraïbi de trouver une liberté essentielle à son expression, qui fait tant défaut à son pays. En effet, sans encore parler ici des interdits religieux, le problème de la liberté demeure une importante lacune de la Monarchie Constitutionnelle Marocaine. L'Etat prive ses sujets de liberté, dont la plus importante pour un artiste : celle d'expression ou d'opinion : « *Nous avons surtout besoin de liberté. Or, j'ai le regret de constater que dans l'ensemble du monde arabe, il n'y a pas de liberté d'opinion* » ².

Même si Driss Chraïbi a dû essuyer un nombre important de critiques, il a choisi la France par commodités matérielles, pour fuir les oppressions de la monarchie marocaine, bref pour découvrir un terrain fertile aux ambitions de sa littérature et de ses idées.

La langue française au service de l'authenticité de la littérature de Driss Chraïbi

Bien qu'il ne soit pas impossible de résider en France tout en conservant sa langue maternelle comme outil d'expression littéraire, Driss Chraïbi a choisi d'adopter en même temps que le pays, la langue du peuple qui l'accueille. Il faut cependant garder à l'esprit que même lorsqu'il vivait encore au Maroc, Driss Chraïbi employait déjà le français dans sa littérature. En 1954, le *Passé simple* n'était-il pas déjà un roman francophone ? Pourquoi donc, bien qu'installé dans son pays natal, malgré tous les risques d'aliénations, Driss Chraïbi a-t-il choisi notre langue sans pour autant laisser

¹ id. p. 27

² Driss Chraïbi. *Demain*. 7/14 novembre 1957

celle-ci édulcorer l'authenticité de ses pensées ? De plus, cette langue qu'il utilise, est-elle véritablement celle de Molière ? Ne fait-elle pas partie du patrimoine marocain moderne ?

Comme l'auteur irlandais S. Beckett qui affirmait se servir d'« *un langage volé* » [après avoir écrit quelques œuvres en anglais, il publia en langue française *En attendant Godot* (1953) et *Fin de partie* (1957)], Driss Chraïbi utilise lui aussi une langue dérobée à un autre. Dans le cas marocain, et maghrébin en général, la symbolique de ce vol est beaucoup plus importante que pour la dramaturge anglo-saxon puisque : « *l'autre du peuple marocain, c'est l'Occident* » et plus particulièrement la France, l'ennemi du passé, l'un des détenteurs de la puissance économique et technologique mondiale. Dans la République algérienne, K. Yacine proclame la légitimité de l'utilisation du français en disant ceci : « *Le Français a été arraché de longue lutte, et c'est à ce titre que la langue française nous appartient. Elle consacre l'un de ces mariages entre les peuples et les civilisations qui n'en sont encore qu'à leurs premiers fruits, les plus amers. Les greffes douloureuses sont autant de promesses* »¹. Il réside donc là, toute la saveur de l'emploi du français par les auteurs maghrébins, une langue conquise à l'ennemi donc au fort symbole et qui, de ce fait, appartient intégralement au patrimoine linguistique marocain actuel, au même titre que l'arabe. Il faut garder à l'esprit aussi que, durant la période du Protectorat, les seules écoles dignes de ce nom au Maroc étaient des écoles françaises et la quasi-totalité des auteurs marocains francophones actuels en sont issus. Plus qu'un choix personnel, la langue française reste celle qui a bercé les premières approches littéraires, par conséquent une sorte de réflexe intellectuel de longue date, une vieille habitude linguistique peut-être plus prompte à exprimer l'intériorité intellectuelle des écrivains de cette génération. Ce n'est donc pas une volonté de trahir les siens qui a guidé le choix de Driss Chraïbi, mais un raisonnement logique, fruit à la fois de l'histoire et de l'actualité marocaine. De plus, les propos susdits de K. Yacine ont, semble-t-il, fait émerger l'idée que la langue française reste une composante de l'identité marocaine. A l'image du tchèque M. Kundera, c'est une fois conscient de son identité propre que Driss Chraïbi a eu recours à la langue française. Après avoir longuement réfléchi sur le choix de sa langue littéraire, après avoir lui-même dirigé ses

¹ Cité par J. Déjeux dans *La littérature maghrébine d'expression française*. op. cit. p. 126

traductions afin d'éviter ce qu'il nomme « *la traduction trahison* », M. Kundera a publié son dernier roman, au titre symbolique : *L'identité* en français. Ce titre ajouté à la thématique de l'œuvre illustre parfaitement la démarche de son homologue marocain, puisque comme lui, c'est une fois en possession d'une identité qu'il sait définitive que l'auteur tchèque décide de produire en français. Cette langue faisant partie de son être, l'authenticité de ses idées ne peut donc pas être affaiblie par la langue de l'autre. Il en est de même pour Driss Chaïbi qui reste un écrivain marocain écrivant en français. En 1971, K. Yacine était plus encore cet état des choses en disant :

« *L'homme est un enfant, qu'on le veuille ou non, c'est dans la langue parlée que s'est façonnée notre manière de voir les choses. En somme, la langue est un second cordon ombilical qui nous relie à notre mère, c'est-à-dire l'Algérie. Mais j'exprime en français quelque chose qui n'est pas français. En écrivant français, mes racines arabes et berbères sont encore vivantes* »¹.

1.2.2. Un bilingue comme reflet d'une authenticité réaliste et d'un attachement au pays natal

Un lecteur mal averti pourrait voir l'Oeuvre de Driss Chaïbi comme étant une littérature totalement française. Mais l'apparition, à côté de la langue française, de mots et d'expressions de sa langue maternelle (c'est-à-dire l'arabe), offre à ses romans une originalité linguistique particulière, à chaque fois fortement imprégnée d'une authenticité marocaine. Ce sont les romans : *Civilisation !* et surtout *Une Enquête au Pays* qui en comptent l'usage le plus intense. Ce bilinguisme obéit, en fait, en premier lieu à des ambitions réalistes. En effet, même si depuis les théories de R. Barthes (la fonction du récit n'est pas de « *représenter* », elle est de constituer un spectacle qui nous est encore énigmatique, mais qui ne saurait être mimétique »). Il paraît simpliste de concevoir la littérature comme un miroir de la réalité sociale, nous, nous garderons en mémoire les propos de Stendhal qui disait que « *la littérature est un miroir que l'on promène au bord des chemins* » et surtout ceux que notre auteur tenait dans la revue

¹ Katès Yacine. *Algérie actualité*. 1971

Confluent de 1960 : « *C'est le réel qui nous a marqués, un réel quotidien, précis, difficile à oublier. Notre littérature s'en ressent : elle est en plein dans ce réel* ». ¹

Sans chercher à vouloir s'engager dans un débat littéraire quelconque, il semblerait quand même que Driss Chraïbi soit tenté par un certain réalisme qui, comme dans le théâtre de PM Koltès (*Quai Ouest ; Roberto Zucco*) s'effectue par l'utilisation d'un langage particulier, toujours en osmose avec l'actualité. C'est ainsi que Driss Chraïbi, en interférence avec ses personnages, se sert de ce que l'on appelle au Maroc la « *Aransiya* » (une habitude linguistique qui consiste à employer l'arabe et le français au sein d'une même phrase, un terme dont l'étymologie correspond parfaitement à cette idée de coopération entre l'arabe et le français puisque « *ARA* » signifie « arabe » et « *nsiya* » est le diminutif du mot arabe « *nasraniya* » qui veut dire « chrétien » donc, par extension « chrétien ») comme d'une source de jubilations personnelles et comme le moyen de coller à la réalité sociale de son pays. Dans ce bilinguisme quotidien au Maroc, Driss Chraïbi puise toute l'atmosphère du terroir maternel, pour le disposer ensuite au cœur de la langue française. Ainsi naît toute l'authenticité de ses propos, de sa langue si particulière qui, en aucun cas, n'est altérée par la langue étrangère. Il n'est donc pas surprenant de voir l'inspecteur Ali l'utiliser :

« - *C'est la baraka, s'exclama l'inspecteur, une tagine à quoi ? [...]*
« - *Du mouton aux olives et aux dattes. Avec du gingembre, Skenjbir.*
« - *Hajja ! Oh, Hajja ! dit-il l'inspecteur les larmes aux yeux [...]* » ²

Ce n'est donc pas un français canonique qu'utilise Driss Chraïbi dans ses romans. Il s'exprime grâce à un bilinguisme issu de la réalité sociale marocaine qu'il offre à ses personnages comme un outil destiné à préserver à la fois une originalité, une authenticité et une réalité quotidienne. Pour lui, autant que pour l'inspecteur Ali, le

¹ Driss Chraïbi. *Confluent*. 1960

² *Une Enquête au Pays*. p. 65

bilinguisme est synonyme d'une identité enfin découverte, d'une réelle source de jouissance prouvant son amour pour les racines et le terroir originel.

1.2.3. Un bilinguisme, unique dépositaire de l'authenticité et de la fierté d'être Marocain.

Touchée, acculée par les revendications des romans de Driss Chraïbi, la Critique s'est vue contrainte d'utiliser cet auteur comme le parfait exemple de l'hérétique et du traître. S. Jay a même dit : « *l'expérience, l'avortement de Chraïbi est riche de sens. Elle réaffirme qu'il n'y aura, qu'il ne pourra y avoir de littérature maghrébine qu'en arabe* ». Cependant, l'épisode du retour au pays de Driss Ferdi dans *Succession ouverte*, reste riche de sens. Malgré l'utilisation d'une langue française « normale », Driss Chraïbi dans ce paysage réaffirme, puisque le besoin s'en fait sentir, l'attachement qu'il porte à sa nation, et ce, même si de violentes contestations à l'égard du Maroc demeurent (le comportement policier : « *Doucement, je te dis, ne t'énerve pas, sans ça, je serais obligé de sévir et je n'aime pas m'attaquer aux vieillards, sois gentil* » ; la désuétude des structures : « *Ce ne fût qu'à deux pas de la barrière que je m'arrêtai [...], il s'était mis à casser les lattes de la barrière. Il ne les cassait pas entièrement, juste les pointes.* »). Dans cet avion qui le ramène au pays, Driss Ferdi se trouve face à son alter ego qu'il méprise dès le premier regard : « *A un jet de salive, devant moi, il y avait un couple mixte [...] Derrière ses lunettes à monture dorée, ses yeux de myopes étaient peureux* »¹. Mais, même si beaucoup d'éléments les rapprochent, c'est tout un monde qui semble les séparer. Driss Ferdi ne participe pas vraiment à l'action, il reste uniquement le spectateur privilégié d'une pièce qu'il déteste. C'est par son unique regard que passe la description, une description sombre, impartiale et qui illustre parfaitement le bonheur du narrateur de ne pas être comme ce jeune homme. Driss Ferdi est devant un « double », un miroir déformant puisque, alors que pour lui la descente de la passerelle ressemble à une résurrection, un retour dans la vie réelle (« *Le vent faillit me faire tomber de la passerelle – [...] Il venait du désert, libre et sauvage. Il remplit*

¹ Driss Chraïbi. *Succession ouverte*. p. 31

mes branches d'un seul coup, à éclater, de chaleur, d'oxygène et de lumière. Depuis plus de vingt quatre heures, j'étais mort à toute sensation, sauf à celle-là : l'appel de la vie. »¹), celle du jeune homme s'apparente, quant à elle, à une petite mort : la sienne et celle de son couple : « [...] l'homme à la moustache mince était debout parmi nous, dans son costume de luxe qui claquait au vent, futur vestige de l'industrie textile. Et il ne faisait que regarder sa compagne et elle le fixait de ses yeux pleins d'effroi, comme si elle avait peur de comprendre »².

Le retour au pays n'a donc pas la même valeur pour ces deux Marocains : l'un est radieux, l'autre est empli d'effroi et de honte. Mais la grande subtilité de Driss Chraïbi fait que cet extrait procède, à la différence du *Passé simple*, d'une contestation presque indirecte. Même si Driss Ferdi reste la matrice principale de *Succession ouverte*, dans cet extrait le héros est non plus l'acteur, mais le spectateur privilégié d'une action qu'il s'obstine à refuser, à refouler. C'est par l'intermédiaire de l'épouse occidentale du jeune marocain que la critique s'effectue : elle condamne le comportement de son mari, elle a peur de ce qu'elle comprend, elle a honte de ce qu'elle découvre, la honte et l'indignité de son compagnon. Par conséquent, le narrateur, protégé par les critiques occidentales de cette jeune femme (« elle essayait de se maîtriser, mais ses mains tremblaient [...] » ; « comme si elle avait peur de comprendre »³), ne critique pas ouvertement, il ne participe à l'action qu'en décrivant et compatissant à la douleur de cette femme : « Je me contentai de lever la main droite et je la laissai retomber lourdement sur son épaule »⁴. Pendant qu'elle réproche, Driss Ferdi, lui, satisfait sa joie d'être de retour parmi les siens (« l'homme et l'animal étaient des êtres bruts »⁵). Il retrouve par l'intermédiaire de l'emploi de quelques clichés typiques (le paysan, l'âne, les éléments naturels, les paroles du vieil homme au policier : « Dis, Monsieur, après ton service, ce soir, tu es nos invités, n'est-ce-pas ? Il y a du couscous, un veau rôti et des gâteaux au miel. [...] Un petit veau. Il n'est pas bien grand, mais je ne suis pas riche. J'ai tout vendu [...] »⁶), toute la tendresse qu'il a gardée pour le Maroc ; il trouve même la force

¹ id. p. 44

² ibid. p. 46

³ ibid. pp. 53.54

⁴ ibid. p. 54

⁵ ibid. p. 46

⁶ ibid. p. 49

de rire face aux événements qu'il vit (le comportement de l'âne, celui de son maître, la chute près de la barrière, etc.).

Nous nous trouvons en mesure ici de dire que ce passage extrait de *Succession ouverte*, purement français, est un véritable hymne à son pays. Cet épisode du retour au pays natal représente un dixième de la totalité du roman. C'est donc la preuve de l'importance qu'il a pour Driss Chraïbi. De plus, cet épisode est l'illustration aussi de l'immense travail qu'ont dû réaliser Driss Chraïbi et Driss Ferdi. Ils ont trouvé le recul indispensable pour pouvoir exprimer ce qu'ils ressentent, pour ne pas se laisser envahir par les sensations. Comme le dit Tonio Kröger dans le roman allemand de T. Mann (« Pour ce qui du « verbe », il s'agit là [...] d'une mise au frais de l'émotion, d'une mise à la glacière »¹). Driss Chraïbi sait qu'il lui a fallu une distance intellectuelle nécessaire, une sorte de « lassitude blasée », ironique à l'égard de toute vérité, pour pouvoir affirmer ce qu'il est de manière éloquente. Cet extrait en est la preuve. C'est l'Occident qui condamne le comportement honteux du jeune homme ; le narrateur et Driss Chraïbi, eux, se contentent de ressusciter, forts d'une identité enfin retrouvée.

1.2.4 La langue française : un moyen moderne d'exorciser les interdits de la religion musulmane, un outil destiné à sauvegarder son authenticité idéologique et littéraire

Bien que cela paraisse étonnant, l'utilisation de la langue française donne à Driss Chraïbi l'opportunité de préserver une certaine authenticité qui, à l'image du Maroc se veut ancrée au cœur de la modernité. Au Maroc, dans les milieux urbains, privilégiés, le recours à la langue française est interprété comme un symbole de modernité. Elle

¹ Thomas Mann. *Tonio Kröger*

fonctionne comme un outil de séduction et, lorsqu'un auteur l'utilise, sa volonté première reste de signifier à son lecteur qu'il n'est pas « *n'importe qui* », mais qu'il est l'apanage de la modernité, celle dont s'est dotée sa société. Mais, à l'image de ce que fait W. Faulkner dans son roman *Tandis que j'agonise*, l'emploi de la langue n'est pas total, nous entendons par là qu'elle n'est pas formelle mais presque constamment détournée de sa structure, c'est-à-dire qu'elle fonctionne, comme la plupart du temps dans l'utilisation quotidienne, sur de mauvais réflexes. C'est, nous semble-t-il, ce qui préserve et fournit toute l'authenticité de la langue de Driss Chraïbi. Ainsi, dans *Civilisation !* le poste de radio d'origine germanique est appelé par la Mère « *Monsieur, Blo punn Kteu* »¹, dans *Une Enquête au Pays*, l'inspecteur Ali s'exprime de la manière suivante : « *Oui, chif, t'as raison. Et maintenant, faut suivre les usses, chif* »².

Mais, et cela a pu être le facteur principal du choix de Driss Chraïbi pour la langue française, l'emploi de la langue de l'autre, c'est-à-dire d'une langue non arabe, offre à ceux qui l'utilisent, le moyen d'exorciser les interdits de la religion musulmane, l'outil permettant d'exprimer tout ce qui est prohibé par la langue d'Allah. La langue française, au contraire de l'arabe, procure à Driss Chraïbi une liberté beaucoup plus importante. Il dit en français ce qu'il n'aurait jamais osé dire dans sa langue maternelle. Ainsi lorsque ses personnages jurent ou attaquent la religion islamique, leur premier réflexe est de le faire en français puisque de toute manière elle est déjà la langue de l'ennemi : « *Le chef se tourna vers lui d'un bloc et hurla, la face congestionnée : - Maudite soit la religion de ta race !* »³. Les personnages de Driss Chraïbi se servent donc, souvent, d'un arabe traduit en français sous forme d'insultes, de langage blasphématoire qui leur permet une violence verbale, autorisée puisqu'elle se formule dans la langue de l'autre. De plus, puisque notre langue ne subit pas (ou moins) les foudres islamiques, elle reste aussi un moyen d'exprimer plus totalement son intériorité et ses vérités, comme si par son intermédiaire, tout piétinement, toute sclérose est anéantie. C'est la langue du progrès, non plus matériel mais intellectuel. Elle est un moyen de mieux dire les choses afin de les faire changer. Dans *Une Enquête au Pays*, à chaque fois que l'enquête piétine, que la colère du chef devient incontrôlable,

¹ *Civilisation !*, p. 32

² *Une Enquête au Pays*, p. 43

³ *Une Enquête au Pays*, p. 22.23

l'inspecteur Ali a recours à la langue française. Dans ce cas, le français devient presque magique et permet à ce personnage de calmer, ou du moins de détourner la violence de son supérieur hiérarchique : « *Il s'adressa à lui en français pensant, à juste titre que cette langue agirait sur lui efficacement, [...] et le ramènerait à la civilisation et à la raison : « Chif ! ... Coute moi ti peu ! ... Citicliot stki ti fais là, Chif !... Pense ti peu à ta mission officyle ! Di calme, chif ! »*¹. Toutes les distorsions du langage de l'inspecteur Ali accentuent l'aspect réaliste, les habitudes du langage usuel quotidien et populaire du Maroc. Plus qu'une simple sauvegarde, la langue française, et les particularités qu'il lui confère, donne à Driss Chraïbi matière à faire croître plus encore l'authenticité de ses propos et de ceux des personnages de ses romans.

1.2.5. Une prise de position au cœur de l'utilisation d'un français particulier

Quand Driss Chraïbi emploie la langue française, il est conscient que celle-ci est chez lui considérée par beaucoup comme « la langue des démons ». D'ailleurs, dans *Une Enquête au Pays*, il n'omet pas de le dire par l'intermédiaire de Raho : « *Se peut-il qu'un fils d'Eve et d'Adam ait plusieurs langues dans la bouche et fût habité par tant de démons ?* »². Mais le rôle du chef des Aït Yafelman n'est pas ici de condamner. Sa fonction reste totalement ironique puisque à travers ces propos, c'est la pensée désuète des critiques qu'il vise. Il est possible qu'un Marocain parle plusieurs langues, et notamment celle de Molière. Driss Chraïbi et ses personnages le prouvent et l'utilisent comme une véritable prise de position. Le fait d'utiliser la langue française, puis quelquefois l'arabe ou d'autres langues étrangères (anglais, allemand...) semble être en symbiose avec les valeurs de Driss Chraïbi, de ses personnages. C'est la volonté de dire ce qu'il est, d'assurer la pérennité de son identité, c'est-à-dire de l'acculturation.

¹ id. p. 35

² ibid. p. 36

Les mots qu'il utilise signalent une prise de position, une préférence : celui de ne pas faire un choix entre les deux influences antagonistes qui font partie de lui. La langue française et le bilinguisme présents dans les romans de Driss Chraïbi illustrent l'identité et l'authenticité de ceux qui les emploient, des hommes (réels ou fictifs) acculturés mais qui, malgré les apports occidentaux, n'oublient pas les discours traditionalistes et la considération qu'ils ont pour leurs sources et pour le Maroc profond.

Pour Driss Chraïbi, choisir la langue française comme l'outil principal de son expression littéraire n'est en aucun cas un désir de rompre avec son pays, ce n'est pas non plus celui de prétendre entrer dans la sphère occidentale. Cet auteur déclare être « *un pont jeté entre l'Orient et l'Occident* ». Ainsi, fort de ses racines marocaines et d'une langue occidentale, Driss Chraïbi s'efforce de ne pas renier ce qu'il est, c'est-à-dire un auteur acculturé au service de son pays et de la littérature. Mais ce n'est pas à proprement dit le français dont il tire partie, c'est une langue détournée, personnalisée qu'il emploie. Une nuance qui sauvegarde à la fois son authenticité et son identité, et qui lui offre la chance de mieux se l'accaparer pour l'universaliser. Dans la langue française, notre auteur a donc rencontré la liberté, l'identité et paradoxalement un moyen de mieux chanter sa terre natale, et cela sur un territoire plus vaste : la sphère francophone internationale.

1.2.6. La peinture de Ahmed Cherkaoui : une universalité insuffisante face aux obstacles.

Une universalité, en dépit des théories de Saussure.

Le théoricien suisse F. de Saussure a pu définir la peinture comme étant « *une langue, un langage qui a recours à un système de signes* ». Comme la langue, la peinture serait donc un moyen de communication subjectif, dépourvu de neutralité

donc partial. Mais, même si la peinture ne reste assimilable que par une certaine « *intelligencia* », nantie d'une dimension universelle absente dans la littérature, d'une codification plus large, le langage pictural demeure plus indépendant et autonome que les mots. A la différence de la littérature, la peinture peut tirer d'un éventail d'outils, inépuisable et universel, sans craindre l'aliénation de la langue, qui plus est la langue de l'autre. Elle peut donc rester attachée à un fond culturel particulier, tout en véhiculant une universalité qui ne dépend pas de frontières géographiques, comme le font tous les arts fonctionnant sans les mots : la musique classique, la sculpture, l'architecture, les ballets, ... Même s'il reste incontestable que la peinture est une véritable langue (cf. Saussure et O. Grabar qui profèrent : « *A l'exemple des mots de n'importe quelle langue, le motif signifie que dans sa différence et ses rapports avec l'autre* »¹), elle demeure un langage tout à fait particulier et totalement cosmopolite puisque les mots ne font jamais obstacle à sa compréhension étant donné que les couleurs et les formes appliquées par la peinture sont universelles.

Des difficultés malgré l'absence de la barrière des langues

Le langage pictural est, sans conteste, universel. Cependant, même si cet art ne semble présenter que peu de difficultés dans son contenant, dans les matières utilisées, le contenu des toiles de Ahmed Cherkaoui, de par les contestations qu'il développe, se trouve confronté aux mêmes obstacles que la littérature de Driss Chraïbi : la réception d'une modernité originale et le poids de la religion musulmane. Plus qu'une modernité technique, la véritable révolution qu'a réalisée la peinture d'Ahmed Cherkaoui provient de la perception nouvelle qu'elle dévoile quant au déchirement des civilisations, de la sensation d'acculturation. Désormais, et pour la première fois au Maroc, la peinture d'Ahmed Cherkaoui prouve qu'il n'est pas impossible de rapprocher l'Orient de l'Occident. Même si les différences culturelles ne sont jamais gommées (il reste toujours un Nord et un Sud), ses toiles ambitionnent de mêler deux civilisations jusque

¹ Mohamed Sijelmassi. *La peinture marocaine*. Edit. JP Taillandier

là antagonistes. Comme le fait Driss Chraïbi dans ses romans, Ahmed Cherkaoui élabore une sorte de bilinguisme pictural. Ainsi, il recouvre ses toiles de jute où il inscrit des signes de zébrures noires ponctuées de couleurs vives, pour symboliser l'osmose qu'il peut y avoir entre le signe tribal (tatouages) et une inscription plastique totalement moderne et occidentale (*Menace de la fleur* – huile sur toile de jute). A. Khatibi proclamait même à ce sujet : «*Il croise l'Orient et l'Occident comme deux épées transfigurées par la subtilité d'un tatouage*»¹. Tout comme Driss Chraïbi, il semble possible d'affirmer qu'Ahmed Cherkaoui se présente comme un «*pont jeté entre l'Orient et l'Occident*», il anéantit tout antagonisme, puisque, outre ce rapprochement des civilisations, sa peinture mêle aussi la tradition et la modernité, ainsi la Calligraphie se marie avec les techniques chromatiques du courant avant gardiste polonais (*Solstice* – huile sur toile).

Lui non plus ne prend donc pas parti pour l'un des deux pôles qui l'ont déchiré. Ahmed Cherkaoui est un artiste acculturé, presque fier de l'être. La grande difficulté pour lui était, aussi, de faire entendre à ses compatriotes qu'il n'a pas trahi le Maroc, mais que ce «*bilinguisme pictural*» représente en fait une prise de conscience de son identité propre, et par déduction de l'identité de toute une génération de Marocains. De plus, pour un peintre nord-africain, arabe et musulman, rester dans son pays lui interdit une reconnaissance internationale, les lacunes structurelles internes ajoutées à un certain comportement occidental anéantissent toute émancipation. En effet, la volonté que montre l'Europe d'appuyer plus encore sa suprématie est telle qu'elle s'acharne, aujourd'hui encore, à nier l'existence de valeurs artistiques aussi totales que les siennes. Ainsi, pour prétendre atteindre une reconnaissance suffisante, pour chanter les valeurs artistiques et culturelles du Maroc, Ahmed Cherkaoui a dû, lui aussi, s'exiler sur les territoires «*ennemis*».

Par conséquent, même si la peinture d'Ahmed Cherkaoui ne connaît pas les barrières de la langue, elle sait que les critiques désapprouvent le rapport qu'il a avec la civilisation occidentale. A chaque fois il utilise et place ces notions modernes à côté de

¹ J. Gerbaoui. *Ahmed Cherkaoui ou la passion du signe*. op. cit. p. 22

ses acquis originels, il les unit sans ne jamais trahir l'un ou l'autre. Ce choix reste pour lui le grand symbole de son acculturation, de son souci de liberté et de ses ambitions de pouvoir être entendu à la fois en Orient et en Occident. La peinture d'Ahmed Cherkaoui paraît donc être un véritable complice de la littérature de Driss Chraïbi.

Un détournement habile des dogmes coraniques

Certaines toiles aux titres éloquents (*Signes du Ciel ; Mosquée bleue ; le mont des oliviers ; Noë ; . El Falak* par exemple) prouvent qu'Ahmed Cherkaoui nourrit une méditation constante au sujet des Ecritures Saintes, et que le Coran reste sa première et principale source d'inspiration. Mais, pour un homme moderne et religieux de l'acabit d'Ahmed Cherkaoui, un tel syllogisme ne peut être innocent. Il faut en mesurer le profil : d'où provient l'élan métaphysique de ses tableaux ? Quels sont les éléments religieux qui y résident ? Comment est-il parvenu à sortir la calligraphie de son lieu originel (le Coran) pour l'investir dans une esthétique qui reste profane à bien des égards ?

La religion musulmane est, comme nous l'avons vu précédemment, la métaphysique de la Voix, c'est toujours par rapport à elle que s'identifient les autres formes artistiques qui évitent, à chaque fois, le figuratif en s'ouvrant aux signes comme l'indice de l'empreinte de Dieu. Dans les pays musulmans, le seul fait de peindre est souvent considéré comme un acte hérétique, ou du moins incohérent avec la sensibilité religieuse. Seul Allah crée. L'artiste ne peut donc pas prétendre imiter les gestes du Créateur. Cette théorie incompréhensible pour les esprits non musulmans est celle de l'Invisible et anéantit donc toute sorte de rapprochements que nous voudrions faire entre notre peintre et Rouault par exemple. Ahmed Cherkaoui ne peut pas être un « *Rouault marocain* », les dogmes islamiques le lui interdisent.

A sa manière, Ahmed Cherkaoui a cherché à voir clair dans cet enjeu entre le peintre et le Coran. Il était conscient que la calligraphie reste la figure originelle des civilisations arabo-musulmanes. Elle assume à la fois les fonctions symboliques réelles,

elle reste une écriture des caractères sacrés, c'est la trace directe du Divin, du Créateur. Mais, pour éviter que son expérience artistique ne soit dérisoire, ancrée dans des traditions révolues, Ahmed Cherkaoui n'a cessé d'affirmer sa volonté de l'incorporer au cœur du savoir occidental contemporain. C'est une réelle reconversion de la calligraphie qu'a entamé Ahmed Cherkaoui par l'intermédiaire de sa peinture. Il prend donc appui sur deux pôles antagonistes : le Coran et l'Occident dans ce qu'il contient de figuratif, ce qui lui donne l'occasion de faire émerger ses racines originelles, d'établir un lien entre lui et la réalité à laquelle il appartient, bref, de donner naissance à un sentiment religieux nouveau qui reste celui du Cœur, de l'Humanisme et du mélange des civilisations.

Même si le recours à la calligraphie n'a rien d'original en soi (elle appartient à la tradition arabo-islamique traditionnelle), le fait de l'associer aux techniques figuratives occidentales représente la confirmation d'un style et d'une idéologie personnelle, proche de la subversion. Lors des expositions qu'Ahmed Cherkaoui effectue au Maroc (Casablanca, Tanger, Rabat), G. Boudaille notera à ce propos : «*Ahmed Cherkaoui a découvert et mis au pont un style personnel, souligné par des collages de grossières toiles de jute. Les fragments découpés furent d'abord utilisés pour eux-mêmes, constituant un des éléments capitaux du tableau, la coiffe d'une femme, l'ovale d'un visage auxquels le dessin et la couleur venaient donner une signification figurative précise*»¹. C'est ainsi qu'Ahmed Cherkaoui détourne les interdits de la religion musulmane. Alors que Driss Chraïbi utilise la langue française (entre autre) pour le faire, notre peintre se sert de la calligraphie qu'il reconvertit subtilement en élément figuratif avec l'aide de matériaux totalement traditionnels tels que la toile de jute, le liège, la technique du «*stucco*» etc. Malgré l'aspect figuratif, presque iconographique qui caractérise les toiles d'Ahmed Cherkaoui, c'est une profonde contestation des dogmes islamiques qui établit son art. Il les détourne constamment pour leur imposer un élan spirituel moderne, à dimension humaine. *Diwàn* et *El Hallaj* nous ont paru être les tableaux les plus significatifs.

¹ Georges Boudaille : *Cherkaoui*. Edit. de la Mission universitaire et culturelle française à Rabat, Maroc. 1963

Même si la littérature et la peinture présentent un grand nombre de différences, de difficultés internes, il n'en demeure pas moins qu'elles se réunissent autour d'un même objectif : celui de braver tous les interdits et d'affirmer leur identité acculturée. La véritable communion qu'effectuent ces deux formes d'art s'établit, notamment, dans le détournement des dogmes religieux, une reconversion qui se fait chez l'un et chez l'autre par le biais de l'écriture : la langue française pour Driss Chraïbi et la calligraphie pour Ahmed Cherkaoui, comme si les mots instaurent une dynamique contestataire commune.

C'est seulement après avoir acquis un recul géographique, intellectuel et artistique nécessaire que Driss Chraïbi et Ahmed Cherkaoui ont réussi à prendre conscience de l'originalité de leur identité. Tous les deux se savent acculturés, issus d'un « *accident historique* » qu'ils n'ont pas choisi, mais ils n'ont fait que subir. Désormais, forts de ce savoir, ces artistes ne renient rien. Au contraire, ils affirment cette particularité, la défendent et la chantent dans leur art respectif. Mais, supporter de se trouver sclérosés par une société immobile, par une oppression gouvernementale et religieuse, cela ils ne le peuvent. C'est pourquoi derrière cette quête identitaire est toujours présent un grand nombre de contestations. Mais comment devons-nous définir ces arts ? Sont-ils révolutionnaires ou seulement révoltés ?

1.3 RÉVOLTE OU RÉVOLUTION ?

Comme nous avons pu le voir précédemment, la véritable audace de Driss Chraïbi et d'Ahmed Cherkaoui a été de doter le patrimoine artistique marocain de ses premières œuvres modernes. Mais plus que d'une quelconque innovation technique ou esthétique, cette réforme provient du fait que ces arts abolissent la fonction ancienne de l'artiste selon laquelle celui-ci doit se contenter de louer l'ordre établi. Désormais, ces artistes affirment leur volonté de substituer l'aspect complaisant de leurs prédécesseurs par une

expression violente, rageuse dont la fonction première reste d'assaillir les bases oppressantes et les tabous de la société arabo-musulmane à laquelle ils appartiennent. Mais quelle est la puissance de leurs revendications ? Assistés des définitions du dictionnaire, nous savons qu'une nuance fondamentale différencie ces deux formes de contestations. Si elle s'accompagne d'objectifs révolutionnaires, elle représente : « *un changement brusque et violent dans la structure politique ou sociale d'un Etat, souvent d'origine populaire* »¹ alors que si la protestation se cantonne à la révolte, elle se définit comme étant : « *une rébellion, un refus d'obéissance, un soulèvement contre une autorité établie* »². Laquelle de ces deux définitions convient le mieux à la contestation qu'édifient les arts d'Ahmed Cherkaoui et de Driss Chraïbi ? Est-ce une révolte ou une révolution ?

1.3.1. Une peinture à mi-chemin de la révolte et de la révolution

Bien que correspondant au sens le plus commun, la définition du terme : « révolution » donnée ci-dessus n'est pas l'unique. Le dictionnaire en propose d'autres, dont une particulièrement intéressante pour notre étude : « *Mouvement en courbe fermée. Rotation d'un mobile autour d'une figure centrale et invariable* »³. Même si cette explication n'obéit pas exactement aux objectifs de notre problématique, il semble néanmoins important de la retenir puisque la peinture d'Ahmed Cherkaoui (comme la littérature de Driss Chraïbi d'ailleurs) adhère à une sorte de mouvement orbital, circulaire qui s'effectue autour de préoccupations fixes : des thèmes récurrents tels que la quête identitaire, le mélange des civilisations et des influences, le détournement des dogmes musulmans, etc. La peinture est donc cet orbite qui tourne autour d'axes centraux, fixes, représentés par la thématique choisie, quasiment invariable. Perçue sous cet angle, la peinture d'Ahmed Cherkaoui paraît donc révolutionnaire.

¹ Dictionnaire, *Le Petit Larousse illustré*. p. 880

² id.

³ ibid.

De plus, l'aspect novateur, subversif, la modernité à la fois technique et thématique de la peinture d' Ahmed Cherkaoui engendrent des changements radicaux et soudains dans les habitudes artistiques marocaines. Sa tendance figurative, l'union de la calligraphie traditionnelle à la modernité occidentale, la toile de jute et les couleurs vives ont donné à sa peinture une configuration incontestablement révolutionnaire. Avec lui a éclos une véritable révolution artistique au Maroc.

Ainsi limité au domaine artistique, Ahmed Cherkaoui réduit sa contestation à des actes virtuels, méditatifs. C'est donc une révolte qui surgit de ses toiles. En refusant de se soumettre à l'autorité idéologique établie, Ahmed Cherkaoui se présente comme quelqu'un d'indocile, de rebelle qui résiste et déclare enfin avec force son irritation profonde face à toutes ces souverainetés (politique, sociale ou religieuse) assujettissant toute tentative de progrès. La peinture d'Ahmed Cherkaoui appartient donc à la résistance et à la révolte. Plus qu'une « *action directe* », elle agit et frappe plus habilement et surtout plus subtilement qu'une révolution puisque avant d'être violente, la peinture s'appuie sur un raisonnement intellectuel qui servira de matrice à des changements futurs. De plus, loin d'être anarchique, la peinture d'Ahmed Cherkaoui sait que la société (comme l'art) a besoin de bases anciennes pour s'émanciper et pour atteindre ses objectifs (la calligraphie, le tatouage ... en sont de belles illustrations).

Alors parler de cette peinture comme d'un art de la révolution serait une erreur. Jamais elle n'a prôné le renversement absolu ou l'anéantissement de tout ce qui existe. C'est seulement un art révolutionnaire au sens artistique du terme, si elle conteste inlassablement, la peinture d'Ahmed Cherkaoui reste avant tout l'art de la révolte et de la résistance, un art conscient de ses limites qui se contente d'être une « révolutionnalisation », un exemple pour tous les êtres opprimés.

1.3.2. Driss Chraïbi ou l'expression d'un élan révolutionnaire rapidement relayé par un sentiment de révolte.

En 1954, Driss Chraïbi pénètre dans la littérature marocaine francophone, entraînant dans son sillon un enthousiasme novateur, une modernité proprement révolutionnaire. Le refus systématique de l'idéologie dominante, le rejet de toute forme d'aliénation caractérisent l'ensemble de sa littérature et restent, à juste titre, pour un nombre important de lecteurs, les symboles de la rébellion chraïbienne. Sans oublier que cet élan contestataire demeure l'élément de base de tous les autres romans de Driss Chraïbi, il nous a semblé judicieux d'illustrer cette thématique à l'aide d'une seule de ces œuvres, la plus marquante, la plus contestée, celle qui a inauguré le cycle de la révolte : *Le Passé simple*. Dans ce roman, le personnage principal, Driss Ferdi, tente désespérément d'échapper au pouvoir totalitaire du Seigneur, par une opposition constante longeant une courbe sinueuse, à l'extrême limite de la révolte et de la révolution. Cependant, il s'avère qu'après maintes hésitations, Driss Ferdi se trouve dans l'obligation de réviser sa tactique révolutionnaire de départ pour se contenter d'une révolte individuelle. Quelles sont les traces de ce fléchissement ? Quels en sont les raisons et les objectifs ? Là encore, n'y a-t-il pas une interférence entre l'auteur et son héros ?

Une constante ambiguïté dans la contestation de Driss Chraïbi

Dès l'incipit, « *les douze coups du canon d'El Hank* »¹ semblent sonner le glas du héros comme si, une fois séparé de ses amis, une fois hors du jardin public, la contestation guidait les pas de Driss Ferdi. Avec ces « *douze coups* », c'est, comme le dit le narrateur « *le gong du drame* » qui a retenti. La rébellion est donc immédiate et légitime puisqu'elle est nourrie par l'insupportable oppression de l'autocratie paternelle.

¹ *Le Passé simple*. p. 13

Plus l'action avance, plus le comportement de Driss Ferdi devient équivoque. Il est tiraillé entre la révolte et la révolution. D'un côté il indique sa volonté d'autonomie en faisant l'école buissonnière, il brave les interdits sociaux en fumant devant son oncle et sa mère, il transgresse la religion en consommant du vin, du porc. Des coups d'essais révolutionnaires, des insurrections destinées à fragiliser le pouvoir paternel. D'un autre côté, Driss Ferdi affiche clairement sa volonté de tenter une révolution. Ainsi, voyons-nous Nagib, son frère, lui dire : « *Je vois, tu veux tenter une révolution* »¹. Mais se sont les propres paroles du héros qui dévoilent cet objectif. Dans un épisode caractéristique, il proclame à ce même Nagib : « *Le chêne est ébranlé, comprends-tu ? Il faut immédiatement l'abattre, comprends-tu ?* »². Plus tard, face au Seigneur lui-même, il parle clairement de révolution, dans une réplique empreinte d'un vocabulaire purement politique : « *idéologie, réforme, liberté, insurrection, Atatürk souveraineté, théologie musulmane, etc.* »³.

Il semble donc manifeste qu'après quelques essais destinés à ébranler la puissance paternelle, l'ambition initiale de Driss Ferdi est de faire sa propre révolution, d'abattre l'idéologie dominante. Cependant, solitaire, peut-être pas encore assez mature, le héros prend vite conscience de l'impossibilité d'aboutir dans cette direction. La révolution est abandonnée au profit d'une révolte beaucoup plus délicate.

Avortement de la révolution. Ecllosion d'une révolte individuelle

Longtemps Driss Ferdi a semblé hésiter entre les deux formes de contestation. Bien que son choix apparaisse à première vue comme étant progressif, il s'avère tout de même que rapidement son incapacité à mener une révolution a éclaté. Déjà, le soir de l'absence de Camel, alors que Driss ose protester contre l'attente imposée par le Seigneur, il reçoit une injure (« *Chien !* ») et un crachat en pleine figure. Mais jamais il ne parviendra à lancer le couteau qu'il a dans les mains, alors même que son père le défait. Le tuer aurait incontestablement donner un symbole révolutionnaire à cet acte.

¹ id. p. 155

² ibid. p. 150

³ ibid. p. 163

Driss n'a fait que protester, preuve du choix d'une révolte individuelle. De plus, un autre épisode illustre aussi le manque de détermination révolutionnaire du héros. A Fès, dans la maison du Fquih Kettani, Driss Ferdi transfère son agressivité sur cet oncle, le double de son père. Cette agression s'effectue en trois temps : verbalement, matériellement (des coups de pieds dans la table) et la mise à jour « *du charlatanisme du Saint Homme* »¹. Là encore, Driss renonce aux violences physiques concrètes. Il se satisfait d'une révolte raisonnée, intellectuelle qui, de plus est, se réalise sur une cible autre que celle qui l'opprime directement.

Conscient de la nécessité d'un appui collectif pour mener à bien une révolution, Driss Ferdi essaye de servir d'exemple, d'insuffler un élan collectif à un projet, d'abord personnel. Il tente, en vain, d'attiser la haine des membres de sa famille, de les pousser dans leurs derniers retranchements. Ainsi, il oblige ses petits frères (Nagib et Abd El Krim) à se masturber puis à analyser le sperme au microscope ! Il crie sa haine et son mépris, le jour de l'enterrement d'Hamid, quant il voit sa mère parée et maquillée : « *Coffre à grossesse !* » ; « *... et ce fard et ces ongles et ce bordel ? qu'est-ce que c'est ? Driss ton fils t'a posé une question à laquelle il faut répondre* »². Tel est son comportement. Brutal et grossier, à l'égard des siens. Tout semble se passer comme si le jeune insoumis s'exerçait sur eux avant de partir à l'assaut du Seigneur. Driss Ferdi désire leur rappeler les souvenirs les plus douloureux, les plus vifs, il tente de convaincre, pendant des heures, Nagib qui connaît précisément les intentions de son aîné. Malgré cela, tous refusent de le suivre : « *Quitte la maison et laisse nous tranquilles* »³ lui répond Nagib.

Le désistement des membres de sa famille reste donc l'explication déterminante du fléchissement des pulsions révolutionnaires de Driss Ferdi. Riche de cet enseignement, le héros préfère se contenter d'une révolte. Il ira même jusqu'à proposer un compromis à son ennemi (le Seigneur) : que celui-ci transforme son autocratie paternelle en véritable paternité, et lui, Driss Ferdi, se soumettra : « *A condition, dis-je, que vous vous résigniez à transformer votre théocratie en paternité. J'ai besoin d'un*

¹ ibid. p. 127

² ibid. p. 133

³ ibid. p. 155

père [...] Une légère réforme que vous pourriez m'accorder sans qu'il soit porté atteinte à votre souveraineté puisque je reste sous votre tutelle »¹.

Désormais, la révolution a laissé place à la révolte, une notion qui de plus en plus colorera le discours des personnages (« *Moi, je suis le plus grand révolté* » ; « *Donc, je me serai révolté pour des banalités* » ; « *Hamid est mort, je me suis révolté* »).

Même s'il importe peu (à notre problématique) de savoir si Driss Ferdi a connu une victoire ou une défaite face à la puissance paternelle, il semble quand même indiscutable qu'en renonçant au parricide, la révolution a échoué. Malgré ce fléchissement et reportant cette révolution à plus tard, Driss Ferdi a semble-t-il bénéficié de larges avantages conférés par la révolte. Désormais, conscient des failles de son autorité, le Seigneur propose à Driss un ultime affrontement, à la ferme d'Aïn Diab, qui pour la première fois s'effectuera « d'homme à homme ». N'était-ce pas là le désir prédominant du héros ? Durant cette rencontre, Driss Ferdi obtiendra son départ pour la France en invoquant la soumission et le repentir : « *Va, mon fils, va, mon sujet* ». ² C'est là-bas, en terre ennemie, qu'il espère acquérir les armes qui cette fois lui offriront l'opportunité d'assouvir ses pulsions révolutionnaires : « *En France, tu as raison, je m'aguerrirai. Puiserai dans les stocks les idées de réforme sociales, de syndicats [...] n'importe quoi [...] Mais d'ores et déjà [...] je pisse [...] sur la tête de ceux que je connais bien* ». « *Quant à toi, Seigneur, je ne dis pas : adieu. Je te dis : à bientôt !* » ³. Mais, après avoir lu *Succession ouverte*, nous nous rendons compte que Driss Ferdi comme Driss Chraïbi déçu par la vie occidentale, renoncera définitivement à la révolution. Cette fuite en avant a donné lieu à une révision totale de sa tactique. La révolution est abandonnée, elle est relayée par une révolte qui ne cessera de frapper, de s'élargir, de s'actualiser dans les romans suivants.

Outre le fait qu'Ahmed Cherkaoui n'ait jamais été tenté par une révolution, la grande témérité et l'immense modernité de sa peinture restent incontestablement les sceaux d'une véritable révolution artistique. La littérature de Driss Chraïbi, quant à elle (illustrée par le comportement du personnage principal du *Passé simple*), après avoir

¹ ibid. p. 163

² ibid. p. 271

³ ibid. p. 272

cédé aux pulsions révolutionnaires, puis après en avoir estimé les limites, a révisé ses ambitions premières pour se contenter d'une révolte individuelle. Nous sommes donc en mesure de déclarer que malgré la transformation radicale qu'elles occasionnent dans le domaine artistique marocain, ces deux formes d'art sont avant tout celles de la révolte. Il semble d'ailleurs que cette notion symbolise, depuis longtemps, l'essence même de l'art puisqu'il reste élitiste, théorique, spéculatif, donc qu'un exemple, un moteur destiné à insuffler à la masse populaire, à travers une expérience individuelle, l'envie de bousculer un système révolu, aliénant les hommes. Même si elles furent longtemps incomprises, cette littérature et cette peinture marocaines contemporaines demeurent surtout l'écho d'une révolte humaniste, propice à l'épanouissement de tous les hommes.

DEUXIEME PARTIE :

**DEUX IMAGINAIRES SUBSERVIFS
AU SERVICE D'UNE
« GUERRILLA ARTISTIQUE »**

Alors qu'au même moment, la grande majorité du peuple marocain est attachée à la lutte pour l'indépendance nationale, Driss Chraïbi dénonce énergiquement les maux de la société musulmane marocaine traditionnelle, ainsi que l'ensemble des valeurs auquel elle est assujettie. C'est durant cette période historique délicate que le romancier a choisi de mettre toute une société face à ses infamies, d'étaler son réactionisme permanent et de dénoncer l'hypocrisie de l'ordre établi. Ces réactions audacieuses feront dire à A. Laabi : « *Le perturbateur de la pétrification a par cette œuvre (le passé simple) doté la littérature marocaine de sa première œuvre moderne !* »¹. Cependant, même si la contestation chraïbienne reste, pour beaucoup, associée à ce premier roman, le plus éloquent tant par sa violence que par l'étendue des cibles abordées, «le Seigneur» n'a pas le monopole de la tyrannie et de l'oppression. Il n'est pas non plus l'unique cible de cette «guérilla» puisque dans ses œuvres suivantes : (*Succession ouverte ; Civilisation ! ; Une Enquête au Pays*) apparaissent également des figures abusives, autoritaires, des hommes couverts de dédain, des êtres et des symboles qui possèdent, eux aussi, un pouvoir et qui en abusent. Bref, de 1954 à 1981, rien ne semble échapper à la fougue ravageuse des propos de Driss Chraïbi.

L'art plastique de Ahmed Cherkaoui, dans le champ d'une création artistique et d'une recherche intellectuelle, avec autant de force et d'acharnement que l'écrivain, participe lui aussi au questionnement et à la remise en cause des fondements de la société marocaine contemporaine. Mais, à la différence de la littérature qui nous offre une matière plus facilement dissociable, la peinture constitue une unité homogène, un bloc. Du fait que l'imaginaire esthétique de Ahmed Cherkaoui s'efforce de se libérer des carcans dictés par les autorités, son Œuvre donne l'impression d'une révolte totale, d'une contestation qui recouvre tout et tout le monde. En harmonie avec les propos de Driss Chraïbi, le peintre

¹ Laabi Abdelatif : « *Défense du Passé Simple* », Souffles, n° 5, premier trimestre 67, p. 18-21

accuse lui aussi les maux internes à la société marocaine, ce qui nous fournit une preuve supplémentaire des échos qui existent entre ces deux domaines artistiques.

Nous avons pu noter précédemment que la liberté d'expression restait une des lacunes fondamentales des sociétés musulmanes. La masse marocaine subissant une étroite surveillance de la part des autorités, les revendications étant la plupart du temps ignorées, l'intellectuel doit incarner ce que nous pourrions appeler «la voix du peuple et de la jeunesse», une tâche ardue puisque la censure bride à chaque fois les artistes. Toute production artistique considérée comme une menace pour les magistères (politiques, économiques, sociaux, religieux) est soit interdit, soit détournée vers des buts de propagande gouvernementale. Lorsque l'artiste tente de heurter les tabous, il reste, dans la majorité des cas, accusé d'hérésie, une habitude l'obligeant donc à emprunter des voies détournées pour véhiculer son message : symbolisme, innovations formelles, humour, baroque, etc. Mais, plus le détournement est présent, plus le risque d'incompréhension croît, ce qui installe l'intellectuel marocain au sein d'un grand dilemme. A ce sujet, A Khatibi indique d'ailleurs : « *l'écrivain maghrébin, en pratiquant une dénonciation par rapport à l'événement politique, risque d'être taxé d'esthète [...] s'il veut servir la cause nationale, il risque de rater son œuvre. De toute façon, l'écrivain est condamné à avoir mauvaise conscience* »¹.

Dans de telles conditions, comment nos artistes ont-ils abordé ces complexités ? Comment ont-ils choisi leurs cibles ? Sont-ils toujours solidaires des aspirations du peuple marocain ? De quels substituts artistiques et techniques usent-ils pour transcender la censure et pour mentionner leurs concepts idéologiques ?

¹ A. Khatibi. *Le roman maghrébin*. Paris, Maspéro, 1968. 147 p.

2.1. LES CIBLES ET LES CONCEPTS IDÉOLOGIQUES DE LA « GUÉRILLA ARTISTIQUE ».

2.1.1. Dénonciation de l'injustice sociale des sociétés musulmanes

Pour une multitude de lecteurs le nom de Driss Chraïbi reste presque toujours associé à ce premier roman : *Le Passé simple* qui provoqua un véritable raz-de-marée au sein des sociétés musulmanes traditionnelles. Pour la première fois, un auteur maghrébin entreprend une dénonciation de l'injustice sociale qui règne dans son pays. Cette œuvre est fondée sur le schéma « *père castrateur / fils dominé* » et, même si rien n'échappe à la rage du héros Driss Ferdi, la tyrannie paternelle outrageusement exercée par Haj Fatmi Ferdi demeure le point de dénonciation le plus âpre. Pour ce jeune adolescent, la figure qu'il faut abattre, c'est lui, « le Seigneur », gardien d'un pouvoir absolu. Qu'elles sont les sources d'une telle fureur ? Pourquoi à l'heure où toute une région se bat pour la libération nationale, Driss Chraïbi s'engage-t-il à assaillir en priorité le système social de son propre pays ?

La révolte contre la tyrannie paternelle et familiale

La figure du Seigneur

Foule de Critiques, dont H. Kadra-Hadjadji, paraissent avoir renoncé à savoir quel est le personnage principal du *Passé simple*. Est-ce Driss Ferdi lui-même ou est-ce son père qui occupe une place au moins aussi importante au sein du roman ? S'agit-il peut-être d'un couple soudé par une vieille haine, une animosité qui, comme nous le verrons ultérieurement, est née avant les premières lignes de cette œuvre ? Driss Ferdi est le narrateur. C'est donc à travers sa subjectivité que nous, lecteurs, percevons cette figure paternelle démoniaque aux

multiples facettes. « *Le Seigneur* » nous est d'abord peint comme un chef de famille menaçant toute la tribu des Ferdi de son autorité absolue : « *Entre ce plafond incurve et cette mosaïque bigarre, huit êtres attendaient qu'un être ouvrit la bouche [...] Nous étions des Ferdi, des descendants du prophète, la race des Seigneurs dont huit dépendaient d'un* ». ¹

L'onomastique utilisée par le narrateur nous renseigne également sur l'exceptionnel charisme de cet homme. L'appellation la plus fréquente : « le Seigneur » traduit de l'arabe « saiyid » est employée dans les pays musulmans pour désigner les descendants de Muhammed, ce qui confère à celui qui la porte une dimension quasi divine. Mais ce titre évolue dans le roman vers celui de « Sidi » (« *Ta maison est achevée Sidi* ») ², un vocable dont on use lorsqu'il s'agit de s'adresser à un maître, un parent âgé dont on dépend. Cette évolution de l'onomastique souhaitée par l'auteur vise à donner la véritable dimension de cet homme. De plus, rappelons que dans le sens français, le terme « Seigneur » est aussi une marque prestigieuse, accordée à un être dont dépendent des terres et des hommes dans un système féodal. Haj Fatmi Ferdi possède donc toutes les conditions requises pour être qualifié du terme Seigneur : les conditions sociales, économiques, familiales et religieuses. Ce dernier domaine étant renforcé par « Haj » qui signifie qu'il a effectué le pèlerinage à La Mecque, ainsi que par de nombreux termes qui lui laissent une place dans l'autre divine : « *Il est notre tenant et notre aboutissant, il est notre Dieu [...] le tout puissant* » ³. Toutes ces appellations ne sont donc pas gratuites, elles appuient le caractère exceptionnel de cet homme. Paradoxalement, ces qualités remarquables sont démultipliées voire mystifiées par le narrateur lui-même, par celui qui lui porte le plus de mépris. S'il est une sorte de divinité toute puissante, c'est d'abord grâce à Driss Ferdi qui dote ce père d'attributs surnaturels dont celui de l'éternité : « *Monsieur mon père ? En ce qui me concerne, il n'a pas changé : nerfs d'acier, autorité d'acier. Le soleil qui verra cet acier se réduire en rouille ne luiira point : inoxydable, l'acier* ». ⁴ Malgré cette « personnalité

¹ *Le Passé simple*, pp. 47-50

² id. p. 126

³ ibid. pp. 18-161

⁴ ibid. p. 90

de fer » qui doit pousser au respect, Driss Ferdi part à l'assaut de « *ce roc* », de « *ce chêne* » qu'il faut abattre à tout prix, par n'importe quel moyen, le meurtre y compris. Les raisons de cette haine ne sont pas, elles non plus, innocentes. Elles résultent d'une situation familiale inacceptable que Driss Chraïbi ne cesse de dénoncer par l'intermédiaire de son jeune héros.

Une situation familiale inadmissible

La tyrannie que le Seigneur exerce sur les siens est due en priorité à « une paternité de droit divin » associée à un caractère de fer. Il a beaucoup d'assurance, une immense force morale proche de l'insensibilité et qui suscite de nombreuses images telles que : « roc, citadelle, acier, dogme, chêne, forteresse ». Face à une telle personnalité, les êtres ne peuvent que se disloquer. Cette rigidité est fortement dénoncée par le narrateur : « *Tous ceux que mon père avait soumis à l'usure avaient crevé comme des outres* »¹. Mais la révolte ne s'arrête pas là, elle attaque également la dépendance que le Seigneur entretient et qui lui assure sa « toute-puissance ». Les relations familiales sont brisées principalement sur un asservissement moral, un dressage puisque ce père ne laisse aucune initiative, il emprisonne ses enfants dans les limites strictes d'un emploi du temps sous haute surveillance. Il s'est efforcé d'établir des lois familiales proches du cérémonial, basées sur des principes immuables, qui renforcent l'atmosphère de terreur ainsi que la « sclérose » : « *Je ne dois pas répondre. Les gestes d'abord. Rituels* » ; « *comme hier, avant-hier, depuis sept ans, tous les jours sauf le dimanche et les jours fériés, quatre fois par jour, trajet maison lycée et vice versa immuable – tout est immuable* »². De plus, tel un bourreau, le Seigneur fait subir aux siens tous ses caprices, toutes ses brutalités (morales ou physiques). Un comportement anti-sentimental copieusement condamné par Driss Chraïbi. Les coups pleuvent sans raison valable

¹ *ibid.* p. 33

² *ibid.* p. 17

(crachat, coups de poings et de pieds, gifles, piétinements, etc.), des humiliations souvent partiales. Cette violence atteint son paroxysme lors du décès et de l'enterrement de Hamid. Driss regarde ces mains qui ont sauvagement donné la mort (« Particulièrement ses mains m'intéressent. Elles se sont sûrement abattues sur le crâne de celui que l'on conduit au cimetière »¹) et, tandis qu'il suit le corps de sa victime, le Seigneur ne laisse transparaître ni douleur, ni remord : « son masque est empreint de la rigoureuse dose exacte de l'impossibilité habituelle. Il est son propre confident comme son propre juge »². En cela il appartient au divin puisqu'il donne et ôte la vie à sa guise. Dans un tel climat d'hostilité et de souveraineté absolue, il est hors de question, pour le narrateur, de prétendre à une quelconque affection paternelle. Il en souffre énormément et laisse cette frustration alimenter sa haine. Chez les Ferdi, il n'y a aucune tendresse, aucune place pour l'amour, le respect et encore moins pour le dialogue. Le moindre rapport est fondé sur la force, le Seigneur domine chaque membre de sa tribu. Mais, même si, comme nous avons pu le voir, Driss Ferdi colore son père des lumières de l'éternité, ce dernier reste conscient que sa domination ne saurait être définitive : « *Un jour, dit-il, très vieux, gaga, je ne leur apporterai plus ce pain, plus ce thé, et ils me foutront dehors* »³.

Un soupçon à la source du mépris et justifié devant la bibliothèque paternelle

Bien que l'oppression et la tyrannie paternelles restent les sources indiscutables du mépris qu'entretient Driss pour le Seigneur, il semble aussi que c'est un fort soupçon sur l'hypocrisie et le mensonge de ce père qui alimente la révolte du jeune héros chraïbien. Alors que pendant longtemps le Seigneur représentait dans l'esprit de son fils l'homme par excellence, celui qui ne connaît pas de faille et qui remplit toutes les conditions de l'honneur, un épisode clé est,

¹ *ibid.* p. 137

² *ibid.* p. 137

³ *ibid.* p. 262.

semble-t-il, intervenu avant les premières lignes de ce roman pour démystifier cette figure paternelle et pour créer un fort climat de suspicion dans l'esprit de Driss. Des pressentiments qui vont se vérifier autour de la très honorable bibliothèque du Seigneur et qui, alors, légitimeront la haine du jeune adolescent, ainsi que la contestation de Driss Chraïbi. Alors que tous les protagonistes du *Passé simple* se trouvent devant la collection littéraire du Seigneur (philosophique, historique, métaphysique, religieuse), poussé par son aversion, Driss fait pivoter le premier panneau et met à jour un immense bar où se côtoient des alcools du monde entier : « *Vermouth, Martini, saint Raphaël, Porto, Cognac, Chablis, Bourgogne,¹ etc.* ». Son sens de l'observation est à l'origine de cette découverte, la poussière (« *cette sainteté poussiéreuse* »²) est pour lui un indice, il a pris conscience du subterfuge et a alors pu mener plus avant son enquête pour découvrir « *un dispositif mécanique* » qu'il avoue ne pas pouvoir expliquer « *par manque de temps* ». Mais, il en connaît l'existence et sait « *qu'une cuillère* » peut suffire à l'ouvrir. C'est le cas, et la désillusion entamée est dès lors entérinée, tous ses soupçons se vérifient et sa haine est justifiée par la honte d'avoir grandi dans le mensonge et l'hypocrisie. La perte de confiance étant totale, peut alors débiter l'ironie et le sarcasme, puisque fort de cette légitimité enfin justifiée, Driss est en train de battre son père sur son propre terrain, il utilise les mêmes techniques que les siennes. Le jeune héros ira jusqu'à rapprocher cette débauche de celle de son frère Camel (personnage dépravé par excellence) : « *Scotch Old Lady, c'est un fichu mensonge. D'ailleurs Camel va en témoigner* »³.

La haine de Driss est donc licite. Comme dans une relation amoureuse, quand la confiance est perdue, quand l'hypocrisie est vérifiée, le mépris remplace le respect. Par conséquent, il semble évident que Driss et le Seigneur forment un couple, qui lui-même paraît être le personnage principal du *Passé simple*.

¹ ibid. p.168

² ibid. p. 168

³ ibid. p. 169

Alors que nous étions, bien que relativement, en droit de nous interroger sur le bien fondé de cette dénonciation de la cellule familiale, cet épisode du bar lève tous les soupçons sur la légitimité de cette haine. Avant l'action de la cueillièrre sur le mécanisme, il demeurait, peut-être, l'espoir de s'être trompé et par conséquent d'éviter une prise de conscience et une désillusion totale. En tout cas, ce passage a un rôle prépondérant, autant pour le narrateur que pour l'auteur : celui de justifier la violence et la dénonciation de la tyrannie paternelle.

L'incrimination de la condition féminine au Maroc et dans l'ensemble des sociétés musulmanes

Même si à l'heure où nos sociétés occidentales réfléchissent au débat sur la parité homme-femme, la condition féminine nous paraît être un problème relatif. Pourtant l'inégalité entre les sexes, quel qu'en soit l'importance, reste en revanche un aspect fondamental des communautés musulmanes. Atterrés par cet état des faits, Driss Chraïbi comme Ahmed Cherkaoui consacrent une partie de leurs œuvres à ces femmes maghrébines aliénées par les hommes. Construit comme un véritable hymne à la mère, *Civilisation!* reste le roman phare de cette dénonciation, bien que les autres œuvres de Driss Chraïbi s'étendent aussi sur ce sujet crucial. Toujours en harmonie avec l'actualité et les peines de son pays, Ahmed Cherkaoui ressent, lui aussi, le besoin de faire émerger, à travers son art plastique, les revendications ou du moins le discours des femmes nord-africaines. Mais quels sont les reproches exacts qui surgissent de ces arts ? Qu'espèrent prouver les artistes et qu'attendent-ils de cette dénonciation ?

La société musulmane : un espace de « non droit » pour les femmes

Afin de peindre la réalité de la condition des femmes marocaines, le romancier choisit en premier lieu d'utiliser des images d'obscurité, de mutilation ou de captivité (« *une longue nuit polaire ; un arbre cerclé dans une cour de prison ; bridée par les rênes [...] aveuglée par les œillères* ») et de couvrir ces êtres d'un aspect fantomatique, d'en faire ce que le cinéma nomme aussi des « *morts vivants* » : « *Un jour vous fûtes nubiles. Et depuis, vous n'avez cessé d'être mortes* »¹.

La première atteinte que subit la femme musulmane est le mariage arrangé et conclu contre son gré. Paradoxalement, et c'est là qu'intervient la contestation du romancier, cette habitude bafoue la loi Malékite qui exige que la future épouse donne son accord sur le choix de son futur mari. Un tel acte viole donc à la fois la volonté féminine et une loi ancestrale. Néanmoins, une union de ce genre se réalise facilement puisque l'éducation a inculqué à la jeune fille le devoir de se soumettre à la résolution masculine et surtout l'inutilité d'une possible résistance qui ne pourrait aboutir qu'au suicide ou à la répudiation. La mère du narrateur des romans de Driss Chraïbi a dû, elle aussi, prendre pour époux un homme qu'elle n'a pas choisi : « *A l'âge de treize ans, un autre bourgeois cousu d'or et de morale l'avait épousée sans jamais l'avoir vu. Qui pouvait avoir l'âge de son père ? Qui était mon père ?* »². [...] « *Et l'homme très intelligent qui l'avait épousée en pleine puberté [...] n'avait fait qu'appliquer la loi* »³. L'auteur condamne également l'enfermement auquel la femme est réduite dès sa plus tendre adolescence, un isolement opéré à un double niveau : vestimentaire d'abord avec l'obligation de porter le voile ou la gandoura lors de ses rares déplacements. Physique ensuite puisque les occasions de sortir hors du foyer sont restreintes et exceptionnelles. Le romancier combat donc ce désir qu'ont les hommes marocains

¹ *Le Passé simple*, p. 99

² *Civilisation !*, p. 21

³ *id.* p. 68

de voir leurs femmes entrer dans son foyer le jour de ses fiançailles, pour n'en sortir qu'une fois : le jour de leur enterrement. Dans le *Passé simple*, l'épouse de Haj Fatmi Ferdi ne sort de chez elle que trente trois ans après son mariage et dans une circonstance exceptionnelle : la ruine du Seigneur. Dans *Civilisation !*, le narrateur avoue que sa mère a été « *enfermée dans sa maison depuis le jour des noces et jusqu'à cet après-midi où nous l'avoir fait sortir* »¹. De plus, enfermée, la femme captive doit effectuer une multitude de travaux ménagers : confection de vêtements, tonte du mouton, cuisine, couture, ménage, etc. Driss Chraïbi excelle dans la description et dans l'évocation de ces actes quotidiens. Plus qu'une simple énumération des tâches domestiques, l'auteur nous donne à voir la véritable injustice que subissent ces femmes au sein même du foyer et des lieux de vie : « *le décor était : poufs, soieries, tapis, tentures [...] ors et dorures, le plafond ténébreux en soliveaux, d'où tombaient des lustres éteints mais qui miroitaient de toutes leurs verreries, comme brillait la porcelaine verte et sanguine* »². Puis plus loin : « *le décor était : plafond bas, deux matelas, une natte, poussière, deux bougies [...] air chaud, vieux, plâtras au pied des murs – la chambre des femmes* »³. Ces abus sont présents également au moment des repas où les hommes et les femmes sont séparés. La tante Kenza doit attendre debout les restes du repas des hommes. Malheureusement, tout a été mangé ce jour là, ce qui fait dire à l'oncle : « *Vous ferez des œufs au plat [...] Du coq, il ne reste que les pattes* »⁴. L'autre face de la dénonciation de l'enfermement des femmes maghrébines n'est pas dans l'acte même, mais le cheminement subtil qui entraîne celle-ci à ne pas penser, voire de désirer briser ces chaînes que les hommes ont forgées, au point que si un jour la porte de la prison s'ouvrait à elles, il leur serait impossible de la franchir, car avec le temps ces femmes ont appris à aimer cette prison : « *Et l'on dit que maintenant nus sommes tous libres, mais je te le demande : une vieille prisonnière comme moi ne finit-elle pas par aimer sa prison ? Une prison, petite ou grande, est toujours une*

¹ *ibid.* p. 68

² *Le Passé simple*, p. 88

³ *id.* p. 96

⁴ *id.* p. 96

prison »¹. L'homme, malgré l'affirmation du Seigneur (« *Et, si elle veut voyager [...] ferme les yeux et marche avec elle et ton époque* »²) est donc parvenue à anéantir toute idée d'émancipation dans l'esprit des femmes. Trop longtemps aliénée et hors du monde réel, irresponsabilisée, la femme ne peut assumer une quelconque libération car elle ne possède pas les armes nécessaires. Le Seigneur le sait et en joue avec une ironie que l'auteur ne cesse de condamner : « *A son âge, l'émancipation, le sentiment d'une liberté souveraine ne signifieraient rien pour elle, sinon un déséquilibre* »³.

Enfin, le romancier dénonce deux autres contraintes, qu'il considère comme étant, là encore, une immense source d'affliction pour la femme maghrébine, même si la première d'entre elles n'est pas appréciée comme tel par la grande majorité des personnages féminins des romans de notre auteur. Pour le romancier, les grossesses nombreuses et rapprochées restent une source de fatigue à la fois morale et physique ainsi qu'un poids supplémentaire pour les femmes. Alors que lui tend à dénoncer ce rôle que les hommes ont attribué à leur épouse ou à leurs filles, ces dernières, dans les romans de Driss Chaïbi ne se plaignent jamais de ces maternités qui les vieillissent et les fatiguent prématurément. Au contraire, elles regrettent qu'une fois devenues trop âgées, elles ne puissent plus enfanter : « *tant que j'ai eu des enfants, tout allait bien. Ils grandissaient l'un après l'autre, mais il en restait un qui était encore petit [...] Mais maintenant qu'ils sont tous vieux adultes, je reste toute seule* »⁴. La maternité est ce qui justifie principalement la place de la femme dans les sociétés musulmanes. Même si, là encore, l'éducation qu'elle a subie favorise son entendement, même si la grossesse est fréquemment une obligation, elle reste avant tout un réel privilège pour ces femmes qui prennent enfin de l'importance sociale et familiale et qui surtout trouve un peu d'amour, de compréhension et de respect puisqu'il ne faut pas oublier que la mère musulmane est une figure extrêmement importante pour l'enfant : « *Si je pouvais encore enfanter, ce serait la bénédiction du ciel [...] Un petit enfant, je le comprends et il me*

¹ *Succession ouverte*, pp. 170.171

² id. p. 133

³ ibid. p. 132

⁴ ibid. pp. 169.170

comprend »¹. Le fait d'être stérile reste une cause de la seconde contrainte féminine que dénonce l'auteur dans ses romans, même si elle n'est pas l'unique puisque la répudiation peut intervenir à n'importe quel moment. Il suffit à l'homme de dire : « *tu es répudiée* » pour rompre les liens du mariage et pour la remplacer par une autre victime conjugale. Le Seigneur n'affirme t'il pas : « *les femmes s'achètent* »². Mais, du côté féminin, la répudiation signifie la fin d'une vie « normale ». La femme ne pourra plus retrouver un foyer marital, pour sauver l'honneur sa famille la séquestrera. Etre répudiée, c'est surtout ne plus pouvoir voir ses enfants et ne plus prétendre à une vie sexuelle donc à une future grossesse. La répudiation pèse donc comme une épée de Damoclès sur la tête des femmes. La femme musulmane n'existant que par et pour la reproduction et le mariage, cette menace croit sa soumission à l'égard de son époux : « - *Maître ... , commença-t-elle. Elle souscrivait à toutes les catastrophes éventuelles. Qu'était-elle, sinon une femme dont le Seigneur pouvait cadennasser les cuisses et sur laquelle il avait droit de vie et de mort ?* »³. A chaque sursaut de mauvaise humeur, pour des motifs les plus minces, le verdict peut tomber et anéantir l'existence de l'épouse. Même si pour cela, Driss Chraïbi, dans le *Passé simple*, emploie un ton burlesque, il condamne cette habitude et ce pouvoir masculin : « *Kenza servait un bol de soupe. Cette soupe était froide. Mon oncle n'aime pas la soupe froide [...]. Kenza est répudiée. Acte en bonne et due forme* »⁴. Cet acte est entériné durant le jeûne du Ramadan, période durant laquelle la mauvaise humeur masculine, alimentée par beaucoup de privations, est au maximum. L'ironie de l'auteur est, elle aussi, à son apogée, puisqu'une fois la faim assouvie, l'acte est annulé : « *Ce soir, Kenza était de nouveau l'épouse légitime de mon oncle « de par la vertu toute puissante d'un nouvel acte » [...]. Est apposé au bas de cet acte en date du 25 du mois de Ramadan l'empreinte digitale du requérant* »⁵. L'auteur est réellement attaché à cette dénonciation de la toute puissance masculine puisque dans *Une Enquête au Pays*, un épisode

¹ *ibid.* p.169

² *Le Passé simple*, p. 262

³ *id.* p. 43

⁴ *ibid.* p. 93

⁵ *ibid.* pp. 93-94

similaire intervient, cette fois dans le foyer de l'inspecteur Ali, qui lui aussi ambitionne de répudier sa femme pour des raisons alimentaires : « *Ce matin, ma femme a refusé de se lever pour me préparer le petit déjeuner [...] Alors j'ai dû réchauffer la soupe aux pois chiches d'hier soir, tu comprends, [...] – Divorce, conclut le chef. Répudie là, fous là dehors, bon Dieu !* »¹. Le ton burlesque toujours là, accompagne encore la dénonciation de l'autorité et de la puissance abusive de l'homme sur la femme musulmane.

Civilisation ! : la renaissance de la femme maghrébine moderne et porte-parole des pays du tiers monde

Le roman : *Civilisation !* reste l'œuvre phare de cette contestation. A la différence des romans antérieurs (*Le Passé simple* et *Succession ouverte*) celui-ci fait de la condition féminine son thème principal et contraste fortement avec les autres, de part son optimisme et les preuves qu'il donne de la possibilité d'une émancipation et d'une libération féminine. Il s'agit là de l'histoire de la prodigieuse évolution de l'héroïne qui, en 180 pages, passe avec aisance du Moyen Age au XX^e siècle. C'est l'histoire d'une mère qui naît de ses propres fils. Même si dans la préface de l'édition canadienne Driss Chraïbi prétend : « *Je ne dénonce rien, n'explique rien, je me contente de restituer cette femme telle qu'elle a été à toutes les étapes de son évolution* », la part du fantasme et de l'imaginaire est discernable pour peu que l'on s'intéresse à la réalité marocaine. Il semble donc que *Civilisation !* sort entièrement de l'imaginaire de l'auteur qui, par cette œuvre, se donne la possibilité de contester le scandale de la condition féminine, tout en faisant de cette formidable mère un exemple pour toutes les femmes marocaines et le porte drapeau des richesses du savoir qu'il considère comme un privilège inégalable. Mais la véritable impétuosité de Driss Chraïbi, plus que de donner l'espoir à toutes les femmes opprimées, vient du fait que dans ce roman, la Mère est celle qui guide et porte la parole de la résistance nationale, voire de l'ensemble des pays du Tiers monde. C'est comme si cette femme incarnait l'avenir du pays

¹ *Une Enquête au Pays*, pp. 11.12

entier, c'est elle qui mène la manifestation et qui demande à être reçue par le Général de Gaulle pour lui faire connaître les aspirations du peuple marocain. Dans cet épisode, la dimension symbolique est forte puisque l'auteur fait de ces revendications purement féminines, la seule issue possible. Pour lui, comme pour elle, le discours politique n'a de sens que s'il est humain et sensible : « *Je connais la foule. Ma foule [...]. Ces femmes là et surtout ma mère – ma mère ! représentent une force capable de triompher [...]. j'en ai eu la révélation ce jour-là* »¹. [...] « *Nous voulons un monde de pureté, de bonté, de beauté et de joie. Les hommes se sont toujours trompés, ont commis des erreurs, ont bâti toujours une paix avec les ruines de la guerre. Nous ne voulons plus de ce monde là* »². Par l'intermédiaire de ce roman, et après avoir ouvertement dénoncé l'oppression et l'injustice que les femmes subissent depuis des millénaires, Driss Chraïbi souhaite prouver que « *la femme est l'avenir de l'homme* ». Ahmed Cherkaoui, lui aussi heurté par la condition des femmes de son pays, affirme la volonté de faire émerger le discours féminin. Dans les sociétés maghrébines traditionnelles, mise à part la calligraphie qui est monopolisée par les hommes, le domaine esthétique est exclusivement féminin. Ce sont elles qui brodent, tissent les tapis, fabriquent les poteries qu'elles décorent et peignent ensuite, qui confectionnent les bijoux, maquillent et tatouent. Bref, dans les milieux maghrébins traditionnels, la femme est l'unique dépositaire du savoir-faire artisanal et artistique. Bien que souvent brimée, n'étant jamais entendue ni autorisée à donner un avis ou à exprimer une sensibilité intérieure propre, c'est dans l'art que la femme peut affirmer son moi profond. Indiscutablement conscient de cet état des choses, Ahmed Cherkaoui utilise donc sa peinture, se plaçant par-là même de leur côté, comme d'un moyen subtil pour faire surgir la puissance du discours féminin. A travers son art, indirectement, c'est donc aussi la voix des femmes qui se fait entendre. Sa peinture reste, pour lui, le moyen (peut-être l'unique) de lutter contre la toute puissance masculine et de réhabiliter la femme musulmane.

¹ *Civilisation !* p. 124

² id. p.123

Roman témoignage ou œuvre fantasmagorique, *Civilisation!* reste le symbole numéro un de l'idéologie chraïbienne en matière de condition et de rôle féminin au sein des sociétés modernes. Alors que dans les romans précédents, la femme incarnait la tradition, la mère, ici, représente l'avenir. Driss Chraïbi donne donc à cette œuvre une dimension universelle et s'en sert comme la preuve que rien n'est impossible. D'ailleurs, à ce sujet, un critique dira : « *La mère évoquée ici, acquiert la dimension intemporelle d'un symbole de libération envers toutes les entraves du passé* »¹. Ahmed Cherkaoui, quant à lui, fait de la manipulation artistique et plastique un moyen de transgresser les habitudes sociales et idéologiques du Maroc. A l'aide de sa peinture, il restitue un certain pouvoir aux femmes.

L'art de ces deux hommes ne semble donc admettre aucun sens et aucune légitimité à cette société qui exclut et aliène les femmes.

2.1.2. Quand la « guérilla artistique » condamne la politique établie

La révolte contre l'Occident

Les romans de Driss Chraïbi contiennent des personnages qui, à quelque chose près, vivent la même histoire. Exception faite des deux policiers d'*Une Enquête au Pays*, tous sont de jeunes intellectuels marocains éduqués dans l'admiration de l'Occident et notamment de la France. A chaque instant, ils font des gestes qui ne sont pas les leurs, imitent les intonations ou les expressions de ceux qu'inconsciemment ils désirent être. A ce sujet, le romancier américain Paul Auster dit : « *Une minute nous sommes une chose et la suivante une autre chose [...]* *Essayer d'être un autre est une façon de devenir soi-même* ». Le personnage d'un roman peut-il être le même du début à la fin du livre ? S'il est récurrent (c'est le cas de Driss Ferdi), n'y aurait-il pas une subtile modification de son identité ? *Le*

¹ Entente Bibliothèque, n° 12, Janvier 1973

Passé simple, *Succession ouverte*, *Civilisation !* n'impliquent pas une seule et même histoire qui se poursuit d'un roman à l'autre. Le personnage principal (le narrateur) porte le même nom : Driss Ferdi, mais il évolue, il est autonome, se ressemble et diffère, il reste son propre reflet, son propre fantôme. C'est un peu comme si la même histoire était racontée trois fois mais par un narrateur parvenu à un autre moment de son existence, à un autre degré de sa conscience. Mais quels sont les motifs de cette mutation ? Pourquoi le narrateur, en interférence avec l'auteur, parvient-il, après avoir pourtant longtemps adhéré aux vertus occidentales, à désacraliser l'Occident ?

Fascination et désillusion à l'égard d'un modèle : la France

A en croire les propos du narrateur de *Succession ouverte*, celui-ci n'est pas un cas isolé puisque la fascination de l'Occident, et particulièrement pour la France, est une caractéristique propre de la grande majorité du peuple marocain : « *Je ne suis pas le seul dans mon cas, je suis plusieurs, toute une foule de colonisés et de protégés. Nous n'avons pu venir à 25 millions que nous sommes là-bas, mais c'est comme si nous y étions tous venus* »¹.

Le jeune héros chraïbien rêve d'émancipation, de liberté et de modernité. Arrivé à un stade de son évolution, il doit opter, définitivement croit-il, pour ses racines maternelles ou pour l'Occident. Après s'être dépouillé de sa culture originelle, il rejette son milieu et se tourne vers la France, forte de tous les apports technologiques et modernes, avec l'intime conviction d'être accepté par elle. Puisque toutes les portes lui sont fermées dans son pays, l'adolescent décide de franchir la Méditerranée où il s'attend à être accueilli les bras ouverts : « *Néanmoins, au fur et à mesure de mes pas, j'ose espérer qu'elle (la devise « Liberté, Egalité, Fraternité ») se décapera, se fourbira, retrouvera cet éclat et ce pouvoir de séduction que les livres sont susurrés [...] pour la plus grande gloire de la France.*

¹ *Succession ouverte*, pp. 35.36

Amen ! »¹. Mais, une fois arrivé en Métropole, il constate que la réalité ne correspond pas à l'image qu'il s'en faisait. Alors s'effectue la douloureuse prise de conscience de l'impossibilité de concilier ces deux univers. Débute alors une formidable dénonciation d'un certain comportement français.

Des attaques issues d'une douloureuse évidence

Au bout de quelques années passées en France, Driss Ferdi doit se rendre à la raison. Quoi qu'il fasse, il reste un étranger : « *Oui, j'étais de ces gens qui font comme ça, qui lèvent les bras au ciel et se prosternent en direction de La Mecque. J'ai regardé la femme qui me questionnait ainsi [...] Je l'ai regardée comme une mère. Je voulais qu'on me protège, qu'on me colonise, me civilise, me donne un brevet d'existence, mais ça !* »². Tout espoir est anéanti, déçu. Dès lors, le narrateur doit « brûler » ce qu'il avait tant adoré. Driss découvre avec scandale la laideur de cet esprit français et ne peut plus que se répandre en reproches furieux. Il dénonce une intolérance et un sentiment raciste qu'il croyait être cantonné dans les colonies et qu'il retrouve avec dégoût au cœur de cet Occident « civilisé » : « *Ah ! Vous êtes de ces gens qui font comme ça ! [...] Mais vous c'est différent. Vous êtes un évolué. Ce n'est pas du tout la même chose* »³. Une fois arrivé en France, lui qui croyait fortement à l'humanisme occidental, se voit dans l'obligation de réviser son jugement et de se rendre compte que là encore il s'agissait d'une véritable chimère. Parvenu au sein de notre civilisation à un moment ingrat, celui de la libération où tout le monde découvrait les crimes nazis : « *Montrez-vous, vous les civilisateurs en qui vos livres m'ont fait croire [...]. Dites, Madame, dites Monsieur, mon petit garçon, ma petite fille, dites-moi que je ne me suis trompé, que vous venez à pine de vous libérer de l'occupant allemand et que vous allez bientôt redevenir les êtres dignes, généreux et fraternels dont m'ont parlé votre kyrielle d'écrivains, de philosophes et d'humanistes* »⁴, Driss se demande comment cet occident a pu « au terme d'un aboutissement d'humanismes

¹ *Le Passé simple*, p. 212

² *Succession ouverte*, p. 34

³ id. pp. 33 et 38

⁴ *Succession Ouverte*, p. 35

divers et de traditions philosophiques, produire des régimes totalitaires et sanguinaires, où ressortent et dominent les pires instincts ? [...] Une foule de petits Hitler ? »¹. De plus, le jeune narrateur voit cet Occident qui prônait l'Humanisme « agir en cruauté » et surtout ne pas s'opposer, donc favoriser les guerres coloniales : « Activement ou passivement, ouvertement ou en secret, ils souscrivaient à la poursuite de l'ère coloniale, à la guerre et au massacre »².

Plus tard, dans *Civilisation !* et *Une Enquête au Pays*, Driss Chraïbi peint une effrayante caricature d'une société dominée par les technocrates qui sacrifient la civilisation au dépens de la technologie ou d'objets ridicules. Le chef de police Mohammed reste le plus grand symbole de cette dépravation. C'est lui qui possède « une montre à quartz » aux fonctions « Select / Month Date », « un TKMatic, capable de tracer mille mètres d'écriture sans avancer la mine [...] soit un kilomètre, tu te rends compte »³ etc. C'est donc également une critique de cette société de consommation qui assujettit les personnes, qui place la valeur marchande avant les valeurs humaines et qui marque indiscutablement ses tentatives d'associer les pays du Tiers monde dans un faux matérialisme et une fausse technicité.

L'idéalisme étant la caractéristique principale des personnages de Driss Chraïbi, il n'est donc pas surprenant de les voir passer d'une extrême à l'autre. Avant de connaître la France, il l'admirait passionnément. Déçu par quelques-uns, il rejette tout en bloc et refuse tout compromis. Pour le héros comme pour le romancier, le temps de la désillusion est arrivé, les attaques et les reproches se multiplient, l'Occident est accusé de trahir son image et de détruire sa civilisation et celle du Tiers-Monde par un matérialisme omniprésent. C'est ici une sensibilité et une illusion bafouées qui dénoncent deux traîtres : l'Occident et la France.

¹ *ibid.* pp. 89.90

² *ibid.* p. 37

³ *Civilisation !*, p. 104

La colonisation et le protectorat sur le banc des accusés

Natif d'un pays colonisé, Driss Chraïbi ne peut être indifférent au débat colon-colonisé. Mais, à la différence de ses contemporains, cet auteur ne frappe pas de manière aveugle ; avant de peindre un colonisateur démoniaque, il s'est d'abord interrogé sur les causes de cette épreuve, en posant la question suivante : « *pourquoi avons-nous été colonisés ?* ». Sa réponse est surprenante puisqu'il accuse en priorité la décadence du pays occupé. C'est elle qui est à la source de la colonisation, c'est cette « coloniasibilité » qui est l'origine des maux marocains. En cela, il suit l'idéologie de M. Bennabi qui prône la théorie suivante : « *Il y a un processus historique [...] qui commence par la coloniasibilité qu'il provoque. Ainsi donc, la colonisation n'est pas la cause première à laquelle on puisse imputer la carence des hommes et la paresse des esprits dans les pays maghrébins* ». ¹

Comme lui, Driss Chraïbi relie donc la colonisation non pas à des maux extérieurs, mais à des « *ennemis intérieurs* », tels que : l'ignorance, la bigoterie, la corruption, l'orgueil ... La seconde explication qu'avance Driss Chraïbi est le retard du monde arabe par rapport à l'Occident, un décalage dû à un immobilisme ambiant que le romancier nous livre par de nombreuses images de « sommeil », de « sclérose ». Ainsi Roche répond à Driss : « *Depuis l'époque des Califes, vous autres, Arabes, n'avez cessé de digérer et de dormir. Ce qu'il vous faut, c'est une bonne petite guerre* » ². [...] « *Une bonne petite guerre, disait Roche, ça vous réveillera. J'en déduisais : et sitôt après l'Arabe s'en retournerait dormir* » ³. Ces idées originales de Driss Chraïbi, ce pessimisme reste tempéré par la foi qu'il cultive en l'éducation occidentale, une foi qu'il octroie au narrateur et qui est, selon lui, capable de donner l'impulsion au Maroc pour sortir de sa léthargie : « *... nous avons besoin d'une jeunesse capable d'être entre notre léthargie orientale et l'insomnie occidentale, capable aussi d'assimiler la science actuelle et de l'enseigner à nos futures*

¹ M. Bennabi. *Vocation de l'Islam*. Le Seuil, coll. Frontières ouvertes, Paris, 1954. 167 p.

² *Le Passé simple*, p. 46

³ id. p. 249

générations »¹. C'est le mythe de la « colonisation humanitaire » qui est ici mis en avant.

Par conséquent, et même si la colonisation reste tout de même partiellement critiquée (« *Nous Français, sommes en train de vous civiliser, vous, Arabes. Mal, de mauvaise foi et sans plaisir aucun. Car, si par hasard, vous parvenez à être nos égaux, je te le demande : par rapport à qui ou à quoi seront-nous civilisés, nous ?* »²), Driss Chraïbi autant que le narrateur jugent de manière positive la colonisation ou du moins ne la condamnent pas en bloc. Tout en sachant qu'elle reste source de nombreuses souffrances, elle reste souvent considérée comme un facteur de progrès et de renaissance : « *Je ne suis pas colonisateur. Je ne suis pas anti-colonisateur. Mais, je suis persuadé que la colonisation européenne était nécessaire et salutaire au monde maghrébin. Les excès du colonialisme joint aux valeurs sûres de l'Europe, ont été les ferments, le levain de la renaissance sociale à laquelle nous assistons maintenant* »³. C'est donc du côté de la politique marocaine intérieure que se tournent la plupart des dénonciations de notre auteur.

Critique de la bourgeoisie nationaliste

Pour le jeune héros chraïbien, les « *ennemis intérieurs* », facteurs de ce que M. Bennabi a nommé la « *coloniasibilité* » restent indubitablement ces bourgeois, cette classe sociale orgueilleuse, suffisante et bigote réunie autour du parti politique d'Allal el Fassi, qu'il ne cesse de ridiculiser : « *Comparativement, je me mis à penser au parti d'Allah. Il se composait d'imams et de commerçants. Son but : foutre les Français à la mer [...]. Irrémédiablement, irrévocablement, une idée fixe – comme un dessin animé de Walt Disney où l'ours désire fracasser la tête de Mickey. Le premier stade. Ensuite de quoi le déluge – ou pas même.* »⁴. D'après la thèse de H. Kadra-Hadjadji⁵, l'expression « parti d'Allal » est une parodie de la « *confrérie*

¹ *ibid.* p. 23

² *ibid.* p. 208

³ Driss Chraïbi. *Demain* du 29 nov.–2 déc. 1956

⁴ *Le Passé simple*. pp.69-70

⁵ Kadra Hadjadji Houaria. *Contestation et révolte dans l'œuvre de Driss Chraïbi*. Paris, Publisud, 1986 ; 358 p.

d'Allah », des Allaligins qui pour gagner des partisans s'étaient présentés comme des adeptes de Allah. En tout état de cause, les luttes et les idéologies que ce parti développe, d'une violence et d'un extrémisme total (« *Foutre les Français à la mer* ») invitent le narrateur à une grande méfiance. Dans l'esprit du jeune adolescent, les revendications de cette bourgeoisie nationaliste sont associées au Djihad, à ces combats musulmans contre les infidèles en vue de leur conversion que ne peut admettre sa conscience humaniste. Pour lui, l'unique objectif de cet élan nationaliste, indépendantiste est, qu'une fois la libération acquise, de diriger le pays. Il va même jusqu'à comparer « cet écriteau » au parchemin du Seigneur qui dissimulait, derrière l'honoraire bibliothèque, son bar et ses vices de conduite : « *Celui-ci, un autre pieu, surmonté d'un écriteau, la fois n'a nul besoin d'un génie, l'écriteau suffit. Il dit : « Ecoutez-le, suivez-le, ne murmurez point, il détient les pouvoirs spirituels et temporels, à ne pas comprendre, à ne pas juger, à croire, c'est tout ce qu'on vous demande, amen !* »¹. L'hostilité à l'égard de cette classe sociale est grande chez le narrateur. Pour appuyer plus encore cette dénonciation, le jeune héros fait du personnage le plus veule et débauché, Camel, la parfaite incarnation de ce sinistre parti politique. C'est lui, son frère aîné qui, dans *Succession ouverte*, donne une leçon de nationalisme à Driss : « *Mais pourquoi avoir épousé une chrétienne et avoir donné à tes enfants des noms de chrétiens ? Le soleil est-il plus lumineux là-bas et La Mecque aurait-elle été transplantée en Europe ? Nous sommes des Arabes, mon frère, et nous luttons, nous menons notre combat pour notre indépendance et notre dignité* »². De plus, quand Camel est devant le prolétariat incarné par un mendiant, il n'a pas un geste de charité malgré l'héritage qu'il vient de recevoir. Il hèle un taxi pour fuir le vieil homme dans le besoin :

¹ *Le Passé simple*. pp. 269.270

² *Succession ouverte*. p.148

– « Vous n’auriez pas du travail pour moi ? Je peux être banquier, gouverneur, marchand de n’importe quoi.
– « Allez, grand-père, rentre chez toi ».
Il héla un taxi. Mehr Licht ! s’écriait Goethe, plus de lumière ! Tout plutôt que la vue de la misère »¹.

Toute l’infamie de la bourgeoisie nationaliste est là, dans l’esprit et le comportement d’un de ses représentants, Camel, qui derrière de beaux discours nationalistes, qui derrière sa lutte contre les colonisateurs, cache uniquement des intérêts personnels. Tout n’est qu’apparat et hypocrisie et Driss Chraïbi, par l’intermédiaire de Driss Ferdî, n’hésite pas à le lire et à en faire l’ennemi intérieur, l’ennemi numéro un.

Dénonciation de la monarchie et du Roi

A l’image de ses sujets, la royauté nous apparaît, dans les romans de Driss Chraïbi, totalement dégradée et inconsistante. Aucune dignité, aucune grandeur et majesté ne semblent caractériser la monarchie marocaine. Le palais royal nous apparaît lui aussi gâté. La mendicité et l’absence de reconnaissance sont présentes. Une fois « hors de service », les sujets sont abandonnés à leur triste misère : « *Vautré sous le portail Nord du Méchouar, un vieux nègre tendait la main, la charité s’il vous plaît [...]. Nous l’enjambâmes. Ex-humain, m’expliqua ma mère, ex-croyant, ex-sénégalais de la garde noire de S.M. Mohammed V, Sultan* »². De plus, une fois entré dans l’enceinte même du Palais, le narrateur découvre un monde de paresse et de somnolence. Tous les pouvoirs y sont représentés : un vieux pouilleux à l’ombre d’« *une ombrelle* » qui ne pense qu’à coiffer sa barbe, « un jeune fassi » est vautré dans « un éparpillis de coussins, tout au bout du corridor »¹, les gardes « jouent aux cartes sur une natte » et n’ont aucune conscience professionnelle : « *Couloir à gauche, suivez-le, tournez à gauche, porte 3 [...]. Valet de pique ... Atout as ...* ». Bref, une fois le seuil franchi, Driss se heurte à

¹ id. p. 150

² *Le Passé simple*, pp. 266.267

un lieu coupé du monde réel (des jets d'eau, des parterres de fleurs, du gazon) où règne la fainéantise, la somnolence et le mensonge lorsque le Chambellan prétend que le Souverain est à la chasse, alors qu'il est dans son cabinet. Mais, c'est lorsque le narrateur se trouve face au Souverain que la démystification de la monarchie prend tout son sens. Alors que nous vous attendions à la peinture d'un Roi plein de prestance, d'autorité et de charisme, nous voilà face à une figure quasiment infantile et d'apparence inoffensive : « *Non, ce n'était pas un aigle et peu m'enchaut* »². Son visage prend dans l'esprit de Driss, toutes les particularités de celui d'un enfant : des « *yeux aux paupières délicates* » [...] « *il sourit et deux fossettes dans ses joues se creusent* » [...] « *il fleure l'eau de rose, il a la prononciation zézayante, il parle sur un ton très doux [...]. Mais cela est sans importance* »³. Cette description est pourtant primordiale puisque associée à celle du palais royal, elle dénonce explicitement la dénonciation du pouvoir politique dégradé, de sa débauche et surtout de ses faiblesses.

Le régime policier et l'abus de pouvoir qui s'ensuit

Relative dans les deux premiers romans de notre étude, la dénonciation du régime policier est omniprésente dans *Civilisation !* et *Une Enquête au pays*. La mère de « *petit loustic* » qui se fait remarquer dans les meetings politiques par son intérêt passionné et ses interventions, toujours embarrassantes pour les politiciens, se trouve soudain sous surveillance policière. Mais, la gentillesse de cette femme lui offre l'opportunité de créer des liens avec les policiers, de les inviter chez elle et de leur faire admettre certaines choses délicates pour le pouvoir en place : « *C'est ainsi qu'une demi-brigade de policier s'installa dans notre rue, en face de notre maison. Maman les invita de bon cœur autour d'une bonne théière [...]. Non, madame, il n'y a pas une si grande différence en leurs anciens uniformes de « policiers colonisés » et ceux [...] de « policiers libres d'un pays libre » [...]. Les*

¹ id. p.267

² ibid. p. 268

³ *Le Passé simple*. pp. 268.269

pétards aussi sans doute ? [...] mais ils ne les avaient jamais essayé. « Ca viendra, les consolait ma mère, ça viendra »¹.

Mais c'est dans *Une Enquête au pays* que la dénonciation de ce système policier atteint son apogée et l'extrême fin du roman en témoigne parfaitement : « *Le chef de police Ali* » revient au village « *dans une Land Rover* » munie d'un « *poste émetteur* », des hélicoptères tournoient et les policiers sont tous armés de « *mitraillettes* ». Tout cet équipement pour seulement arrêter quelques berbères pacifiques. La violence et la répression sont donc, pour Driss Chraïbi, les deux caractéristiques principales du système policier marocain. Mais la dénonciation va plus loin, elle touche également l'abus de pouvoir et l'arrogance de ces policiers. La remontée des inspecteurs dans l'Atlas marocain se mue progressivement en une quête d'identité, une quête initiatique d'un monde perdu. Le sud est la source alors que la ville, quant à elle, représente un lieu de corruption pour les individus, un lieu où la civilisation est, paradoxalement, saccagée. Cette opposition dans le roman reste symbolisée par les différences existant entre les deux policiers et la tribu des Aït-Yafelman. Les premiers semblent avoir perdu toute leur authenticité, alors que les Berbères, eux, ne cessent de la cultiver. Dès l'incipit, la colère du chef de police s'abat sur un dominé, l'inspecteur Ali, pour une cause anodine puisqu'il lui demande de tirer un doigt : « - *Je vais compter. A trois, tu tires d'un coup sec et tu le fais craquer [...]* L'inspecteur tire de toutes ses forces et le chef se mit à hurler en dansant sur son siège.

« - *Maudite soit la religion de ta mère ! Tête d'oignon ! Cul de Moïse ! Roue de secours ! ...* »². Cette scène cocasse est destinée à dénoncer les abus de pouvoir de ce régime policier. Tous les propos de Mohammed sont violents, dénués de toute contrainte et de tout tabou. De ce pouvoir, le chef de police tire la totalité de sa valeur humaine et sociale, il tient à ce qu'on le reconnaisse comme le représentant du pouvoir ancestral. Si ce n'est pas le cas, il se lance dans de vertes insultes : « *Le chef jeta un œil sur sa manche galonnée, souleva ses pieds bottés, les regarda. Et puis, il se mit à rire* »³. Puis, lors de l'emprunt des boutons de son

¹ *Civilisation !* p. 176

² *Une Enquête au Pays*. p. 16

³ id. p. 24

uniforme officiel, son comportement évolue : « *Hajja les avait décousus pour s'en fonctionner une paire de bracelets rutilants. Tempêtant, devant sur le seuil de la caverne [...] le chef n'avait plus de mots pour exprimer son indignation, ni en arabe, ni en français* »¹. Le chef de police Mohammed est donc, dans le discours narratif, un substitut du groupe dominant. Quand ce pouvoir policier est annihilé, naissent en lui des crises démoniaques : « *Soudain, sans aucun préliminaire* », *le chef de police devint fou furieux. Il bondit sur le paysan, la bouche déformée par un rictus [...] : Vieille merde sèche ! ... Tu ... tu as ... je te ... je vais de faire avaler ce qu'il te reste de tes dents ... Chien de ton père et de ta race ! ...* »². Cet entretien avec Raho symbolise parfaitement bien la dénonciation de ce système policier orgueilleux, ultra-violent qu'édifie Driss Chraïbi dans ce roman. Ce système répressif et « oppressif » reste incarné par le Commandant Mohammed, ce représentant de la loi qui est lui-même le premier violateur des institutions puisque le respect humain n'est, chez lui comme dans le système national, jamais de mise. C'est ainsi que dorénavant nous pouvons mieux comprendre la métaphore animalière qu'utilise l'auteur à leur propos : « *Raho lui jeta un coup d'œil rapide [...] L'inquiétude commençait à l'envahir de nouveau [...] comme celle qu'il ressentait à chaque fois à l'approche d'un danger – armée de sauterelles encore lointaine ou autre calamité de Dieu et des hommes* »¹. Cette métaphore reprend un sème commun : l'abondance et la nuisance, et matérialise parfaitement bien la contestation de l'auteur de ce système politique marocain.

Dénonciation d'un certain comportement politique à l'égard des Berbères et du monde rural

Lorsqu'en 1981, Driss Chraïbi publie *Une Enquête au Pays*, depuis de nombreuses années déjà les pays africains et arabes ont accédé à l'indépendance. Mais le romancier ne semble guère réconforté par la situation qui prévaut dans son pays. Il imaginait qu'avec le progrès et les vestiges humanitaires du protectorat, qu'avec l'expérience historique acquise, l'Etat marocain aurait pris

¹ *ibid.* p. 92

² *ibid.* p. 35

conscience de la richesse de l'émancipation et de la conservation d'une identité propre. Il voulait croire aux vertus nouvelles d'un gouvernement qui s'efforcerait d'adopter toutes les civilisations, toutes les communautés locales et une tolérance à l'égard de tous. Or, il n'en est rien. Dans *Une Enquête au Pays*, Driss Chraïbi à travers Raho ou Hajja, s'insurge contre l'avènement d'une société matérialiste et technicienne qui tente, de façon violente et permanente, d'imposer son idéologie à tous et surtout aux populations rurales ou montagnardes, tels que les Berbères par exemple qui aujourd'hui encore n'ont aucune place (et aucun respect) dans la société marocaine : « *Dans la mémoire séculaire de Raho [...] il y avait le souvenir d'une autre terre, une plaine verdoyante avec des collines plantées d'arbres fruitiers, où vivait le clan [...]. Et puis, comme des armées de sauterelles ou autre calamité de Dieu, les invasions au nom de Dieu, de la civilisation ou des hommes avaient chassé le clan ou ce qu'il en était resté [...] toujours plus haut, plus haut, de siècle en siècle et de progrès en progrès* »². Driss Chraïbi a compris très tôt que toutes les communautés étaient les dépositaires de l'identité marocaine, il n'y a pas de légitimité dans la lutte gouvernementale qui vise à séparer et à minimiser les apports, les richesses du sud et du monde rural. Bien au contraire, pour lui, les calamités proviennent de la ville, de la civilisation qui a anéanti l'authenticité des hommes. Ces deux univers antithétiques sont représentés dans son œuvre, il dénonce cet état des faits en nous peignant un homme saint, « heureux », aux vraies valeurs et en harmonie avec les éléments : Raho : « *L'homme était debout dans le soleil [...] Pas une fibre ne bougea dans son visage tanné par les décennies de soleil, bruiné par le vent de tous les hivers* »³. [...] « *L'une après l'autre, il posa ses mains sur le sol, à plat, doigts écartés [...]. Bien avant la civilisation [...] il y avait eu le culte de la terre [...] il était en train de percevoir le terre, d'avalier en lui la force élémentaire et prodigieuse de la terre* »⁴. Driss Chraïbi prône donc ce retour aux vraies valeurs et au respect de la terre, une idéologie originale et contestataire puisqu'en totale opposition avec

¹ ibid. p. 34

² ibid. p. 39

³ ibid. pp. 27.28

⁴ ibid. p. 40

les ambitions et les discours politiques du Maroc, d'une monarchie qui ne vise que la disqualification des milieux autres que citadins.

Dans le cas d'Ahmed Cherkaoui, l'utilisation de la toile de jute comme support principal de ses signes traduit ses intentions qui sont, parallèlement au romancier, d'incriminer le système politique établi. La toile de jute étant un textile considéré au Maroc, comme en Occident d'ailleurs, comme une matière rustre, grossière, destinée à la confection des sacs pour les ouvriers agricoles, le simple fait de l'employer dans son art plastique vise à réhabiliter la classe populaire, le monde paysan. A l'heure où son pays est plongé, nous avons pu le voir dans les œuvres de Driss Chraïbi, dans un système où la bourgeoisie et la finance règnent en maîtres absolus, où les campagnes sont délaissées au profit de la toute puissance citadine, la peinture d'Ahmed Cherkaoui, en faisant de la toile de jute le support fondamental du message qu'il tente de véhiculer, dénonce ces mentalités nouvelles insufflées par un système socio-politique hors de propos, et se pose donc en opposant, en dissident.

La société marocaine, faut-il le rappeler, est caractérisée par un fort dualisme ville/campagne, qui édifie au cœur même du pays une séparation bien que les frontières ne soient jamais concrètes mais seulement issues de plans mentaux et moraux. Dans cette société, la ville et « *le bled* » se présentent comme deux univers différents et imperméables l'un à l'autre. La toile de jute du peintre doit donc servir à lever cet antagonisme. Cette réhabilitation de la classe rurale, ressemble fortement à celle qu'avait effectuée un siècle plus tôt J.F. Millet¹, ce peintre français souvent défini de « *paysan* ». Même si les techniques utilisées diffèrent (la jute pour le Marocain, le réalisme puissant et sensible pour le Français), tous les deux ont compris l'importance des milieux ruraux, tous les deux les ont réhabilités au sein de leurs toiles. Donc, comme Driss Chraïbi, Ahmed Cherkaoui tente de rapprocher et d'harmoniser la cité et

¹ Jean-François Millet (1814-1875) est un des maîtres de l'école de Barbizon. Il a, entre autre, peint : *Angélus* (1859) ; *Les Glaneuses* (1857) ; *Les botteleurs de foin* (1850).

« *le bled* » dans son art. Mais, la ressemblance va plus loin puisque, lui non plus, ne « tire pas à boulets rouges » sur la période coloniale et cet essai de « désenclavage » des campagnes en reste une parfaite illustration puisqu'il est bon de savoir que durant le protectorat, les autorités (par l'intermédiaire de la création d'un système routier, autant que par des efforts d'urbanisation propices au phénomène de l'exode rural) ont tenté d'ébaucher un rapprochement de ces deux univers antagonistes. Par conséquent, là encore, l'osmose entre le peintre et le romancier est vérifiée. Tous les deux, avec des techniques différentes, dénoncent le système politique établi, ainsi que les injustices sociales qui prévalent au Maroc, une contestation qui s'actualise au gré des événements et qui dans la grande majorité des cas, harcèle les « *ennemis intérieurs* » du Maroc, en ne faisant pas de la colonisation l'unique responsable des maux de leur société.

2.1.3. Pour une révolte contre les différents types de langue et ses utilisateurs

Comme la plupart des pays africains et maghrébins, le Maroc connaît une situation linguistique d'une extrême diversité. L'arabe, le français, le berbère et autre type de dialectes y sont quotidiennement utilisés voire mélangés. Ce plurilinguisme représente aussi pour Driss Chraïbi une source de difficultés et surtout une nouvelle cible pour sa révolte. Toutes les caricatures du propos ou des expressions, tous les clichés linguistiques sont visés, son objectif principal étant de déterminer les caractéristiques de ces langages pour mettre à jour les bassesses de ceux qui les emploient. Pour notre romancier, la langue est significative, il correspond à chaque fois, à l'instinct et à la personnalité de l'utilisateur.

Les difficultés de l'autorité de la langue française

Les difficultés de la langue française

L'apprentissage puis l'utilisation de la langue française présentent de nombreuses difficultés pour le jeune marocain. Cette langue est un univers inconnu, aux antipodes des codes et des habitudes linguistiques, tant dans la prononciation que dans la morphologie, l'orthographe, les règles, de sa langue maternelle et usuelle qui reste l'arabe. Mais utiliser cette langue, c'est aussi la possibilité d'accéder à quelques privilèges, à un monde attirant de part la modernité et la puissance (intellectuelle et morale) qu'elle fournit aux personnes qui s'en servent. Pourtant, ce désir est souvent difficile à assouvir puisqu'il est presque impossible pour le jeune marocain de se l'accaparer, de fusionner totalement avec elle. Bien que l'auteur ne sache pas nous le faire entendre dans sa littérature comme un cinéaste pourrait le faire dans ses films, *Une Enquête au Pays* nous dévoile tout de même cette « incapacité linguistique » par l'intermédiaire des propos de l'inspecteur Ali : « *C'est rien qui di fretin, chif ! [...] Di menu fretin di rien di tout, chif ! Sardine, sardine pourrite ... Toi li gros poisson, li malabar, voyons ! Sacré d'Etat* »¹.

Dans ce roman, l'inspecteur Ali emploie la langue française dans ses circonstances caractéristiques, toujours identiques, au moment où il faut calmer le chef de police et où Ali doit masquer ses propos face aux Aït-Yafelman : « *Chif ! ... Coute moi ti peu ! ... Citidiolt skiti fais là, chif ! ... Pense ti peu à rta mission officule ! ...Di calm, chif ! di calme !* »¹. La langue française a donc le don de calmer le chef, elle lui rappelle la civilisation, sa civilisation et surtout son appartenance « à la classe supérieure ». Mais à chaque fois qu'Ali emploie cette langue, Mohammed avoue ne pas le comprendre : « *Qu'est-ce que tu baragouines ?* ». La prononciation de l'inspecteur Ali lui rappelle qu'ils ne sont pas

¹ *Une Enquête au Pays*, p. 121

des Occidentaux mais des Maghrébins qui parlent le français, et la difficulté qu'ils ont à se défaire de l'accent ainsi qu'à maîtriser une langue aux codes morphologiques, orthographiques délicats. Mais, le chef de police n'est pas dans ce cas-là, sa maîtrise de la langue française lui confère une autorité indiscutable que l'auteur n'a de cesse de contester.

Une langue française au service de l'autorité.

Alors que dans *Une Enquête au Pays*, l'inspecteur Ali parle le français avec un accent typique et extrêmement prononcé, en ne tenant pas compte des règles linguistiques, son supérieur hiérarchique, le chef de police Mohammed, lui, pratique notre langue sans aucune faute de prononciation, même si ses connaissances des règles et de l'orthographe laisse parfois à désirer : « *Sauvage ! s'écria le chef. T'as vu comment qu'il se foutait de ma gueule ? Putain de sa race ! Pourquoi que tu m'as empêché de le zigouiller ?* »² [...] « *c'est des fous ou des mabouls ou des cinglés ou quoi ou qu'est-ce ? hurlait le chef. Tu réponds tout de suite, ou je te réduis en viande hachée de chrétien, hein, hein ?* »³.

Cette civilisation de la langue française est donc au service d'un ego démesuré, elle intervient pour accentuer plus encore sa supériorité culturelle, son autorité à la fois sur son subalterne et sur la tribu Aït-Yafelman. Driss Chraïbi ; par conséquent, s'insurge contre cette langue qui assure une certaine domination à ceux qui l'emploient et qui creusent un peu plus ce décalage qui existe entre l'Occident et le Maghreb. Pour lui, la langue est significative d'un groupe social, elle entraîne une reconnaissance de soi et de l'autre, de son appartenance et de sa valeur. C'est pourquoi le romancier édifie une théâtralisation des personnages, une représentation langagière qui diffère en fonction des protagonistes : Ali, le plus sympathique des policiers d'*Une Enquête au Pays* jongle entre deux types

¹ id. p. 35

² ibid. p. 36

³ ibid. p. 42

de langues (l'arabe et le français détérioré et typiquement maghrébin) qui à chaque fois, respecte beaucoup plus le monde des Aït-Yafelman, alors que Mohammed, fort d'une multitude d'acquis occidentaux et notamment de la langue française relativement bien maîtrisée, ne perçoit le monde qu'au travers d'une langue injurieuse, de l'autorité et de la violence. L'enjeu donc de cette dénonciation est pour Driss Chraïbi de prouver que même si le français connaît de nombreux avantages, il reste avant tout le facteur d'une puissance sociale que les personnes l'utilisant n'ont pas oublié puisqu'elles en profitent dans un intérêt purement autoritaire et irrespectueux.

Une langue arabe symbole de l'immobilisme, de l'intolérance et de « la langue de bois »

Les mots et expressions provenant de la langue arabe font l'objet, dans les romans de Driss Chraïbi d'une sorte de décalage signalée par des marques typographiques (guillemets, caractères italiques). Mais quels sont pour lui les enjeux de ces techniques ?

Tout d'abord, nous tenons à signaler que ces décalques ne sont pas homogènes, mais séparés en deux catégories : les calques lexicaux de l'arabe dialectal et des versets coraniques d'une part, la traduction des « *Hadiths* »¹ de l'arabe classique d'autre part. Par conséquent, la révolte du romancier contre sa langue maternelle s'exécute principalement par l'utilisation de ces clichés langagiers visant à caricaturer leurs utilisateurs et à faire de ces expressions un système de communication anachronique, hors du temps présent, un obstacle supplémentaire à la progression des pays arabes, des pensées et des sensibilités des Maghrébins. Mais, pour Driss Chraïbi, l'utilisation de ces calques cache aussi une profonde intolérance, un moyen d'appuyer une autorité et l'indice d'un conflit culturel et idéologique. Des versets arrachés au Coran sont donc dans ses œuvres, intégrés autant à la langue quotidienne qu'au discours romanesque,

¹ Recueil des actes et paroles de Mahomet qui complètent le Coran

puisque ces expressions rythment les phrases des personnages en forme de caricatures.

Le procédé des claques lexicaux est déjà présent dans *le Passé simple* et *Succession ouverte* sous la forme d'expressions récurrentes : « *Par Allah et le Prophète* » par exemple, mais surtout sous la forme d'une série de proverbes présents dans le discours rapporté des personnages : « *Le mouton n'a pas de plume et l'oiseau n'a pas de laine. Ainsi en est-il du fils d'Adam : il ne peut tout avoir* »¹. Ce type d'expression est monopolisée, dans le roman, par le Seigneur. C'est pour lui un indice d'autorité, accompagnée d'une visée savante qui trouve ses fondements dans ce que nous pourrions appeler « *la sagesse populaire* ». Mais pour Driss Chraïbi, ce mode d'expression reste totalement obsolète. Pour lui, la langue populaire est le symbole de l'immobilisme de cette autorité. Ces proverbes sont désuets et fondamentalement hors du temps moderne. De plus, pour certains d'entre eux, et c'est pour cela que l'auteur les fait apparaître dans la bouche du Seigneur ; ces expressions se fondent sur des idéologies intolérantes, racistes, antisémites, sur des interprétations extrêmes du Coran : « *Quant le douar est en liesse, c'est qu'un Juif est mort ... Les Français disent qu'il n'y a pas de fumée sans feu ...* »² ; « *Ecoutez-le : que ce soit un rabbin qui meure, c'est toujours un juif de moins. Ensuite en naissent deux* »³. Ces calques, résultant soit de dictons populaires, soit d'une interprétation exagérée du Coran (« *Les sentences du Seigneur sont pesées à une équité près. En tout état de cause sera coupée la main qui aura salué un juif, et doivent être crevés les yeux d'une femme qui ont regardé un autre homme que l'époux* »)¹, permettent à Driss Chraïbi d'ironiser et de parodier le style du Seigneur dont la conception de l'existence est basée sur des conceptions issues de la morale populaire arabe de jadis et qui conduisent à chaque fois à l'intolérance et l'extrémisme. La réprobation de ce type de discours (traduit et calqué sur l'arabe) est donc mise en relief par l'ironie dont use l'auteur et qui sous-entend l'ensemble de ces passages. De plus, ces propos véhiculant la haine de l'autre, étant à chaque fois sous le couvert des Ecrits, déresponsabilisent, celui

¹ *Le Passé simple*. p.19

² id. p. 24

³ ibid. p.16

qui l'emploie et lui donne ainsi l'occasion de dire les plus vilaines choses sans risque d'être jugé, puisque dans les sociétés musulmanes on ne juge pas les Ecrits. C'est donc cette « *langue de bois* » qui est dénoncée par Driss Chraïbi.

2.2. QUAND LA « GUÉRILLA ARTISTIQUE » PART À L'ASSAUT DE LA RELIGION MUSULMANE.

Depuis toujours, l'Islam est un élément incontournable du décor des romans maghrébins, qu'ils soient francophones ou de langue arabe. Grâce à cet axiome, cette littérature, tout comme l'ensemble du domaine artistique d'ailleurs, conserve une spécificité qui la distingue des autres courants esthétiques mondiaux. Cet attachement à la religion musulmane, nous le retrouvons dans les œuvres de Driss Chraïbi et d'Ahmed Cherkaoui, bien qu'il faille ajouter que chez eux, cette « *toile de fond* » reste sujette aux plus vives controverses, à de très nombreuses critiques blessées par des propos tout à fait inhabituels. Ainsi, conscients de la blessure qu'elle entraîne au sein des populations musulmanes, considérée par ces artistes comme « *mère de tous les vices* », nous avons tenu à séparer la contestation religieuse des autres types de dénonciation, bien qu'après une étude plus approfondie nous ayons pu nous rendre compte que ces deux aspects ne connaissent quasiment aucune frontière.

Si les institutions, autant que les prescriptions personnelles et sociales ne sont pas toujours d'origine coranique, elles restent néanmoins à chaque fois imprégnées de l'esprit islamique. Les grands événements individuels (mariage, naissance, circoncision ...) ainsi que la vie communautaire et sociale (prières, foi, hygiène alimentaire ...) sont réglés dans les Dogmes musulmans. Par conséquent, et même si certaines personnes émettent quelques doutes de la validité des bases et connaissances théologiques de ces artistes (pour Driss Chraïbi ; M. Aouissi Mechri, professeur à l'université d'Alger, dit avoir pu

¹ *ibid.* p. 15

identifier certains propos « *comme étant des passages coraniques, d'autres comme de simples et parfois lointaines réminiscences ; pour les autres ils n'ont aucun rapport avec les textes de la loi* »¹), il n'en résulte pas moins que les productions artistiques de ces hommes, *le Passé simple* surtout, exécutent littéralement le comportement de certains représentants musulmans, tout autant que les idéologies elles-mêmes, un déluge de reproches qui équivaut « *à un attentat prémédité contre non seulement la pensée religieuse [...] de l'époque, mais aussi contre la conviction profonde de tous les Marocains* »².

D'autre part, comme la plupart des intellectuels marocains issus et formés dans les écoles françaises, même si Driss Chraïbi par exemple « *ne possède pas une connaissance suffisante* » de l'idéologie et des textes arabo-musulmans, il ne faut pas oublier que nos artistes ne se présentent jamais en tant que théologiens ; alors pour peindre et exprimer leurs idéologies, ils usent de leurs propres armes, à savoir le pacte qui existe entre la fiction et la réalité, entre l'autobiographie et l'imagination ou la rêverie, l'essence même de toute œuvre artistique. Peu importe donc la justesse du discours, c'est dans la dénonciation même que se trouve l'intérêt premier de notre travail, et non pas dans l'authenticité des sources même s'il est difficile d'en faire totalement abstraction. En tout cas, la critique de la religion s'associe ici à une prise de conscience individuelle issue d'un long contact avec l'art et l'occident, une relation qui leur a inculqué la remise en cause systématique dont celle qui nous intéresse à présent : la pratique religieuse hypocrite de certains fidèles.

¹ Kadra. Hadjadji, Houaria. *Contestation et révolte dans l'œuvre de Driss Chraïbi*. op. cit. p.219

² Lecteur anonyme, Demain. Janvier 1958

2.2.1. Dénonciation de l'irascibilité et des vices de l'institution musulmane et de quatre de ses représentants

Une première approche religieuse en tant que traumatisme corporel et psychologique

De leur passage sur les bancs des écoles françaises, les écrivains marocains gardent en mémoire le souvenir de leurs premiers émois pour une langue et une culture inconnues qui, peu à peu, enfanteront dans leur esprit un sens critique, une ouverture intellectuelle supérieure, des pensées humanistes qui, nous pouvons le vérifier dans l'œuvre de Driss Chraïbi, restent vifs bien après leur scolarité. De la période passée au sein des écoles coraniques, la mémoire a, là encore, préservée quelques traces, mais les raisons en sont bien différentes. Driss Ferdi y fut éduqué durant quatre ans, une étape qui quinze ans plus tard est résumée de manière significative par sa formule suivante : « *C'est ainsi qu'a commencé ma scolarité. Elle a dure quatre ans. Tout ce que j'ai appris en cet intervalle de temps tiendrait à peine sur un timbre de poste français* »¹. A l'instar de la culture coranique qui n'a, semble-t-il, pas été d'un immense apport intellectuel, la violence, la peur et l'irascibilité des professeurs comme des élèves plus âgés, demeurent inoubliables, de part le traumatisme qu'elles ont engendré chez l'enfant et qui semble expliquer les lacunes théologiques de Driss voire de l'auteur lui-même : comment serait-il possible d'assimiler un enseignement dans un tel contexte de terreur ? Ce cycle scolaire reste donc, pour le jeune adolescent, placé sous le signe de la violence, des humiliations (physiques et mentales), d'actes inadmissibles et pourtant cautionnés par le respectable Seigneur, et exécutés par le non moins honorable maître du M'sid : *Qu'ils apprennent la sainte religion ! Sinon, tues-les et fais moi signe : je viendrai les enterrer* »¹. Dès lors, une fois les frais de scolarité discutés et l'inscription administrative effectuée, Driss ne cessera de côtoyer la cruauté, l'angoisse et la mortification : « *A mon tout, je connus les réveils matinaux, les souffrances du silence et du refoulement, les douleurs à*

¹ *Le Passé simple*. p. 37

la plante des pieds [...] . Sans compter que les perversités des grands contaminent les petits et que presque toujours ces écoles servent de cours tacites de pédérastie appliquée avec ou sans le concours de l'honorable maître d'école »². Par conséquent, les premiers pas de l'enfant au cœur de l'institution musulmane ne se font pas dans des conditions optimales. C'est un univers dépravé qu'il découvre et qu'il associera obligatoirement à l'ensemble de la religion islamique. C'est le cas de Driss Ferdi autant que de Driss Chraïbi qui, traumatisés par cet établissement, n'auront de cesse de dénoncer, avec violence, l'ensemble du patrimoine spirituel arabo-musulman.

L'hypocrisie, les vices, l'autorité abusive des représentants religieux sur le bancs des accusés

Avec une grande dérision, le narrateur du *Passé simple* s'emploie à nous peindre les conditions d'accès au rang de « Saint homme » : « *Celui qui croit en Dieu, jeûne pendant le Ramadan, ignore le vin et le porc, fait ses cinq prières par jour et tire le diable par la queue, sont presque automatiquement étiqueté de Saint, pourvu qu'il soit d'un certain âge, qu'il porte au cou un chapelet assez lourd et que sa barbe soit fournie »³. Tous les représentants islamiques que Driss Ferdi dénoncent, répondent aux critères de cette définition ironique et pourtant révélatrice d'une sensibilité religieuse subjective.*

Très tôt, l'enfant maghrébin est confronté à un de ces hommes religieux, le maître d'école coranique appelé le M'sid. Cet homme est le premier à subir les foudres du narrateur qui nous le décrit sous un angle peu favorable et, là encore très sarcastique : « *Le professeur déroule son matelas, dîne, fait sa prière du soir, fume son kif et souffle sa bougie. Une vie tranquille et bien remplie »⁴.*

¹ id. p. 38

² ibid. pp. 38.39

³ ibid. p. 209

⁴ ibid. p. 41

Si l'ironie est fréquemment utilisée, c'est pour mieux pouvoir exorciser leurs émotions. Terrible à en juger la simple description faite du m'sid, il le devient plus encore dans ses propos qui porteraient presque à rire s'il n'y avait une immense cicatrice cachée : « *Pour moi, élève ordinaire, je suis sincèrement reconnaissant envers mes maîtres d'avoir si bien nivelé et affermi la plante de mes pieds. Je peux sans difficulté faire des kilomètres de marche. D'ailleurs, tous ceux qui sont passés par ces écoles sont de rudes marcheurs. Exemple : les coureurs marocains* »¹. Ce m'sid évoqué par Driss, ressemble trait pour trait à l'enfer, une figure du Mal à laquelle sont livrés tous les écoliers dès leur plus jeune âge. Très vite aussi, le jeune homme a pu évaluer l'essence de ces hommes respectés, sensés inculquer les bases religieuses fondamentales et qui, paradoxalement, le vice aidant, ne font qu'attiser la méfiance, la haine puis les critiques de la jeunesse.

Le père de Driss Ferdi, le Seigneur, fait lui aussi partie de cette « caste », de ces représentants religieux et par conséquent reçoit les mêmes attaques que le M'sid, à quelques nuances près. La principale accusation vient de ses très personnelles interprétations des Dogmes coraniques, un détournement abusif visant à mieux asseoir son autorité paternelle : « *Je ne suis servi, puissamment, de toutes les théocraties que confère l'Islam à un chef de famille* »². Pourtant cette « théocratie » prône originellement le respect, l'amour, la reconnaissance des parents, mais d'après le narrateur, aveuglé par ses intérêts, le Seigneur confond soumission absolue et respect familial : « *Voyez, mon Dieu, Haj Fatmi Ferdi, m'a appris à vous aimer – dans la peur du corps et de la désolation de l'âme* »³. Driss Ferdi - et à travers lui Driss Chraïbi - ne peut adhérer à une telle éducation religieuse, ni même à un tel comportement abusif et intéressé, aux détournements des directives coraniques propices aux saccages et à la soumission de l'enfant. C'est pourquoi le narrateur ne s'arrête pas là, mais poursuit sa révolte en dénonçant également deux autres représentants religieux résidents de la ville de Fès. Driss Ferdi s'emploie dans un premier temps à dégrader la mémoire de son

¹ ibid. p. 40

² ibid. p. 257

³ ibid. p. 107

grand-père maternel, homme saint, dont le tombeau est dans la ville de Fès. Son souvenir lui renvoie l'image d'un homme qui ne pouvait qu'être « canonisé » et respecté par l'Islam : « *Mon grand-père est un Saint à titre posthume ; parce qu'il était pauvre, pieu et lunatique* »¹, des critères qui, pour lui, restent caractéristiques du « Saint » musulman. Plus tôt déjà, nous avons eu l'occasion de rencontrer l'évocation de ce grand-père. Mais, alors que le narrateur aurait pu choisir de nous raconter un ancêtre glorieux, il opte pour la peinture burlesque d'une période délicate de son existence : la vieillesse et l'infirmité : « *C'est un Saint matricule 2740 du catalogue. J'ai interrogé ma mère, elle ne sait rien, elle ne l'a jamais vu. Une espèce d'aveugle sourd et muet réduit dans ses vieux jours, [...] à l'état de ces jouets disloqués que l'on emporte sous le bras [...]. A l'aide d'une corde et d'une poulie, on le descendait deux fois par jour, le matin pour lui faire sa toilette et lui donner sa bouillie, le soir pour lui donner sa bouillie et lui lire un chapitre du Coran, vieille habitude. Puis, vlan ! on tirait sur la corde, le panier remontait vers les ténèbres et les toiles d'araignées et l'on rattachait la corde à un bouton de porte. Il a été canonisé, je ne vois pas pourquoi* »². Driss Ferdi aurait pu nous peindre cet homme sous une lumière plus favorable et respectable. Mais le Saint familial est bafoué, profané par la révolte du jeune adolescent. Traumatisé par ses relations avec les hommes religieux (le M'sid, le Seigneur), il ne peut être objectif. Pour lui, la religion musulmane et ses fidèles ressemblent à cela : au délabrement, la sénilité et l'infirmité qui immobilisent voire paralysent la société et les esprits maghrébins.

Une fois à Fès, Driss Ferdi en profite pour dénigrer le Fqih Kettani, une agression apparemment gratuite mais qui repose, en fait, sur un transfert du mépris qu'il porte à son père, un Seigneur qu'il retrouve sous les traits de Kettani. Plus que le double paternel, c'est surtout l'homme religieux que Driss assaille. Les fantasmes oniriques de ce Fqih, ajoutés à une ascendance familiale plus ou moins vérifiable fait de Kettani un homme très respecté de la ville de Fès. Il prétend avoir rencontré en songe le Prophète, puis le président Roosevelt avec qui il a discuté de la situation mondiale, se dit « *Chérif* », c'est-à-dire

¹ ibid. p. 209

² ibid. pp. 91.92

descendant du Prophète, par Fatima et Ali¹. Bref, Kettani utilise une somme d'évènements invérifiables et totalement infondés, mais dans lesquels il a su percevoir un moyen fructueux pour toucher une pension, avoir une Cadillac et obtenir le statut de Jurisconsulte et de Conseiller général du Makzen. Ses expériences oniriques ont fait de lui un personnage honorable de la ville de Fès, c'est une personne en vue, puissante et redoutée que Driss Ferdi, lui, persiste à démystifier ou du moins à détrôner. La description qu'il nous donne de lui est celle d'une personne vile et basse. Enorme et obèse, il mange comme un animal éduqué : « *Les doigts plongent dans la sauce, le poulet est découpé, haché, mâché, les os craquent, tous cela en quelques secondes* »². Mais plus qu'un être rebutant, Driss présente ce Fqih comme un truand et un homosexuel qui ira jusqu'à l'aguicher devant son oncle : « *Je le connaissais de nom et de réputation : si Kettani truand, je ne le savais pas homosexuel. [...] Il se lécha les doigts. La langue qu'il y employa était – j'affirme : intentionnellement pointue et ferme comme l'organe d'un taureau* »³. Malgré les supplications de son oncle, Driss s'attaque à cet homme de façon directe, en lui lançant un défi : celui de l'éducation qui peut et doit selon lui entraîner le jeune homme à au moins autant de respect qu'un Fqih, parce que, dit-il, les temps ont changé et que les hommes de son espèce n'ont pas beaucoup de jours fastes devant eux :

« Et comme il ne semblait pas comprendre, je battis méchamment le fer contre le froid, désespérément froid [...] »

– Disons qu'un bachelier, expliquai-je, aura le même pouvoir et la même considération qu'un fqih [...] et, ajoutai-je, l'élite de demain ne se composera que de bacheliers.

– Quant aux autres ? à nous autres ?

Je m'abstins de sourire. Le mieux que je puisse dire est que je n'en sais fichtre rien »¹.

Plus que la religion elle-même, c'est pour l'instant les institutions musulmanes que le jeune narrateur saccage ouvertement. Il est certain que ses premiers pas au sein de l'école coranique n'ont pas favorisé son adaptation au système musulman, mais qu'au contraire, ils ont contribué à sa vision peu respectueuse, voire haineuse de ces «hommes saints», honorés et respectés des

¹ ibid. p. 87

² ibid. p. 80

³ ibid. pp. 80.81

croyants et qui pourtant, à en croire ses propos, restent vils, hypocrites et plein de vices et de sacrilèges.

2.2.2. Profanation des cinq piliers fondamentaux de la religion musulmane

Après s'être acharné sur les gardiens de la religion musulmane (le M'sid, le Seigneur, le grand-père maternel, le fqih Kettani), la haine du narrateur, toujours en interférence avec celle de Driss Chraïbi, n'est pas totalement assouvie puisque peu à peu, elle gagne l'essence même des Dogmes, les pratiques culturelles fondamentales, les cinq piliers de l'islam (à savoir : la profession de foi, le jeûne du Ramadan, les prières quotidiennes, l'aumône et le pèlerinage à La Mecque) que le narrateur appelle « *Les Cinq Commandements* » en référence aux règles dictées par Moïse et surtout à l'aspect immuable fondamental qu'ils couvrent.

La fausse dévotion

Au cours de ses assauts répétés, Driss Chraïbi, par l'intermédiaire de son narrateur, dénonce une forme de sainteté désuète, anachronique, totalement hors des préoccupations du temps présent qu'il nommera même « *sainteté poussiéreuse* »². Par cette dénonciation exacerbée, le narrateur touche un point ultra sensible de la société musulmane, c'est-à-dire l'hypocrisie religieuse ou la fausse dévotion. Au contact du Seigneur, du M'sid, de Si Kettani ..., Driss a pertinemment bien compris que la religion est utilisée à des fins personnelles par certains hommes peu scrupuleux mais cependant conscients de l'ascendant

¹ ibid. p. 168

² ibid.168

qu'elle possède sur l'ensemble du peuple, des intérêts multiples (sociaux, économiques, politiques, etc.). Ainsi, les hommes tentent de donner une image exemplaire d'eux-mêmes pour obtenir « une Cadillac », un poste important dans la Cité, des honneurs ou autres invitations. Driss Ferdi dénonce donc toutes ces ambitions personnelles et l'hypocrisie de ces hommes qui préfèrent les avantages que la religion offre à l'idéologie elle-même, qui finissent toujours par trouver le moyen de vaincre l'ascétisme qu'elle prône sans pour autant se rendre passible d'un quelconque reproche : « Pour ce qui est du premier (la profession de foi) commandement, tout le monde croit en Dieu bien que le « Marocain moyen » n'en respecte pas les corollaires : on peut jurer et être parjure, mentir, être adultère, boire. Mais la foi est sauve et Dieu Très-Puissant et Très-Miséricordieux ».¹

Dérision de la prière quotidienne cinq fois par jours

La prière demeure, pour toutes les religions d'ailleurs, l'élément fondamental du culte. C'est un acte de louange et d'adoration regroupant un ensemble de paroles et de gestes stricts et rigoureusement fixés, qui doit surtout rester gratuit, désintéressé puisque la prière implique : « aucune notion de requêtes, ni de lien personnel entre le croyant et Dieu »². Elle s'accomplit (cinq fois par jour d'après le Sunna et trois fois seulement dans le Coran) à heures régulières et seulement en « état de pureté légale », d'où les ablutions répétées. A l'heure de chaque prière, le Muezzin lance l'appel à l'aide des formules suivantes : « Dieu est grand (quatre fois). J'atteste qu'il n'est d'autre divinité que Dieu (deux fois). Venez à la prière (deux fois). Venez au salut (deux fois). Dieu est grand (deux fois). Il n'est d'autre divinité que Dieu »¹. Outre ces gestes et paroles, la prière musulmane suit un autre rituel, elle doit s'effectuer face à la Mecque sur une surface délimitée afin de se séparer du reste du monde. D'ailleurs, Driss Ferdi, dans *Le Passé Simple* retrace ces habitudes immuables : « Nous nous plaçâmes en triangle isocèle et la prière commença. Le canard de tête était évidemment le Seigneur. Nous, nous agenouillons, prosternions, lui sur le tapis, nous sur la mosaïque froide [...] Nous psalmodions « Dieu

¹ ibid. p. 209

² Que sais-je ? *L'Islam*. Sourdel Dominique, Paris, PUF, 1999. 127 p. p. 55

*est grand » à chaque agenouillement et « Gloire au Très Haut » à chaque prosternation »², un rituel que l'on retrouve encore dans *Une Enquête au Pays* : « Raho rouvrit les yeux. Il avait ôté sa djellaba, l'avait étendue par terre, et il venait de faire sa prière du milieu du jour, paupières closes. C'était cela la religion, le tribu qu'il fallait payer cinq fois par jour à l'Islam »³. Mais plus que l'énumération des règles et paroles de la prière, le narrateur conteste manifestement contre ces actes d'adoration et de louange. Driss n'a aucun respect pour ces personnes et ces rites qui sont pourtant censés inspirer une sorte de vénération. Ainsi, son père est « un canard », à la « question rituelle » du Seigneur : « Tout le monde est-il encore en ablutions », il répond (mentalement) avec l'ironie que lui insuffle son esprit caustique : « mais oui ! mes frères n'ont pas péché, ma mère est en perpétuel état de grâce ... ah, si ! Camel a bu et je suis un parjure, mais qu'est cela ? La foi est sauve et Dieu très puissant et très miséricordieux »⁴.*

Le narrateur dénonce aussi l'hypocrisie de cet acte. Alors que les fidèles exécutent la prière, prétend-il, une prière qui a priori devrait être un acte d'osmose entre Dieu et les hommes, et même si les propos récités ne s'égarent jamais, l'esprit du « croyant », lui, est ailleurs, loin de toute spiritualité mais plongé dans des pensées matérielles peu louables et pleines d'intérêts :

« En ce qui concerne les prières, seules les personnes âgées les font. Encore que ce soit pour la plupart d'entre elles une habitude ou un manifeste »⁵ ;

il ajoute aussi :

« Nous ... bien sûr ! même moi, nous remuons les lèvres [...] Mais nos véritables prières étaient :

Camel : bordel de bordel ! Quelle correction il va m'allonger ! J'aurais dû rester au bordel.

Ma mère : [...] un petit accident, une chute dans les escaliers [...]. Je veux mourir.

Mes autres frères : rien.

Moi : qu'est-ce qu'il peut donc avoir ? »⁶.

¹ id. p. 51

² *Le Passé Simple*, p. 44

³ *Une Enquête au Pays*, p. 39

⁴ *Le Passé Simple*, p. 44

⁵ id. p. 209

⁶ *ibid.* p. 44.45

Cette dénonciation, à première vue, n'a rien de fondé ; tous les protagonistes sont prosternés dans leur silence. L'insurrection du narrateur ne se fait donc qu'à travers ce qu'il ressent, lui, au moment des « louanges », il ne peut apporter une preuve concrète de ce qui se passe dans l'esprit des siens, il ne fait que spéculer sur leurs pensées profondes. La dénonciation semble donc s'édifier sur un travail de projection, d'imagination. Mais peu à peu une justification apparaît et la question « *qu'est-ce qu'il peut donc avoir ?* » prend tout son sens. Le retard de Camel a eu pour conséquence de décupler la mauvaise humeur du Seigneur. Même, si pour des raisons de respect protocolaire, la prière du soir n'a pu être annulée, il apparaît que ce moment de silence fut, pour le Seigneur, consacré non pas au recueillement ou à l'adoration, mais à la mesure de sa colère ainsi qu'à l'élaboration d'une tactique afin de trouver quelle sera le châtement que subira le fils aîné. Ainsi, de la prière et de la prosternation, et ce sans transition, le Seigneur passe à une violence surprenante (« ... *dîmes « Amen » et le Seigneur se leva, saisit Camel à bras le corps, le projeta contre le mur* »¹), et à l'inventaire de tous les vices de Camel (boisson, sentiment de révolte, etc.).

Même si l'exaspération du jeune héros chraïbien pousse celui-ci vers des jugements, a priori, invérifiables, il s'avère néanmoins que « la vérité » n'est pas si loin. Elle apparaîtra un peu plus tard dans le roman, à l'occasion d'un sermon prononcé, à la manière d'un Prédicateur américain exubérant, par un Si Kettani à la limite de la transe qui fait de ce rituel un véritable spectacle où sa djellaba sera lancée dans les airs, où son tarbouch sera piétiné et où les remarques revêtiront une dimension burlesque, saugrenue et diffamatoire : « *Il ôta sa djellaba, à bras tendus la lança [...] Il jeta son tarbouch, le piétina [...]. 500 millions d'hommes qui ont le même Dieu que moi, sont instruits dans le Coran comme vous [...]. 500 millions d'hommes tournés vers La Mecque se réveillent cette nuit et de nouveau possèdent couilles et cerveau. Car c'est la nuit du pouvoir[...] Dans quelques instants, le muezzin du haut de son minaret va crier, je le connais, c'est moi qui lui ai procuré cette charge,*

¹ *ibid.* p. 45

auparavant il était fossoyeur, il n'aimait pas cette charge »¹. Cet acte, qui au départ doit être un moment de louanges et d'adorations, est vite détourné au profit de la grandeur d'un homme, de son arrogance et de sa bêtise. Les parjures y sont nombreux, Si Kettani s'accapare Dieu et instaure une différence entre les croyants : Allah est à lui, le Coran est à eux. Tout est donc hypocrisie, intérêt, spectacle et félonie, des éléments qui tendent à justifier les propos du narrateur ainsi que des attaques contre la prière musulmane.

La période du Ramadan.

Le mois de Ramadan, institué à Médine en l'an II de l'Hégire, a été établi par le Prophète pour réhabiliter « *une pureté dénaturée par les Juifs et les Chrétiens* »². Il correspond, en fait, à l'époque de l'année durant laquelle Mahomet eut ses révélations. Au cours de cette période, le « saûm » (jeun) est obligatoire (sauf pour les malades, les enfants, les femmes en période de règles et les voyageurs dispensés à certaines conditions). Il débute avec l'apparition de la nouvelle lune (annoncée officiellement par l'ordre du Cadi) et doit être rigoureusement observé du lever au coucher du soleil. D'après les Ecrits, ce jeûne a été instauré pour établir une certaine égalité, « *pour une communauté de souffrance entre tous les Musulmans* »³. Driss Ferdi nous le rappelle de la manière suivante : « *Quand le Prophète Mohamed a prêché le jeûne, c'était pour que tous, riches et pauvres, jeunes et vieux, souffrent pendant une période déterminée* »¹. Or, dans *Le Passé Simple*, à travers les dires du narrateur, cette égalité paraît chimérique, même au contraire, à l'entendre dire, les contrastes croissent. Quand les pauvres souffrent de privations et travaillent, les nantis, eux, tuent le temps en se levant tard puis en se livrant à des jeux de hasard : « (...) *en-dehors de ceux qui sont obligés de travailler tous les jours pour subvenir à leurs besoins, les gens paressent dans leur lit jusqu'à minuit et font ensuite des parties interminables de poker ou de loto pour tuer le temps et tromper la faim. Les jeux de hasard sont interdits par la loi et le*

¹ *ibid.* p. 103

² *Que sais-je ?*, op. cit. p. 52.

³ *id.* p. 52.

Ramadan est un mois de recueillement et de prières »². De plus, durant ce mois où les humeurs sont massacrantes, Driss ne perçoit dans son foyer aucune trace de recueillement ou d'élévation spirituelle. La journée, nous l'avons vu, est consacrée à la débauche et, une fois le coup de canon donné, c'est la phase du défoulement paternel qui débute, le seigneur fume toute la nuit (« *Le soir, il redevenait le plus doux des hommes parce qu'il avait fumé, et ne disait plus rien parce qu'il fumait jusqu'au matin* »³). Le quartier du Bousbir, synonyme de lieu réservé à la prostitution, ne désemplit pas : « *J'imaginai les marchés, les dellals, le cercle des conteurs publics, les jeux de loto sur un trottoir, les accouplements furtifs dans une cohue, (...) toute une bande d'orgie et de violence. J'imaginai ceux qui déferlaient vers le Bousbir, véritable ville close où près de 3.000 pensionnaires de tout sang et de toute peau travaillent à la chaîne (le mois le plus productif est le Ramadan, le mois saint)* »⁴. Bref, pour le jeune narrateur, comme pour Rachid Boudjedra dans *La Répudiation*, le Ramadan ressemble à une grande mascarade où rien n'est respecté, où la débauche est démultipliée, et où la mauvaise humeur est à son comble. Poussée à l'extrême (en été, dit-il, les journées de jeûne sont longues et éprouvantes), cette pseudo piété pousse les fidèles dans une liesse collective où tous s'oublient : « *Camel, je sais où tu es, laisse tes copains, les putains, l'alcool, six ventres troués t'attendent* »⁵. Mais Driss Ferdi dénonce surtout ces hommes qui forcent les autres à jeûner, alors qu'eux se prélassent tout le mois dans un désordre ludique et sacrilège : « *Fils, après le jour la nuit, puis le soleil, puis encore les ténèbres. Et demain ne tranchera en rien la monotonie de notre existence de labueur ingrat. Louange à Dieu cependant ! (...) La voix est résignée et la dernière phrase est loin d'être une glorification de Dieu* »⁶. Là encore, c'est l'hypocrisie qui est dénoncée par le narrateur, une hypocrisie qu'il retrouve partout et qui le pousse à dénigrer l'ensemble de la structure musulmane.

¹ *Le Passé simple*, p. 210.

² *ibid.* p. 209

³ *ibid.* p. 209

⁴ *ibid.* p. 49

⁵ *ibid.* p. 21

⁶ *ibid.* p. 20

La critique de l'aumône légale.

Désignée par le terme de « zakât » (purification), cette aumône est originalement destinée « à purifier les biens de ce monde, dont il n'est permis de jouir qu'à condition d'en restituer une partie à Dieu »¹. Cependant, son obligation ne pèse pas sur tous, mais seulement sur « tout possédant sain de corps et d'esprit » (C. LVIII, 14), ayant un revenu minimum, ces prélèvements étant en nature, à savoir, approximativement, 1/10^{ème} ou 1/20^{ème} de leurs gains ou récoltes. Dans *Une Enquête au pays*, la tribu de Raho est donc, elle aussi, sujette à cet impôt : « C'était cela la religion, le tribut qu'il fallait payer [...]. Le clan des Aït-Yafelman payaient leur tribut annuel à l'Etat, sous forme de moutons ou de chèvres »². L'aumône légale est donc une dîme prélevée par l'Etat sur les riches pour être redistribuée aux pauvres. Dans *le Passé simple*, le narrateur retrace ainsi cette règle dogmatique musulmane : « Le quatrième commandement est défini par les lois suivantes : - ce prélèvement est annuel et doit être aussi précis que possible. Un prélèvement de 2,5 % sur les biens doit obligatoirement revenir aux pauvres.

- [...] les biens immuables qui ne rapportent pas ne sont pas passibles d'impôts »³. Mais, une fois encore, la théorie ne correspond pas tout à fait à la pratique, et Driss Ferdi ne se prive pas de le signaler, avec son ironie corrosive et sentencieuse : « Au Maroc [...]. En fait, j'ai toujours vu ce jour là une distribution de pièces de monnaie, de figues et de dattes, faite surtout par les épiciers et petits commerçants. Les riches prennent leur précaution à l'avance, transforment leurs biens liquides en biens immeubles qui, de part la loi islamique, ne sont pas imposables [...]. Le Prophète n'a pas prévu cette escroquerie subtile »⁴. Les vices des fidèles nantis est donc mesquin, il suit à chaque fois les fluctuations économiques du pays. Mais, outre le fait que ces personnes ne perdent pas d'argent, ce subtil détournement dogmatique le leur en fait gagner, d'après le narrateur même, de manière spectaculaire puisque les terres ou biens immobiliers acquis connaissent

¹ Que sais-je ? op. cit. p. 53

² *Une Enquête au Pays*. p. 39

³ *Le Passé simple*. p. 210

⁴ Kadra Hadjadji Houaria. *Contestation et révolte dans l'œuvre de Driss Chraïbi*. Paris, Publisud

un essor en un minimum de temps : « *Bien plus, les immeubles et les terres acquises ainsi peuvent décupler de valeurs [...]. C'est l'une des raisons qui expliquerait les affaires miraculeuses* »¹. Mais, même si comme le prouve la thèse de M. Kadra Hadjadji, les propos de Driss sont entachés de nombreuses erreurs de jugements théologiques (« *les biens dits « bâtins », c'est-à-dire les choses intérieures, cachées, sont expressément soustraites à cet impôt, et la « zakat » est entièrement laissée à la conscience du particulier* »)², il n'en demeure pas moins que le narrateur tend à signifier un certain comportement des riches fidèles de l'Islam qu'il déplore et que Driss Chraïbi dénonce autant à l'aide d'appuis théoriques réels que par un travail de l'imagination et de la rêverie.

Le Pèlerinage à la Mecque

Cette cinquième et dernière loi coranique revêt un caractère tout à fait particulier, d'où sa position finale : « *Le Musulman doit s'en acquitter une fois dans sa vie, mais seulement s'il est en état de le faire* » (c. III SI)³. Les difficultés du voyage sont autant de dispenses possibles dont en bénéficient ceux qui par exemple ne peuvent voyager seuls ou les nécessiteux. Dès que le pèlerinage a été effectué, le titre « Haj » est attribué, un titre qui sera pour le pèlerin une source de respect et de vénération, une marque inexorable d'attachement à la religion musulmane. Pourtant, à en croire le narrateur, ce lieu sacré par excellence, « *rêve d'un demi milliard de crédules* »⁴, n'est qu'un prétexte supplémentaire à la débauche dans les tripots. L'expression « *soi disant* » est employée à maintes reprises comme pour insister plus encore sur l'idée que le narrateur se fait du pèlerinage : « *Donc, j'étais ici. Le Seigneur à la Mecque. Soi disant à la Mecque [...] un bon kilogramme de dattes de Médine, soi disant de Médine et d'un titre honorifique, soi disant honorifique* »⁵ [...]. « *Par la suite, il devait nous apprendre que sa fortune*

¹ id. p. 211

² Art « Zahât » in Encyclopédie de l'Islam. t. IV, 1271-1272

³ Que sais-je ? op. cit. p. 53

⁴ *Le Passé simple*. p. 71

⁵ id. p. 83

avait fondu dans les tripots de Damas et du Caire »¹. C'est donc dans les lieux saints que le Seigneur dilapide son argent, deux mois ont été consacrés au voyage et seulement trois jours au rite du pèlerinage, alors que la totalité du périple a duré en tout et pour tout trois ans. Bien ironiquement d'ailleurs, le Seigneur repousse les propos de son fils, il n'a pas traîné dans les tripots proche-orientaux : « J'étais en compagnie de deux femmes, l'une à Damas, l'autre au Caire. Et qui avaient des seins aussi suggestifs que ceux de Aïcha. Toujours chauds »². Driss s'insurge donc à la fois contre ces pèlerins en quête de plaisirs et contre la dégradation du titre de « Haj » qui s'ensuit, contre toutes ces conduites obscènes qui détériorent et insultent un rite et des lieux sacrés. C'est le respect même de la religion qui est bafoué par ces fidèles qui non contents de trahir une institution divine, reviennent au pays pleins d'arrogance : « Mon père tendit son dextre en un geste magnanime et tout le monde le baise et la baise encore en gratifiant son possesseur du titre honorifique de Haj, c'est-à-dire un type qui a été à La Mecque »³. La vision dévalorisante de Driss se renforce par l'emploi du terme « type » que le dictionnaire définit comme « un individu quelconque », donc qui n'a rien fait pour mériter les honneurs et la bienveillance. Exceptionnellement, le narrateur tend aussi à dévaloriser non pas les seuls fidèles, mais également le rite lui-même, bien que cela puisse paraître minime par rapport à la puissance des critiques précédentes. En effet, sa vision du pèlerinage semble très restreinte par rapport à ce qu'il est réellement. Il limite sa durée à trois jours et à un rite unique : le recueillement sur la Kaâba, la Pierre Noire (« Soi disant pour se recueillir sur la Kaâba, la sainte Pierre Noire »⁴, alors que d'après la tradition, le culte dure environ dix jours et comporte une multitude de cérémonies : « Le « Haj » est une manifestation collective qui a lieu une fois par an, à date fixe, dans le mois de « dhou » [...], le 7 : prêche à la mosquée de Kaâba, le 8 au soir, départ pour Minà ; le 9, jour d'adoration, « station debout » sur la colline d'Arafa [...] course éperdue vers Mozdalifa, prière, veillée et retour à Minà le lendemain ; le 10, lapidation d'une stèle où sept cailloux ramassés à Mozdalifa

¹ ibid. p. 211

² ibid. p. 241.242

³ ibid. p. 211

⁴ ibid. p. 211

sacrifient une victime [...] puis les 11, 12, 13, lapidations, dernière visite aux lieux sacrés et à la Kaâba »¹.

Par conséquent, pour la première fois une dévalorisation du Dogme accompagne celle des fidèles. Bien que parfois sujet à des erreurs, à « des lacunes » dans ses connaissances théologiques, Driss Chraïbi ne semble pouvoir ignorer ce rituel très connu des Musulmans. C'est donc sciemment qu'il le réduit au strict minimum, une manière qu'il a choisie pour dénoncer cette règle coranique.

2.2.3. Incrimination du sectarisme de l'Islam contemporain

Driss Chraïbi face à l'intolérance et l'antisémitisme musulmans

« *Etre éternel, transcendant et omnipotent, Allah est unique* ». Cet aspect d'unicité du Dieu musulman est le thème prépondérant de la Sourate 112, considérée par tous comme étant la plus ancienne : « *Dis : Lui, c'est le Dieu Un, le Dieu éternel, qui n'a pas engendré et n'a pas été engendré, qui n'a pas d'égal* », selon l'islam officiel : « *Tout périt, sauf Son visage (éternité), « il n'y a pas de semblable à lui » (transcendance absolue excluant toute analogie avec les créateurs)* »². La conviction d'être le peuple élu de Dieu entraîne, chez les Musulmans, de nombreux préjugés à l'égard des autres peuples. Pour beaucoup de croyants, les autres religions, de ce fait, ne sont pas crédibles, mais souvent considérées comme de pures impostures. Ainsi, les Juifs sont jugés comme des traîtres à la Loi divine, les chrétiens sont perçus comme des ennemis, sans parler des autres idéologies spirituelles qui, elles aussi, passent au crible du sectarisme et du fanatisme musulman. Aussi, bien souvent, dans les romans de Driss Chraïbi, et notamment dans *Le Passé simple*, le lecteur peut rencontrer des formules de la

¹ Que sais-je ? op. cit. pp.54.55

² id. pp. 36.36

sorte : « *Nous voulons bien croire aux dieux païens et aux demi Dieux [...] parce que les croyances positives ne sont pas encore atteintes, même de notre siècle. A plus forte raison, les mythes prédominaient-ils dans la croyance de ces pauvres gourdes de Grecs et de Romains* »¹, ou encore « *Sombre chrétien, vous désirez ? J'ai payé mes impôts, je n'ai ni poux, ni puce à déclarer* »² ; « *Nous t'introduisons dans le camp ennemi afin que tu te familiarises avec ses armes. Cela et pas autre chose* »³ etc. Les Chrétiens ne sont donc pas épargnés dans les propos du Seigneur ou d'autres représentants musulmans. Ce comportement, explique H. Kadra Hadjadji, s'associe « *à des conduites typiques de compensations adoptées par les Marocains pour se consoler de leur défaite passée et de leur abaissement présent* ». Néanmoins, plus que cette opposition à la religion chrétienne, c'est surtout l'antisémitisme que Driss Chraïbi condamne avec véhémence. Dans ses œuvres apparaissent un nombre important de discours antisémites : « *Plus bas que le sabot des mules, plus vil qu'un juif de Tel Aviv, vilipendé, miserere ...* »⁴, et encore :

« - *Maudite soit la religion de ta race !*

« - *Je ne suis pas Juif, dit l'inspecteur [...] . Je suis arabe comme toi, chef!* »⁵.

Confronté à de tels discours, à une telle intolérance infondée, Driss Ferdi se félicite de ne pas y adhérer, il se réjouit même de ne plus appartenir à ces idéologies barbares, à ces croyances hors du temps moderne : « *Je n'étais plus de ceux qui vidaient un bidon de pétrole sur une tribu de Juifs, une fois le temps, réveils des épopées médiévales, et les regardaient brûler vifs, torches vives* »⁶. Comme son narrateur, Driss Chraïbi demeure un esprit libre et tolérant, sensible à toutes les formes de souffrances et de rejet raciste. Pourtant, alors que notre romancier s'est enchanté à la création de l'état d'Israël (14 mai 1948), il réalisera quelques temps

¹ *Le Passé simple*. p. 21

² id. p. 79

³ ibid. p. 199

⁴ ibid. p. 170

⁵ *Une Enquête au Pays*. pp. 22.23

⁶ *Le Passé simple*. p. 78

plus tard, qu'une fois encore le peuple persécuté est devenu le persécuteur. Dans un numéro de la revue *Souffles*, touché par les crimes israéliens, il écrira :

- « - *Feu Adolf Hitler, dors en paix, nazisme pas mort,*
- « - *Sionisme*
- « - *Feu Adolf Eichmann, regarde les descendants de tes victimes*
- « - *Au nom de l'Éternel, sur l'autel de la Thora, sacrifient*
- « - *L'Arabe pour que vivent leurs droits,*
- « - *Leur justice, leur culture »¹.*

Engagé Driss Chraïbi l'est sur tous les fronts. Il n'a pas de camps, pas de plan, il s'indigne seulement contre tout ce qui aliène, abîme et humilie l'Homme, tous les hommes.

Quand la peinture renonce à l'éternité et à l'unicité religieuse

Dans les sociétés musulmanes, les arts sont le reflet des institutions religieuses. Parmi les divers témoignages que ces formes artistiques, qui expriment des mentalités musulmanes issues d'une vision abstraite de la nature, ont laissé, nous trouvons des Mosquées (exemple le plus significatif des exigences artistiques islamiques), des palais, des mausolées, des couvents et autres « Medersas ». Tous sont de vastes et imposantes architectures visant à symboliser la Grandeur et l'Éternité de la foi islamique. Tous les ornements artistiques (calligraphie, signes ...) s'étendent sur la totalité de ces monuments avec une richesse décorative, un raffinement et une variété technique assez extraordinaire reposant toujours sur des matières les plus nobles : bois, ivoire, orfèvrerie, céramique, or, enluminures, etc. De plus, l'artiste musulman utilise des figures géométriques ouvertes – telle que l'arabesque par exemple - se répétant à l'infini, où les unes et les autres s'entrelacent pour mieux saisir le reflet d'une conception religieuse qui fera de Dieu une succession de formes fugitives, un être infini.

¹ *Souffles*, n° 1. p. 44

A l'opposé de cette tradition à la fois spirituelle et artistique, la peinture d'Ahmed Cherkaoui s'appuie, quant à elle, sur des matières beaucoup moins ostentatoires que peuvent l'être la mosaïque, l'or, l'ivoire... puisque, comme nous avons pu le voir auparavant, il emploie en priorité la toile de jute, ou le stucco par exemple. De cette utilisation naît déjà une forme de contestation puisque la calligraphie ou les signes se trouvent être quelque peu « détériorés », même si le but premier de cette association artistique reste d'abord de redistribuer la spiritualité islamique à un domaine plus populaire, moins élitiste. D'autre part, plutôt que de travailler sur des surfaces illimitées, Ahmed Cherkaoui peint sur une toile limitée par des bords, restreinte par un cadre. Ainsi, en plaçant ces marques musulmanes dans un espace réduit, qui ne peut jamais rendre la grandeur de l'Islam, le peintre fait de cette religion une sorte de « vase clos », ou du moins une spiritualité à échelle beaucoup plus humaine, plus proche du peuple et de la vie terrestre. Par conséquent, l'idée « d'éternité divine » est bafouée, elle est invitée à se remettre en question.

Mais à travers cette utilisation du cadre, Ahmed Cherkaoui ne profane pas seulement l'éternité et la grandeur de Dieu, il place sa religion parmi les autres courants spirituels et mystiques. En effet, il n'est pas rare de trouver dans nos sociétés judéo-chrétiennes des peintres qui eux aussi expriment une sensibilité religieuse sur des toiles aux dimensions épuisables. Rouault est l'exemple français, voire occidental par excellence, il représente la figure divine chrétienne sur des surfaces bordées d'un cadre, et même sur des tableaux de petits formats. Ainsi, en utilisant des techniques esthétiques « occidentales », Ahmed Cherkaoui place l'Islam parmi les autres sensibilités religieuses mondiales, et surtout se permet de douter de l'unicité du Dieu musulman, donc conteste cet aspect pourtant fondamental et prioritaire du Coran qui prétend : « *Eux vivent dans les ténèbres. Nous, Musulmans, vivons dans la lumière* », tout comme Driss Chraïbi le faisant dans *Succession ouverte* : « *Tu ne tueras point ! Et de l'autre côté de la Méditerranée, le Coran affirme en toutes lettres, en langue arabe claire et intelligible : Tuer un seul être humain, c'est tuer tout le genre humain* »¹.

¹ *Succession ouverte*. p. 40

Même si les dénonciations de la religion musulmane sont nombreuses et souvent extrêmement impétueuses, il convient néanmoins de noter que la littérature de Driss Chraïbi comme la peinture d'Ahmed Cherkaoui n'attaquent que rarement le Dogme coranique dans son essence, elles assaillent presque uniquement les croyants, les gardiens des institutions religieuses qui abusent et détournent la loi dans un seul intérêt : le leur. Avant de pouvoir répondre plus abondamment à la question : « *Dans quelle mesure l'Islam n'est pas dévalorisé ?* » avant d'avoir pu établir la « rhétorique » utilisée par nos artistes, nous pouvons déjà dire que Driss Chraïbi et Ahmed Cherkaoui ne sont pas païens ou athées, encore moins impies. Il leur a seulement fallu trouver et exorciser le mal spirituel qu'ils ressentaient, avant de se lancer à corps perdu dans la revalorisation et la rénovation de « leur » religion. C'est par la technique de « la terre brûlée » qu'ils ont opté, convaincus que tel le Phénix égyptien, la spiritualité peut renaître de ses cendres.

2.3. DES ÉLÉMENTS TEXTUELS AU SERVICE DE LA RÉHABILITATION DE DRISS CHRAÏBI.

Avant de représenter une tranche de la réalité, la littérature est d'abord une association de mots et de phrases où se côtoient, dans un champ restreint, l'imagination, le fantasme et la rêverie, ainsi qu'un soupçon de vérité qui, elle aussi, reste l'otage d'une certaine partialité. Ainsi, comme la parole, l'écriture et la lecture innocentes, arbitraires, sans ancrage idéologique sont de pures chimères. Cependant, la critique semble trop souvent oublier que le procédé artistique part d'abord du texte littéraire pour aller vers la théorie, et non l'inverse. Mal comprise lors de la première étape de son œuvre, la révolte chraïbienne a connu un tournant décisif avec le roman *Civilisation !* (1972), c'est-à-dire qu'à partir de cette période ses contestations ont su se faire plus subtiles grâce à l'utilisation d'un verbe beaucoup moins virulent et brutal, par

l'intermédiaire d'un habile passage du narrateur « je » au narrateur « il », du « je » adolescent au « il » adulte ayant su, malgré la maturité, sauvegarder son âme d'enfant. De cet infime subterfuge est née une nouvelle coloration de la littérature de Driss Chraïbi à la dynamique contestataire atténuée, donc beaucoup mieux acceptée, même si paradoxalement de *Civilisation !* à *Une Enquête au Pays* la révolte est au moins aussi importante que ce qu'elle était dans *le Passé simple*. Mais, à partir de 1972, l'humour devient, pour le romancier, l'unique moyen de lutter contre les institutions d'une société toujours aussi violente et déchirée.

Néanmoins, se satisfaire de cet « état des lieux » reviendrait au fait à adhérer aux propos et à l'incompréhension de certains critiques maghrébins, de donner raison à des pensées ayant fait de Driss Chraïbi « *un assassin de l'espoir* », « *un traître à la patrie* », un renégat impie et anarchiste. Nous considérons que la littérature n'entre jamais dans le registre du documentaire, qu'il faut saisir en priorité le mouvement de l'écriture, la procédure artistique et littéraire d'où naît le roman, et non pas sa valeur scientifique. Ainsi, fort d'une culture littéraire internationale et intemporelle, Driss Chraïbi ne se présente jamais à nous en tant qu'historien, scientifique ou sociologue, mais en tant que rhéteur, homme de spectacle maniant à merveille tous les motifs théâtraux, humoriste, et ce du premier à son dernier roman. Cet auteur ne souhaite aucunement reproduire trait pour trait la réalité, mais au contraire la dévêtir en la caricaturant, afin d'offrir à son public un véritable spectacle littéraire, l'opportunité de ne pas confondre littérature et réalité. Bref, dans une effervescence de joie, par l'intermédiaire de figures rhétoriques, de supercheries artistiques, à travers toute l'ambiguïté de l'humour, Driss Chraïbi nous octroie tous les indices d'une distanciation d'une élévation, qui vont nous pousser à affirmer que ses romans, bien que concentrés sur une part de réalité, ne visent pas la mimésis, mais bel et bien le « numéro artistique et littéraire », un élément omis des critiques et qui pourtant, tend à dévaloriser leur propos d'antan.

2.3.1. Driss Chraïbi : le dépositaire maghrébin de techniques rhétoriques anciennes

La rhétorique, significations et intention

Bien avant qu'Aristote parle de « *figure du syllogisme* », le terme « *figure* » pour la première fois avait émergé dans l'immense ouvrage de Cicéron, celui qui a édifié les fondements de l'art rhétorique : *De Oratore* (55 av. JC), un terme qu'il place dans l'une de ses cinq parties de rhétorique (invention, mémorisation, action, disposition, élocution), la dernière, celle qu'il nommait à l'origine « *locutio* », c'est-à-dire celle qui s'attache à mettre en mots les arguments antérieurement élus par l'intelligence du rhéteur. L'origine du mot français « figure » provient du latin « *figura* » (appartenant lui-même à toute une famille de vocables : « *ingere* » (façonner), « *figulus* » (le potier), « *fictor* » (le sculpteur) qui évoque une représentation plastique exécutée d'après un modèle. Cependant, ce terme « *figura* » est lui-même issu du grec « *schéma* » qui, dans son sens étendu, s'apparente à toute une sorte de revêtement intérieur, à l'allure ou l'apparence. Puis, peu à peu, « schéma » se laisse traduire par « *œuvre d'art* », « *costume* », « *geste du mime* », etc. Ce retour dans le passé étymologique, c'est pour dire qu'en choisissant d'utiliser les techniques rhétoriques, Driss Chraïbi se pose implicitement, et fort habilement, en homme d'art qui préfère se masquer d'un voile technique ancien afin de suggérer à ses lecteurs le devoir de ne pas confondre, de distancier « *le créateur de sa création* ».

Ainsi notre auteur s'appuie ici, sur la sous partie de « l'élocution » que les anciens qualifiaient d'« *oratus* », c'est-à-dire l'art de parer le texte. Par conséquent, la fonction ornementale étant majeure, la rhétorique étant un fard pour la parole, un maquillage du langage, la méthode critique pragmatique semble être la plus judicieuse et la plus éloquente pour saisir pleinement la littérature chraïbienne, puisque c'est la seule qui analyse l'énoncé dans l'énonciation, la parole en action. Sur cette notion capitale d'écart entre le verbe

simple et le verbe figuré, G. Genette déclare ceci : « *La figure n'est donc rien d'autre qu'un sentiment de figure et son existence dépend totalement de la conscience que le lecteur prend, ou ne prend pas, de l'ambiguïté du discours qu'on lui propose* ». L'emploi de la rhétorique et de ses figures reste donc clairement l'indice d'un désir de séduction de la part de l'auteur, d'une coquetterie de l'écriture (« *ornatus* ») « *qui se donne à voir elle-même comme emblème de la littérature* ». Ainsi confondre réalité et rhétorique équivaldrait au fait de confondre fiction et réalité, auteur et narrateur, personne réelle et personnage romanesque. Bref, ce serait ne pas avoir saisi l'essence même de la littérature et de l'ensemble du domaine artistique en tirant aveuglément, à boulets rouges sur Driss Chraïbi, c'est peut-être ce que la critique a fait.

Quand la rhétorique omet la parole

Lorsqu'en 80 av. JC, apparaît le premier traité de rhétorique, à savoir : *Rhétorique à Herennius*, tout en latinisant les théories grecques, Cicéron tente par l'intermédiaire de cet ouvrage de codifier les éléments du genre. Mais plus que des éléments théoriques, cette œuvre définit également un aspect pratique. Malgré la volonté que montre l'orateur, fier de la noblesse de son art, de se distinguer du théâtre et des acteurs de l'époque, le dernier des cinq chapitres établit (« l'actio ») rapproche tout de même des deux arts puisqu'il prône la théâtralisation du discours, fournit des indices prépondérants pour la prononciation du discours public. Quand le rhéteur entame un exposé, il le fait pour servir trois buts : informer et prouver, émouvoir, donner du plaisir. Ainsi, afin d'y parvenir, l'orateur, non satisfait de manier parfaitement le verbe, s'appuie sur ce que la pragmatique appelle, aujourd'hui, « *les marqueurs paraverbaux et non verbaux* », c'est-à-dire que la priorité est aussi donnée à la gestuelle, au magnétisme du regard et des yeux, aux silences qui entourent tout effort vocal. Des éléments prompts à renforcer les effets recherchés (comique ou pathétique), à toucher la totalité du public, même les personnes qui n'assimilent pas tout. C'est en fait l'idée de l'universalité des âmes que tente de véhiculer

cette théorie. Plongé dans un système éducatif occidental depuis le début de son adolescence, il ne fait pas de doute que Driss Chraïbi connaît ces techniques anciennes. Ainsi, lui aussi imprègne ses discours romanesques de cette idée, faisant du silence, du regard, de la gestuelle, des éléments fondamentaux de son texte littéraire, il fait donc de son œuvre un véritable spectacle qui, tout en visant à donner l'illusion du réel, s'inscrit au sein d'un réel exercice de style, d'une authentique mise en scène de ses personnes et de son idéologie.

« *Le silence est une opinion* »

Dans *le Passé simple* » déjà, et ce malgré la violence du verbe que certains critiques ont désapprouvé, le silence est un pilier littéraire et stylistique plein d'éloquence et qui renforce la puissance du discours, les sentiments du narrateur. Driss Ferdi souligne avec insistance l'importance de ce motif en faisant de lui un élément omniprésent qui submerge les êtres et les choses les plus anodines : « *Le silence tombe sur la femme [...]. Le silence se rétablit, heurté du nasillement d'une bouche et de craquements de phalanges* »¹. Le silence apparaît de ce fait, comme un élément qui introduit le suspens qui fait des propos du Seigneur un terrible orage qui lorsqu'il éclate, par sa force et son fracas, tranche avec l'absence de nuisance sonore et bouleverse toute la famille Ferdi. Quand la parole intervient, toute la tribu frémit, sursaute comme si un malheur prochain avait été décrété : « *Combien de fois t'ai je dit, Camel, de laisser la natte tranquille [...] La main de Camel disparaît comme par magie* »². Lors des descriptions de la préparation du thé ou de la prière, toute trace de vie humaine est annihilée, tout se déroule dans un silence complet, anormal et effrayant, nous donnant l'impression que quelque chose de grave se trame : « *La femme est debout, une serviette à la main. L'homme s'essuie la figure, les mains et les pieds. Et la prière commence [...] père, mère et enfants gardent leurs yeux*

¹ *Le Passé Simple*, p. 35

² id. p. 34

au ciel, avec une expression d'absence » [...] « Driss et Camel coupent un morceau de pain d'orge [...] . Devant eux, s'entassaient les noyaux. Personne ne parle »¹. Tous semblent se méfier et couvrir le désir de commettre l'irréparable. La vigilance domine, chacun étant prêt à la moindre occasion d'agir. Mais le Seigneur, Maître du silence et de la parole, n'est pas dupe. Il a depuis longtemps compris que derrière ce silence, se cachait une grande révolte : « Un silence si chinois, si visqueux [...] que parfois je me demandais sur quel baril de poudre je m'étais assis »². Pourtant, même après la mort du Seigneur, le silence dans les actes quotidiens reste immuable, tous craignent l'arrivée de la voix de cet homme : « Le silence prit une ampleur de fonds marins [...]. Et ce fut dans le silence de néant [...] comme de la gélatine qui nous eut saisis et figé brusquement, que s'éleva la voix du Seigneur »³. Il n'y a qu'une mouche pour oser rompre ce silence, on n'entend pas les bruits des ustensiles, la bouilloire et même l'horloge savent aussi se faire discrètes : « On en ignore même le tic tac. Depuis des temps, on l'a entendu, toujours le même, de sorte qu'on l'oublie [...]. La mouche vrombit de nouveau, la bouilloire mijote sur les cendres »⁴.

Le silence reste donc un élément spectaculaire d'une mise en scène. Un silence au service de l'autorité, du drame et de la grandeur du Seigneur. Il n'y a rien de superflu, Driss Chraïbi n'étoffe pas sa description, tout en offrant l'opportunité à son narrateur de se détacher du Driss écrivain (« Camel et Driss coupent »), de se projeter en protagoniste comme pour mieux se saisir, comme s'il n'était plus un humain mais un robot aux gestes mécaniques. Quant au Seigneur, le silence est pour lui l'occasion d'exhiber ses talents. Tous ses gestes sont calculés, sobres et précis. Une mise en scène gestuelle propice à rendre compte de la dignité de son rang : « il casse le sucre avec le fond du verre, broie dans le creux de sa main une poignée de thé vert, effeuille le bouquet de menthe [...]. Sans qu'une seule goutte tombe sur le plateau, la théière remplit les verres de très haut »⁵.

¹ ibid. pp. 35.36

² ibid. p. 267

³ *Succession ouverte*, pp. 122.123

⁴ *Le Passé simple*, pp. 34.36

⁵ id. p. 36

De ce silence pesant, omniscient, résulte donc la preuve de l'effort de mise en scène de Driss Chraïbi, destinée à la fois et paradoxalement, à donner l'illusion du réel et à l'en écarter. C'est un véritable souci stylistique et rhétorique qui nous apparaît ici ; l'idée étant d'offrir aux lecteurs la chance de mieux pouvoir saisir le ton pathétique du contexte dans lequel évolue son narrateur.

Dans une phrase caractéristique d'*Une Enquête au Pays* : « *Tu causes, tu causes et tu n'est pas fichu d'avoir une seule idée [...]. Les décisions m'appartiennent* »¹ ; nous pouvons voir que 27 ans après *le Passé simple*, le silence fait toujours partie de la mise en scène chraïbienne, même s'il intervient sous un angle différent mais qui, malgré tout, reste significatif d'une autorité et d'un pouvoir symbolique. Alors que l'inspecteur Ali est le gardien de la parole, le chef Mohammed, même si ses actes sont rarement conformes à ses théories, par sa quête du silence se veut le dépositaire des idées donc de la puissance. Brièvement et tardivement formé au sein des académies de police américaines, nourri de toute une filmographie policière outre atlantique, la mentalité de Mohammed octroie au silence une place fondamentale. Comme l'inspecteur Harry, incarné à l'écran par Clint Eastwood, il aimerait cultiver le silence et la distance, il sait que la parole est traître, qu'elle peut dévoiler l'âme et, malgré un flot ininterrompu de paroles, Mohammed tente parfois de se lier au silence pour se donner plus de prestance et d'autorité : « *Le chef garda obstinément le silence [...]. Il fallait ce qu'il fallait* »², il essaye désespérément de se protéger, de prouver son statut par des réponses sèches : « *Comme le Prophète ? – Oui, répondit le chef. C'est ça, comme notre Prophète à tous* »³. Cependant, dans ce roman, le silence n'est pas le monopole de ce policier. Raho lui aussi détient un silence fort pertinent. Mais, à l'instar de Mohammed le silence chez lui n'est pas ostentatoire, il reste simplement une défense, une méfiance, une méditation et

¹ *Une Enquête au Pays*, p. 96

² id. p. 98

³ ibid. p. 70

surtout dès le début, le moyen de faire entendre aux deux policiers qu'ils ne sont pas forcément les bienvenus : « - nous sommes des chasseurs. Ah ! ce qu'il fait chaud ! ça ne te fais rien, à toi [...]. Le paysan ne prit pas le peine de répondre. C 'était inutile »¹. Par conséquent, dans *Une Enquête au Pays*, le silence est toujours un motif dominant du discours littéraire. Mais, cette fois, plus que le narrateur ou l'auteur, ce sont d'abord les personnages qui en jouent, ce qui en fait de véritables acteurs, à l'image de ce que les orateurs anciens tentaient d'effectuer lors de leurs discours publics.

Les jeux du magnétisme et du regard

Le magnétisme du visage, le jeu des yeux reste un élément au moins aussi fondamental que le silence, dans le maquillage linguistique, de l'éloquence et de la mise en scène du discours littéraire. Là encore les analyses pragmatiques sont utiles à notre analyse textuelle puisque, afin de l'apercevoir, le lecteur doit tenir compte des indices para-verbaux qu'abandonne le romancier dans son discours narratif. Ainsi, dans *le Passé simple*, la prestance et le charisme du Seigneur s'édifient aussi par la puissance de son regard : « Je ne t'ai pas regardé [...]. Je vis les yeux. Je ne vis plus qu'eux, noirs, immenses ... » ; « Il me regarda [...]. Il ne fit que me regarder, une seconde. Et détourna la face, sans plus » [...] « Et voilà, j'ai détourné les yeux »². Les yeux et les jeux du regard et du faciès sont indissociables du contexte romanesque ; ils restent significatifs du caractère de l'âme, de la sensibilité ou de la position des personnages. Plus tard, dans *Succession ouverte*, le regard perpétue sa présence. Un peu comme au théâtre, Driss Chraïbi insère au sein de son discours romanesque un grand nombre d'indices textuels qui fonctionnent comme des didascalies : « Mon regard disait : j'ai compris » (p. 42), ou encore par exemple : « Ses yeux riaient » (p.59). Le personnage doit obéir à ces injonctions de l'auteur, comme un comédien, Nagib semble exécuter un véritable jeu de scène : « L'œil qui était ouvert se ferma brusquement, et celui qui

¹ *ibid.* p. 22

² *Le Passé simple*, pp. 22.27.58

*était presque clos s'agrandit peu à peu, noir et atone, avec des veinules dans la cornée, couleur de vin ».*¹

Témoin d'une autorité, d'un charisme, d'un état d'âge ou d'une action, le regard est omniprésent et édifie, à chaque fois, le personnage et la personnalité de chacun. Associés ou pas, le silence et le regard sont donc utilisés par Driss Chraïbi comme un outil destiné à élaborer une véritable mise en scène romanesque, des moyens qui captent le lecteur autant que le personnage fictif. A l'image des orateurs anciens, notre auteur, grâce à ces instruments rhétoriques donne en même temps l'illusion du réel, mais qui par sa profusion et son exagération nous invite également à ne pas faire l'amalgame entre roman et réalité, entre art et vie réelle.

Une utilisation féconde des figures de rhétoriques classiques

En effectuant une analyse purement sociologique d'une œuvre, le danger est d'oublier que la littérature, que le propos romanesque, reste d'abord une construction intellectuelle bâtie sur la mise en relation des mots, des phrases avant d'être un miroir de la réalité. En parlant de ce mode analytique, B. Lahcen dit ceci : « *Elle oublie de l'étudier comme un texte et non comme un prétexte* ». L'objectivité pure ne pouvant exister, le roman n'est, et ne peut être, un document. C'est pourquoi nous essayons ici de saisir l'œuvre, en priorité, par le processus d'écriture, de production et non par sa valeur scientifique et documentaire. Afin de ne pas perdre de vue sa fonction première, de ne pas se faire l'esclave de l'histoire et de la réalité, Driss Chraïbi, en tant que romancier, tente de se démarquer de cet aspect « *documentaire* », en faisant de ses descriptions et de l'ensemble de son discours narratif l'antithèse du propos d'un « *touriste extasié* ». Sa création relève en premier lieu d'un immense souci stylistique et rhétorique qui s'élabore par le biais de l'utilisation de nombreuses figures de rhétorique, de techniques dont se servaient déjà les anciens, les plus

¹ *Succession ouverte*, p.62

fameux, qui ont donné à cet art une éloquence, un style rarement dépassé et qui, aujourd'hui encore, respire dans toutes les grandes littératures.

Si nous regardons de plus près la façon de procéder de Driss Chraïbi, nous pouvons constater une chose essentielle. Son style, dans le *Passé simple* surtout, est incisif, concis et bref. A la manière d'une caméra qui capterait les éléments fondamentaux d'un drame, sa description est instantanée, d'un style elliptique qui propage l'automatisme des scènes quotidiennes, une technique à son apogée lors des scènes de prières : « *Le père dirige la prière, la mère est derrière avec les enfants coude à coude. Les quatre silhouettes se plient, s'agenouillent et se prosternent en rythme* »¹. Le même phénomène apparaît dans les descriptions de la préparation rituelle du thé : « *Le brasero est entre les deux plateaux, l'un pour les verres et la théière, l'autre portant trois boîtes de cuivre ciselé : sucre, thé, menthe* »¹. C'est le minimum qui puisse être dit dans une description qui touche de telles cérémonies. Il n'y a rien d'inutile ; Driss Chraïbi n'étoffe quasiment jamais ses tableaux dans la mesure où il ne fait allusion ni à l'essence même de la prière (il n'y pas de trace de versets coraniques par exemple, il n'y a pas non plus, pour la dégustation du thé, de paroles, d'odeurs ou d'indices gustatifs). Tout reste sobre, strict et sans détail. C'est donc un véritable exercice elliptique qu'effectue Driss Chraïbi, un jeu littéraire visant à redonner, malgré l'absence de détails, l'illusion de la réalité, d'atteindre les buts rhétoriques fixés par Cicéron : informer, prouver, émouvoir.

Plus que l'emploi d'un style, d'une technique littéraire et artistique, l'auteur, dans tous ses romans, utilise un grand nombre de figures rhétoriques. La stylisation est extrêmement voyante, l'engouement toujours présent pour des éléments qui, à chaque fois, signalent la présence du rhéteur. Ainsi, très souvent le lecteur peut rencontrer ce que les linguistes appellent : des figures de ressemblance. La métaphore par exemple, sous tous ses aspects. Ce motif rhétorique tire toute sa vigueur d'une brièveté sidérante. Elle parvient à rejoindre la sensation sentie par le narrateur et M. Proust a dit d'elle qu'elle reste le moyen « *d'approcher et de retenir la sensation du réel* ». Driss nomme ainsi

¹ *Le Passé simple*, p.35

l'intellectuel qu'il a rencontré dans l'avion : « *Homo sapiens miserabilis* »², puis dit qu'à un jet de salive, devant moi, il y avait un couple mixte » (p.31), « criant par tous mes pores, par tous mes cheveux » (p.34). De plus, non satisfait d'employer la formule classique, Driss Chraïbi actualise la métaphore. Pour le faire, il utilise des métaphores animales, la zoophisation qui elle, est destinée à anathématiser l'autre, à le ridiculiser en en faisant un «non humain». Ainsi dans *Une Enquête au Pays*, emploie-t-il le terme « *insectuel* », dans le Passé simple, nous pouvons lire : « *Et que nous veut ce chacal de mendiant* » (p.37), « *Mais s'il s'agit d'un chien qui aurait pour nom Hamid, il ne pissera pas* » (p.28). Ou encore : « *Et ce fût un volatile de basse cour* » [...] « *il se tourna vers moi avec des yeux de chien battu* » [...] « *comme s'il s'était agit d'un rat d'égout* » [...]. « *Je me tenais sur un pied, à la façon des cigognes* »³. Chaque personnage passe sous l'acidité de cette zoomorphisation foisonnante qui n'épargne personne et donne l'impression aux lecteurs que chacun sort, à un moment ou à un autre, de l'espèce humaine pour entrer dans le règne animal. A la manière de Jean de la Fontaine, Driss Chraïbi utilise l'animal pour mieux rendre compte de la réalité des choses, comme lui il utilise à sa convenance, en alternance, un genre souple et un esprit libre et inventif, attentif à tous les événements.

A côté de la métaphore, Driss Chraïbi, et sur cet aspect il est indiscutable que la peinture d'Ahmed Cherkaoui s'en rapproche considérablement, se sert également, avec autant de puissance, d'une autre figure de ressemblance : l'allégorie. Loin de représenter une image naïve, l'allégorie est au contraire un procédé actif et sophistiqué qui recherche à suspendre toute notion de temporalité pour faire d'un être ou d'un motif, l'incarnation d'un autre motif, c'est-à-dire son symbole. Ainsi, à l'image de peintres tels que Prud'hon qui représentait « *la Justice et la Vengeance Divine poursuivant le crime* », ou de Delacroix : « *La liberté sur les barricades* », Ahmed Cherkaoui a peint entre autres « : *Mosquée bleue*, le *Diwàn* ou encore *Hommage à Fatima*, les incarnations allégoriques de la religion musulmane, des symboles couchés sur

¹ id. p.36

² *Succession ouverte*, p. 30

³ id. pp. 68.69.85.100.102

une toile, des réussites artistiques à l'unisson de l'allégorie, c'est-à-dire dans lesquelles le spectateur retrouve la passion et la raison, le signe magique et la pensée logique. Il en est à peu près de même dans les romans de Driss Chraïbi puisque, le Seigneur par exemple, y incarne la religion et le Dogme musulman, la Mère dans *Civilisation !* : le combat de toutes les femmes musulmanes, Driss la révolte puis le repentir (*Le Passé simple* et *Succession ouverte*) ou encore le chef de police Mohammed : le régime policier et autoritaire.

Sans vouloir dresser une liste exhaustive que nous ne parviendrions pas à mener à bout vu l'ampleur de l'œuvre de Driss Chraïbi, nous tenons tout de même à énumérer les différentes figures rhétoriques que nous avons pu glaner dans ses romans, afin de mettre en relief le bien fondé de notre argumentation afin aussi d'illustrer la dextérité de cet auteur dans la manipulation des effets rhétoriques. Ainsi, pour rendre les choses plus sensibles, pour souligner une qualité ou un défaut, Driss Chraïbi emploie la comparaison : « *Quand on poursuit un but, c'est comme si on longeait un tunnel* [...] « *J'étais entré dans ce pays comme on entre dans la vie* »¹. ; la répétition à toutes les échelles puisqu'elle s'exécute soit à l'intérieur d'un même roman, d'un même paysage (« *Si c'est pour l'enterrement ou si c'est pour autre chose. Si c'est juste pour l'enterrement ou si c'est pour quelque chose d'autre* »²), soit d'un roman à l'autre puisque la formule : « *Il était notre tenant et notre aboutissant* » est présente à la fois dans le *Passé simple* et dans *Succession ouverte* ; la personnification : « *la lampe aspire l'eau avec un bruit de sucement* »³ ; le pléonasme : « *Je me lève et sors dans les rues noires et désertes où il n'y a strictement personne* »⁴ ; l'oxymore : « *la violence de la sensibilité* »⁵ ; le mot valise : « *insectuel* »⁶ ; la gradation : « *son siège, le bureau, le monde entier* » ; le chiasme : « *Hé ! oui. Nous n'étions rien et il était tout pour nous. Et maintenant il n'est rien du tout et nous sommes tout sans lui* »⁷, ...

¹ *Succession ouverte*, pp.14 et 33

² id. p. 57

³ *Le Passé simple*, p. 30

⁴ *Succession ouverte*, p. 15

⁵ id. p. 33

⁶ *Une Enquête au Pays*

⁷ *Succession ouverte*, pp. 33 et 125.126

Mais, que seraient les figures de rhétoriques sans une ossature textuelle et argumentative ? Voilà pourquoi le discours narratif qu'utilise Driss Chraïbi suit, comme ceux qu'élaboraient les grands conteurs, une structure préalablement déterminée, stricte, claire, argumentée et servie par un art de la formule hors du commun. Dans *Succession ouverte*, alors que le narrateur subit le discours de son voisin, il établit mentalement une remémoration de son vécu occidental, et énumère un à un ses souvenirs les plus cuisants de la manière suivante : « *Voici : j'ai trouvé des gens, homme et femme [...]. Voici : j'ai trouvé les pires de tous [...]. Voici : j'ai vu de pauvres types [...]. Et voici : au milieu de la débâcle, je m'étais marié* »¹. Il en est de même pour le message enregistré du Seigneur qui, lui aussi, suit un plan strict : « *En cet an de grâce [...]. Ceci étant, nous commençons* »². Tout est calculé, le style autant que l'argumentation et la structure du discours. De plus, comme pour les grands discours oratoires, deux techniques rhétoriques sont respectées : l'intervention personnelle de l'auteur qui mêle ainsi réalité et fiction, pour faire croître l'adhésion du public, le prendre à parti (« *J'ai fait du sport, moi. Ceux qui me connaissent doivent bien rire en le lisant* »³), et l'art de la formule : « *La maladie est un état exceptionnel de la vie - et être malade, c'est être en voie de mourir* » [...] « *toute entreprise humaine vaut qu'on la commence* » [...] « *Jaad, l'homme ne naît qu'une fois, mais il peut mourir plusieurs fois. Jaad, combien de fois es-tu mort ?* »⁴.

L'ensemble des propos romanesques de Driss Chraïbi tient donc des théories rhétoriques : figures de styles, argumentation, utilisation d'images parlantes, appels auditifs, rythme et répétition, prise à parti, silence, gestuelle, et regard ... Conscient de la force de cet art du discours, de son éloquence, l'auteur en use de toutes ses forces, de toute son intelligence. Plus que le fait d'octroyer à une personne de belles conversations, ceux qui l'utilisent connaissent aussi les valeurs civilisatrices de la rhétorique. C'est pourquoi ils la mettent à la disposition d'un style romanesque, afin d'atteindre un but, de défendre des idées, de soumettre le public à une cause. C'est donc un véritable spectacle que monte Driss Chraïbi dans ses romans, un numéro trop structuré, trop excessif et ambitieux pour le prendre aveuglément au pied de la lettre.

¹ id. pp. 38.41

² ibid. p. 123

³ ibid. p. 36

⁴ ibid. p. 130, 131 à 134

Un exercice de style et une rhétorique dans sa fonction originelle : le procès et la plaidoirie de l'Inspecteur Ali.

Lorsque cet épisode s'amorce, c'est la pénultième étape de *Une Enquête au Pays* qui s'achève. Après avoir été sujette à un long piétinement issu de multiples et diverses complications, aussi étonnantes qu'originales (la loi du silence de la tribu des Aït-Yafelman, les turbulences de l'inspecteur Ali, l'incompréhension ambiante due au décalage des civilisations, les sursauts comportementaux du Chef Mohammed, l'absence d'indices, etc.) pour un roman voulant appartenir au registre policier, l'enquête a enfin fait un premier pas en avant : un meurtre a eu lieu, un délit rapidement suivi d'une interpellation. Mais, à l'instar des romans policiers conventionnels, Driss Chraïbi use d'un curieux subterfuge puisque le cadavre est celui du personnage principal : le chef de police, et sur le banc des accusés se trouve son subalterne, l'inspecteur Ali, seul face à une tribune, à un jury hostile : les représentants de la tribu des Aït-Yafelman. Alors que jusqu'à présent Ali incarnait le personnage burlesque, picaresque par excellence (son humour, son comportement ludique et excessif, sa personnalité haute en couleurs sont typiques du « picaro »), le voilà soudainement transformé en avocat, nanti de techniques rhétoriques antiques, pour plaider sa propre cause de façon érudite et subtile, afin d'échapper au sort que la bi lui a promis, à savoir la peine de mort pour haute trahison de l'honneur de la tribu. Comment, seul face à la subjectivité de tous, blâmé par Raho lui-même, l'inspecteur parvient-il à retarder le funeste dénouement qui l'attend, et à édifier un discours rhétorique de grande qualité, une plaidoirie qui ne semble rien avoir à envier aux maîtres du genre.

Une rhétorique maîtrisée au service d'un grand comédien : l'inspecteur Ali.

Malgré l'apparence et l'abord léger et comique, voire grotesque qu'a revêtu l'inspecteur Ali depuis le début du roman, à notre grande surprise, le procès nous dévoile un inspecteur ni froid, ni plat, mais un personnage aux facettes multiples, qui maîtrise l'art du dédoublement, comme si l'auteur, tout en souhaitant prendre ses lecteurs à contre-pied, désirait prouver que derrière l'humour se cache souvent une érudition et une intelligence hors du commun. Ce jugement est donc pour lui l'occasion rêvée de mettre cette théorie en action. Ainsi, alors que depuis son arrivée dans ce village du Haut Atlas Marocain, l'inspecteur n'était qu'humour, grossièreté, blague, beau-parleur et sans scrupule, une fois face à ses responsabilités, de plain-pied dans un procès dont la sanction l'effraye, Ali sait oublier pour un temps son humour pour revêtir le faste du rhéteur engagé. Lorsque Raho lui parle d'honneur (« *un fils d'Eve et d'Adam qui avait demandé l'hospitalité de Dieu s'engageait sur son âme à se comporter avec honneur. Il n'en démordait pas.* »¹), Ali ose reprendre les termes de l'accusation, refuser le sens de l'honneur, le condamner et le critiquer avant d'en faire, avec l'emploi du terme « *aujourd'hui* », un motif primitif, anachronique et par là-même reléguer cette « *idée tribale* » au rang des idéologies obsolètes et archaïques : « - *L'honneur ? s'écria Ali. Où y a-t-il place pour l'honneur dans l'organisation de la société d'aujourd'hui ?* »¹.

En bon orateur, Ali, alors en position délicate, a l'audace de se battre avec les armes de ses ennemis, de détourner à l'aide de l'art de la formule et de la réplique, l'idéologie de l'accusation, voire de la ridiculiser implicitement. C'est une défense qui agit, comme agissait celle des juristes antiques, en se servant de la puissance de l'adversaire.

Puis, non satisfait de ce retournement verbal, afin de renforcer plus encore ses chances d'acquiescement, l'inspecteur sait utiliser le pathétique afin d'émouvoir l'auditoire. Pour y parvenir, il n'hésite pas à s'insulter, à s'anathémiser par une subtile zoomorphisation puisqu'il se traite de « *chien* » : « *Un chien ignorait le sens de l'honneur, forcément* », il renie de façon émouvante son existence antérieure : « *Tenace, il leur explique que lui, semblant d'Arabe et reste*

¹ *Une Enquête au pays*, p. 211.

de Musulman habitant dans la ville, il était devenu un chien au fil des années, dans la plupart des domaines : son boulot, ses relations, la bouffe même ».² Ali renie l'ensemble de son passé, s'auto-condamne de façon désespérée. De là naît une grande émotion, une dimension extrêmement pathétique parfaitement capable de concurrencer celui des rhéteurs antiques. Une fois l'auditoire ému, c'est au tour de la « *péroraison* » de commencer, le moment d'appeler à la sensibilité, au pouvoir et à la puissance des juges, comme si l'accusé avait pris conscience de la partialité du jury, qu'il prend à parti pour témoigner en sa faveur : « *Il avait décidé de tout abandonner pour vivre avec ses frères de la montagne, hein, Hajja*³ (...) *Et Hajja apporta son témoignage émouvant, mot pour mot, ce qu'Ali lui avait dit...* »⁴.

Pour couronner le tout, Ali, comme tout orateur qui se respecte, devient un véritable comédien aux talents indiscutables, un homme de spectacle qui sait, à chaque fois, s'adapter au public d'un soir, qui trouve sa pleine mesure lorsqu'il se trouve devant des gradins, qui se transcende, joue de tous les ustensiles qui tombent sous sa main, improvise de façon très pertinente. Ainsi, fort des instruments de musique présents dans le décor, il attire le public à lui, s'y identifie : « *Il embrassa les mains de la vieille femme, se dirigea vers un joueur de tambour, fit résonner l'instrument à la cadence rituelle. Je suis comme vous* ».⁵

Qui oserait donc condamner un semblable, l'un des siens, un homme capable de jouer et de s'imprégner des rituels autochtones.

Cet épisode d'*Une Enquête au pays* ressemble donc à un véritable exercice de style, à la fois pour l'auteur et pour son personnage romanesque.

C'est aussi l'occasion d'illustrer son talent, son désir de tout mêler : roman et rhétorique, humour et pathétique, pour en extraire toutes les richesses. De plus, même si cette œuvre reste un roman, Driss Chraïbi n'oublie pas le théâtre puisque ce passage reste, en fait, un véritable moment de théâtre dans le roman. Mais une question se pose : sachant que le dénouement est favorable à Ali, et sachant qu'après la parution du *Passé simple*, Driss Chraïbi a eu droit lui

¹ Ibid., p. 211.

² Ibid., p. 210.

³ Ibid., p. 211.

⁴ Ibid., pp. 211-212.

⁵ Ibid., p. 212.

aussi à « un procès d'intention », nous sommes en droit de nous demander si la symbolique n'est pas le premier personnage de ce passage. En effet, par l'intermédiaire de la rhétorique et de son utilisation, n'est-ce pas là un véritable hymne à la force et à la puissance du verbe ? Et surtout, l'appui rhétorique, associé ici au spectacle, n'est-il pas l'occasion pour Driss Chraïbi de nous fournir l'indice d'une distanciation avec la réalité ? Le reste de l'étude textuelle que nous avons entamée essaiera d'apporter des preuves supplémentaires, de voir qu'à travers l'utilisation de figures rhétoriques, l'auteur vise d'abord, outre l'éloquence qu'elle octroie à la révolte de son narrateur, à distancier la réalité de la fiction.

2.3.2. Quand l'outil rhétorique se modernise, l'incompréhension s'intensifie

L'art du pamphlet et de la satire

Au sens strict, le terme « *pamphlet* » signifie « *un passage bref et incisif, une œuvre d'actualité, de combat et de passion* » qui attaque, le plus souvent, une personne en particulier, un parti ou une institution connue. Bien que le pamphlet reste la plupart du temps un genre littéraire à part entière dont la brièveté est la règle générale, sa marque (« *100 pages au maximum, souvent moins, une feuille ou deux* » note P.L. Courier), certains passages romanesques, certains textes, par leur contenu virulent, leur tonalité verbale acariâtre peuvent être considérés comme de véritables pamphlets. Dans tous les cas, le passage pamphlétaire affirme, à chaque fois, l'ambition d'assaillir puis d'abattre un adversaire méticuleusement désigné, tout en défendant une idéologie, une cause qui pourra ainsi obtenir l'adhésion du public. Mais comme à chaque fois avec les techniques littéraires et même si l'illusion du réel est forte, souvent troublante, le lecteur doit garder à l'esprit que l'imagination et l'exagération sont autant de moyens au service de la production artistique, que même s'il l'emploie outrageusement, le verbe chraïbien n'est jamais un tract idéologique ou politique qu'il utilise le pamphlet comme d'un support technique, littéraire destiné à ridiculiser, à dénoncer théâtralement une classe, une société voire un individu.

Ainsi dans *Succession ouverte*, Driss, sagement assis dans le fauteuil de l'avion qui le ramène au Maroc, édifie spirituellement un long discours pamphlétaire dont la cible principale est le comportement occidental, un pamphlet cynique et extrêmement virulent : « *Voici : j'ai trouvé des gens, homme et femme, qui acceptaient le Nègre à la rigueur, le Chinois à la rigueur, mais pas l'Arabe ; [...]. Estropiés de corps et d'âmes depuis des siècles [...]. Voici : j'ai vu de pauvres types, de pauvres bougres à un bifteck par mois qui deviennent subitement des colons quand ils avaient affaire à d'autres pauvres types ou pauvres bougres à zéro bifteck par an, mais qui n'avaient pas la chance d'être faits comme eux, etc.* »¹. Tout l'art du pamphlet est présent : la cible précise, la violence du verbe, l'engagement, l'action. Il en est de même dans un passage du *Passé simple*, lorsque le narrateur ridiculise le pilier de l'Islam : « *La théocratie musulmane. Usant de tel théorème des triangles semblables, je présume que le résultat sera le même à peu de chose près. « Développement »*². Voilà donc une véritable entrée en matière, un préambule au discours qui déjà implante, par son réalisme, sa pertinence, le lecteur dans l'objectif du narrateur. Puis, Driss se lance de façon hiérarchisée, argumentée dans un véritable pamphlet au ton sarcastique, des différents dogmes islamiques. Dès lors, une fois l'introduction effectuée, c'est une ridiculisation n'épargnant personne qui s'installe : « *En ce qui concerne les prières, seules les personnes âgées les font [...]. Le pèlerinage à la Mecque est prétexte aux Marocains riches de visiter les pays du Proche-Orient, etc.* »³. Il reste effectivement clair que cet épisode reflète parfaitement bien la structure du pamphlet puisque le combat, la passion, la construction argumentative y sont, associés à un souci de brièveté. Aussi, après avoir introduit ses pensées, le narrateur effectue une conclusion qui elle défend l'idéologie de Driss, toujours à travers une forte acidité : « *Conclusion : L'homme propose et le temps dispose, mais pas un cireur de la Médina ne voudrait en convenir et c'est ce qui fait la force de l'Islam* »⁴.

Peut-être trop restreint pour Driss Chraïbi, sûrement trop brutal aussi, le romancier, plus que le pamphlétaire, utilise donc plus largement un autre outil rhétorique et théâtral : la satire. Comme le veut le genre, la verve satirique de l'auteur affirme, à chaque fois, sa volonté de rendre les paroles ridicules en exagérant ses outrances. Sûre de la vérité qu'elle véhicule, la satire chraïbienne,

¹ *Succession ouverte*, pp. 38

² *Le Passé simple*, p. 208

³ id. pp. 209.210

⁴ ibid. p. 211

tout en étant ostentatoire, dans l'excès théâtral, tente de ridiculiser ce qu'elle a décidé de combattre. Ainsi, Driss juge le rythme du Coran « endormi » : « *Il déclamaient un verset, puis un autre, choisissant les plus longs, les plus rythmés lancés à toute hurlée, la chanson du Nil, Antar et Abla, Matrah, Mathrouth et l'inévitable Coran, tel un furoncle par-ci, par-là et, tel un furoncle dans une chair de femme à mordre, rabat-joie* »¹. De plus, quand les fidèles voient dans la fin du Ramadan un réel moment de joie, quand tous l'accueillent avec soulagement, le narrateur lui, sur un ton satirique prétend la chose suivante : « *Traduisez : Nom de Dieu ! Durant 24 jours on s'est serré la ceinture, on ne s'est pas saoulé, on n'a pas aisé, respectant une tradition de con ; maintenant, bon Dieu de bon Dieu ! qu'est-ce qu'on a bouffer, boire, baiser !* »².

Mais la verve satirique n'est pas seulement présente que dans le *Passé simple*, les autres romans, eux aussi en suent, semble-t-il avec un certain engouement. Par exemple, dans *Succession ouverte*, nous pouvons lire : « *Et voici : un adulte fit irruption dans la salle, un agent de police vêtu de kaki [...], la casquette était rejetée sur la nuque [...]. Voici exactement ce qu'il fit et dit : il nous visa l'un après l'autre, avec une vélocité de turbine [...]. Puis il mit l'arme sur l'épaule et cria : « - Présentez ! Armes !) Demi tour, droite [...]. Et se mit en mouvement en scandant : Un, deux ! Un, deux ! Un, deux ! Quand il arriva au mur [...], il parut indécis, sa voix en baissa même d'un demi ton. Mais il lança un ordre - Fixe !* »³. Une fois encore dans *Civilisation !*, la police redevient la cible principale de la satire du narrateur : « *Maman les invita de bon cœur autour d'une bonne thèière et, tout en les battant au gin-rummy, elle leur fit admettre et reconnaître d'un air gêné : il n'y avait pas une si grande différence après tout entre leurs anciens uniformes de « policiers colonisés » et ceux qu'ils arboraient à présent en tant que « policiers libres d'un pays libre. La couleur peut être ?* »⁴. Enfin dans *Une Enquête au Pays*, la satire et le sarcasme sont aussi présents dans les propos du narrateur puisque, en exagérant les paroles du chef de police, le narrateur le dégrade : « *Tu sais ce que c'est la méningite ? [...]. Ecoute bien : ça te prend là comme ça, sans crier gare, au milieu du crâne, ici [...] et puis là, vers la nuque, ça chauffe, ça chauffe, pff ! Pff ! [...]* (Sans raison apparente, sa voix se transforma en tonnerre). *Et tout à coup, la tête explose comme une de ces grenades qu'on lance sur les manifestants* »⁵.

¹ *ibid.* p. 44

² *ibid.* p. 154

³ *Succession ouverte*, p. 74

⁴ *La Civilisation !* p. 176

⁵ *Une Enquête au Pays*, p. 10

Par conséquent, nous pouvons voir que le pamphlet et la satire sont des outils littéraires, rhétoriques et artistiques, choisis par Driss Chraïbi pour véhiculer son idéologie et sa révolte. Mais comme pour beaucoup de figures stylistiques, l'exagération et l'outrance en sont les caractéristiques principales, fondamentales pour donner aux lecteurs l'illusion de la réalité. Mais lorsque l'auteur les utilise, c'est avant tout pour dresser de vraies caricatures et, comme chacun doit le savoir, la caricature, n'est jamais la réalité.

Une ironie au service de la rhétorique et de la révolte

Le problème principal de l'ironie provient du fait que, par définition, elle est discrète. A la question : « *Comment se fait-elle remarquer ?* », l'unique réponse possible est : par le contexte, dans un espace de gestes, d'actions et de paroles qui tend toujours à relativiser les propos. L'essence propre de l'ironie signifie qu'aucune des affirmations qu'elle véhicule ne peut être prise isolément puisque, chacune d'entre elles se situe dans une confrontation assez complexe, parfois contradictoire, avec d'autres affirmations, d'autres situations, d'autres idées ou événements. Par conséquent, lorsque le motif ironique imprègne le discours romanesque, surtout si le lecteur et la lecture manquent d'attention, c'est la totalité du roman qui risque de rester incompris. Le philosophe danois S. Kierkegaard (1813-1855) a pu définir l'ironie ainsi : « *Une figure de rhétorique par laquelle le phénomène telle la parole n'est pas l'essence mais son contraire : c'est une conception du monde qui vise à mystifier l'entourage, non pas tant pour passer inaperçu que pour inciter les autres à se démasquer* ». Le motif ironique demeure donc une figure de style et une forme de plaisanterie se situant toujours dans l'implicite tout en conservant, à chaque fois, une certaine notion de sérieux qui peu à peu devient une caractéristique fondamentale de l'ironie. Ainsi, conscient de la force de cette figure, particulièrement employée par les romantiques allemands, Driss Chraïbi ne cesse de s'en accaparer et de l'octroyer, pas seulement à son narrateur, mais à l'ensemble de ses personnages romanesques. Dans le *Passé simple*, Driss autant que le Seigneur l'utilisent : « *Ils sont cinq, alignés eux aussi contre le mur [...]. Le plus âgé s'appelle Add El Krim, 17 ans. Le puîné en à 9 : Hamid. Ils ne se grattent pas, n'éternuent pas, ne toussent pas,*

*ne rotent pas, ne pètent pas [...]. Ce sont mes frères »¹. « Nous comprenons que tu sois vêtu à l'européenne, a décrété un jour le Seigneur. En djellaba et chéchia, tu ferais, au lycée, figure de chameau en plein désert [...]. C'est une chemise ? Elle a un col ? Des boutons ? Alors qu'est-ce qu'il te faut de plus ? »². Le Seigneur se servira de l'ironie jusque dans ses ultimes paroles, lors de l'enregistrement de son dernier discours il dit : « A son âge, l'émancipation, le sentiment d'une liberté souveraine ne signifie rien pour elle, sinon un déséquilibre »³. Plus tard dans *Civilisation !*, ce sera au tour de la mère de faire de l'ironie une des caractéristiques de son discours lorsque par exemple elle se trouvera face au soldat qui l'empêche de rencontrer le Général de Gaulle (« Il lui a présenté les armes - et la foule a entonné l'hymne du Maréchal [...]. Maman a dit au soldat : - Hmmm ! c'est pas mal »⁴), puis au tour des membres de la tribu des Aït Yafelman dans *Enquête au Pays* : « C'est malin, dit le chef en faisant jouer la culasse de son fusil en un va et vient furieux. - Oui, approuva le paysan. Elles sont malignes, ces petites bêtes. Elles flairent aussitôt le danger »⁵.*

L'ironie reste donc pour Driss Chraïbi un nouveau procédé rhétorique au service de la polémique et, même si par sa nature hautement implicite, il demeure difficile, ici, d'en rendre toute la fougue et la puissance, c'est avant tout pris dans un contexte bien défini que le motif ironique prend son ampleur. Dans *Passé simple* par exemple, le narrateur décrit le M'sid comme étant « un honorable professeur », « un honorable maître d'école ». Mais à chaque fois ces termes sont associés soit à sa violence chronique, soit à sa corruption, à ses pratiques religieuses ou pédophiles. Par conséquent, le mot « professeur » et l'ironie qui l'accompagne, provient du fait qu'il détonne avec la vie disloquée dans laquelle il apparaît : « Le professeur déroule son matelas, dîne, fait sa prière, fume son kif »⁶. Il en est de même lorsque le narrateur traduit ses aptitudes intellectuelles et spirituelles : « Le professeur est un *fqih*, c'est-à-dire un individu qui a appris le Coran par cœur - ou peu s'en faut - a loué une boutique »⁷. Ici, l'attention du lecteur est attirée sur le pouvoir dont est investi le premier venu (« un individu »), dont l'unique mérite reste d'avoir une bonne mémoire (« par cœur »). Par conséquent, même si l'implicite est fort, si la discrétion est de mise à chaque fois qu'intervient l'ironie, il ne fait pas de doute que Driss Chraïbi la

¹ *Le Passé simple*, p. 25

² id. pp. 17.19

³ *Succession ouverte*, p. 126

⁴ *Civilisation !* pp. 114.115

⁵ *Une Enquête au Pays*, p. 29

⁶ *Le Passé simple*, p. 41

⁷ id. p.40

manie à merveille. Ainsi, à l'image de l'orateur, cette figure stylistique ressemble à un espace secret, quasiment inviolable que se ménage l'auteur, un détachement et une liberté réservés à l'artiste pour véhiculer une certaine vision du monde et des autres. Mais, comme peut l'être l'humour par exemple, l'ironie n'est pas une fin en soi, elle n'est qu'une faculté, celle « *de pouvoir vivre poétiquement* », c'est-à-dire de considérer le réel comme une chimère, une simple possibilité. L'ironie espère donc élever l'individu à la fois au-dessus du monde et de lui-même tout en cherchant à modifier la réalité. C'est donc de plaisir qu'il s'agit, une joie artistique qui permet à l'artiste d'éviter un engagement trop conséquent, sinon de le contourner.

Voilà pourquoi Ahmed Cherkaoui, lui aussi, dans sa peinture s'approche de l'ironie. Sa réhabilitation discrète du « *bled* », de la parole féminine reste de l'ironie au sens strict du terme, le processus est le même pour sa peinture « *religieuse* » dans un cadre défini et limité, puisqu'il ne saisit jamais le réel dans son essence, mais l'élève, le transcende et le distingue tout en le rendant implicite. Donc, il contourne un engagement trop brutal pour sa peinture par rapport aux lois sociales ou religieuses. L'ironie est là, à l'endroit où on ne l'attend pas, à l'endroit où, sans une grande attention, sans une grande sensibilité esthétique, on ne le voit pas. Il ne fait pas de doute non plus que l'ironie ne peut être produite et surtout captée, seulement par un esprit mature et intelligent.

Quand la littérature remplace la peinture : l'art du portrait

Toute théorie du visible, tout penchant figuratif est exclu de l'esthétique artistique et picturale islamique puisque le Dogme coranique prohibe et condamne l'idée d'art comme reflet, comme miroir du monde sous ses différents aspects : naturels, divins et humains. Par conséquent, l'art étant « *d'emblée saisi dans la notion de création divine [...] seul Allah donne forme et créé* »¹. Aussi, il est totalement hors de question de s'attendre à rencontrer le figuratif, le portrait dans les toiles d'Ahmed Cherkaoui.

Même si la littérature fait partie du patrimoine artistique, donc restreinte à elle aussi dans sa dynamique figurative, Driss Chraïbi dans ses romans, ose l'audace de braver l'interdit. C'est ainsi que chaque œuvre de cet auteur renferme une somme considérable de portraits, de peintures originales qui, malgré leurs aspects hyper réalistes, restent avant tout l'occasion pour Driss Chraïbi d'offrir de véritables caricatures, des « *personnages clichés* », peut être trop stéréotypés, pour ne pas s'apercevoir que la théâtralisation et la ridiculisation sont ses objectifs prioritaires. En parlant du portrait littéraire, J. D. Lafond dit ceci : « *Comme autant de coups de crayons successives, les énoncés parallèlement à la peinture, cernent et définissent une image qui est statique et intemporelle* »². D'après cette citation, et beaucoup de critiques s'accordent sur ce point, le portrait littéraire est lié au modèle pictural (d'ailleurs le terme et lui-même tiré du registre plastique). Ainsi, le portrait textuel, dont usaient déjà les rhéteurs classiques, doit obéir à deux exigences, pouvant parfois paraître contradictoires, similaires à la peinture : l'image doit ressembler au modèle dans un premier temps, et doit, dans un second temps, faire apparaître « *la manière du peintre* », c'est-à-dire sa singularité propre.

Immédiatement, l'art du portrait trouve sa place au sein des romans de Driss Chraïbi, des portraits de personnages fictifs, et non plus réels qui ne changent ni de nature, ni de fonction puisqu'il s'agit ici, comme sur une toile, de donner l'illusion du réel par l'emploi d'une technique accumulatrice qui s'effectue par une addition de traits physiques susceptibles de prétendre à une essence démunie de toute notion de temporalité et d'objectivité. C'est ainsi que dans *Une Enquête au Pays* par exemple, Raho respecte trait pour trait l'image du vieux

¹ Cité par Khatibi dans *Ahmed Cherkaoui ou la passion du signe*

² J.D. Lafond dans *Le Dictionnaire des genres et notions littéraires*

berbère sage, silencieux, méditatif et téméraire, au visage buriné par l'air et le soleil des hauts plateaux marocains : « *L'homme était debout dans le soleil, les mains croisées sur un bâton presque aussi grand que lui et le menton reposant sur ses mains. Il était sans âge et peut être sans pensée. Immobile [...] pas une fibre ne bougeait dans son visage tanné par des décennies de soleil, buriné par les vents de tous les hivers [...]. Il avait deux yeux, et c'était de bons yeux* »¹ [...] « *Le regard du commandant Filigare portait très loin, aussi vif que celui d'un épervier [...]. Il avait la ténacité d'un roc, la patience de l'éternité* »². Le portrait du Seigneur contient lui aussi ces notions d'intemporalité, d'addition de traits et de stéréotypes. Mais lui incarne l'homme musulman, l'affairiste, la sévérité austère : « *Le buste du Seigneur assis buste droit et regard droit, si peu statue qu'il est dogme* », [...] *il porte la chemise marocaine, sans col, avec ouverture et lacet sur l'épaule. Il chausse des babouches. Il n'a pas de chaussettes [...]. Ses yeux brûlent [...], les mots tombent comme des grains de chapelet, secs, sûrs, l'un déduit de l'autre* », *son visage est « digne »*, « *son dos est resté vertical et son masque est empreint de la rigoureuse dose exacte de l'impassibilité habituelle* » [...] « *il est grand, mince et sa barbe en collier lui donne un air de sainteté* »³.

Mais, pourtant, comme l'a démontré M. Proust en disant de ses personnages qu'ils « *occupent une place considérable dans le temps* », la notion d'intemporalité tend à disparaître au XX^{ème} siècle et, à l'image des autres romanciers modernes, Driss Chraïbi ne peut plus donner de ses personnages que des images successives et souvent contradictoires, non seulement parce que le modèle change sans cesse, mais aussi parce que l'artiste et le point de vue évoluent eux aussi.

Ainsi, il n'y a pas un Driss, un Seigneur, une Mère, un Nagib, etc. mais mille et un reflets d'eux-mêmes. Le Driss révolté dans *le Passé simple*, oppressé et impatient de quitter son pays et une société qui l'étouffent, retrouve pourtant la vie, la joie et la paix au Maroc dans *Succession ouverte* : « *Le vent faillit me faire tomber de la passerelle [...]. Il venait du désert libre et sauvage. Il remplit mes bronches d'un seul coup, à éclater, de chaleur, d'oxygène et de lumière [...], j'étais mort à toute sensation, sauf à celle-là : l'aspect de la vie* »⁴. Le personnage du Seigneur évolue lui aussi. Alors que dans *le Passé simple*, il revêtait la violence, la tyrannie et l'hypocrisie, le souvenir « post mortem » qu'édifie Driss dans

¹ *Une Enquête au Pays*, pp. 27.28

² id. p.75

³ *Le Passé simple*, pp. 17 à 35

⁴ *Succession ouverte*, p.44

Succession ouverte est bien différente : « *Je me suis toujours rappelé les mains du Seigneur, l'odeur de ses vêtements, ses yeux pleins de bonté et d'honneur [...]. Je le revois à table, je le revois maniant la bêche, signant des chèques ou bien assis à l'ombre d'un oranger avec un livre sur les genoux où il apprenait à lire, à 50 ans* »¹. Tous les portraits originels de Driss Chraïbi évoluent, soit d'une œuvre à l'autre (nous venons de le voir), soit à l'intérieur même du roman. C'est le cas de la Mère dans *Civilisation !* qui passe de la soumission à l'émancipation avec une rapidité assez époustouflante, mais aussi de l'inspecteur Ali qui, comme on l'on déjà vu pour l'épisode du procès, et tour à tour burlesque et érudit, puis subalterne soumis et « tolérant » au début d'*Une Enquête au Pays*, il devient à la fin de ce roman chef de police féroce, revancharde et hautain.

Mais l'évolution la plus déroutante reste incontestablement celle de Nagib, un personnage qui, comme Driss, est présent dans trois œuvres de notre étude (*Le Passé simple*, *Succession ouverte* et *Civilisation !*) sous trois aspects différents. Dans la première de ces œuvres, ce frère cadet du narrateur apparaît sous un masque antipathique, il fait bloc avec l'ensemble du groupe familial qui hait et rejette Driss (« *Comme je sortais, une main se plaqua sur mon épaule. Je savais que c'était celle de Nagib et vélocement, je me préparai à l'attaque. Le loup se fait enculer deux fois, ensuite il devient enragé* »²), même si c'est pour lui qu'il a le plus de sentiments : « *Je me retournais et les yeux de Nagib me plurent. Jamais de ma souvenance, il n'avait eut ces yeux-là. Peut-être me trompais-je* »³. Ce lien déjà amorcé, bien que plein de méfiance dans ce roman, s'affirme dans *Succession ouverte* où les retrouvailles entre les deux frères sont très chaleureuses : « *La porte s'ouvrit et un géant des cavernes s'encadra dans l'embrasure [...]. J'ôtai mes lunettes noires [...] - Nagib, dis-je, tu n'es pas un vrai frère [...]. Il resta là, immobile, comme vidé de tout influx. Puis sa bouche s'ouvrit démesurément dans un cri de fauve blessé à mort : - Driss !* »⁴. Ensuite, Nagib y est dépeint comme une figure burlesque, pittoresque, aux appétits démesurés (alimentaire, humain, sexuel), à la force et à la puissance effrayantes : « *Soulever une camionnette à bout de bras, prendre dans chaque main une tête qui ne te revient pas et heurter les deux têtes en éclatant de rire, manger un gigot au petit déjeuner, forniquer plus que nature [...], faire*

¹ id. pp. 22.23

² *Le Passé simple*, p. 129

³ id. p. 129

⁴ *Succession ouverte*. pp. 61 à 64

du pugilat quand tu ne comprends pas, et te réfugier dans l'alcool quand tu as de la peine, est-ce cela ton existence ? »¹.

Enfin, dans *Civilisation !*, ce n'est pas tant le comportement général de Nagib qui évolue puisqu'il reste un géant vorace, débordant de joie et de bonté, de sacrifice (il arrête, à l'insu de son père, sa scolarité pour se mettre à l'entière disposition de sa Mère : « *A bord de son automobile [...] il nous conduisait ma mère et moi [...] il était devenu notre factotum, notre trésorier, le garde du corps de ma Mère. [...] Tout était démesuré chez Nagib : les joies, les passions, les appétits* »²) que ses relations avec le narrateur puisque ce roman reste le lieu où l'entente entre les deux frères se renforce au point de devenir parfaite et fusionnelle : « *Pensifs et fumant cigarettes après cigarettes. A travers la porte, nous parvenaient des résonances de sanglots* »³.

Driss, le Seigneur, la Mère, Nagib, les deux policiers restent, par l'importance de leurs portraits, les véritables personnages des romans de Driss Chraïbi, ce qui lui fait dire : « *les autres ne sont que des figurants* ». La lumière est donc sur ces héros modernes qui, comme tout un chacun, évoluent au fil du temps et des expériences personnelles ou collectives. Dans l'œuvre de Driss Chraïbi, seul Camel ne subit aucune modification. Il reste égal à lui-même (déluré, irrespectueux et hautain) alors que tous les autres possèdent de multiples facettes à la limite de la caricature et du cliché, ce qui en fait à la fois des êtres quasi réels et des comédiens. Il ne faut pas oublier que l'art du portrait est d'abord une technique artistique et rhétorique qui, de part l'excès qu'elle occasionne, forte de ces êtres, des personnages irréels, romanesques, virtuels, toujours perçus à travers une subjectivité (elle aussi est démesurée) qui rend compte de l'originalité de l'auteur, voire de son propre portrait. Ce qui une fois encore rapproche la littérature de la peinture. En effet, les portraits de Van Gogh ne finissent-ils pas, eux aussi, à ressembler au peintre ?

¹ id. p.135

² *Civilisation !*, pp. 90 à 93

³ id. p. 96

2.3.3. - Un humour au service d'une rhétorique novatrice et ambiguë : un masque et une authenticité à la fois

Distinct de la satire, du pamphlet ou du mot d'esprit par sa technique employée, l'humour dans sa conception touche plus largement au comique, « *en renfermant à la fois des sentiments du sublime et du ridicule* ». Ces deux motifs paradoxaux offrent à l'humour cette peinture réaliste et artificielle de la nature humaine, à laquelle Driss Chraïbi s'attache, en confrontant des types humains particuliers « *avec leurs correspondances universelles* » pour soulever la question de l'absurdité du comportement de certains êtres, de son bon sens où l'harmonie entre les paroles et les actes est absente. Cependant, pour beaucoup de philosophes, dont S. Kierkegaard, comme le désespoir, l'humour reste lié au « *non engagement dans le monde* » répondant toujours à l'absurdité « *en permettant grâce à une plaisanterie de vaincre des émotions* », donc de transformer la souffrance en un comportement distant et dominateur. Par conséquent, et cela se vérifie pour certains passages humoristiques des romans de Driss Chraïbi, l'humour serait un certain mécanisme tendant à démentir la réalité, à la refouler pour sauvegarder le plaisir. Puisqu'il n'a ni à expliquer ni à convaincre, il signifie plutôt une conduite sans ne jamais entrer explicitement dans le registre de l'éthique, de la morale. C'est donc une sorte de distanciation, d'élévation vis-à-vis du monde et de l'évènement réel. Ces deux caractéristiques peuvent amplement se confirmer dans un passage de *Succession ouverte*. Déjà fort irrité par des problèmes personnels déchirants, la descente de l'avion est pour le narrateur une seconde étape vers le mal, vers la fureur, quand il aperçoit un jeune marocain : Bouchaïd, honteux de son père au point de le renier en public. Mais plutôt que de se jeter dans la bataille, dans la critique violente, Driss préfère retourner la situation pour en faire un épisode comique où l'humour est seul capable d'adoucir la réalité, la voiler et d'élever le narrateur face à l'évènement. Ainsi, se lance-t-il dans une description burlesque, haute en couleur

du vieux paysan venu accueillir avec son âne le « *fils prodigue* » : *Ooooohoooo ! Bou-chaïb ! Ooooohooo ! Mon fils ! Il était effrayant à entendre : un hymne à la joie. Et celui qui le poussait était plus effrayant encore [...]. Il chevauchait par sa monture, il y était couché de tout son long : un petit âne qui ressemblait à son maître comme un frère [...]. La langue et la mâchoire pendantes et les yeux exorbités [...]. Il lui promettait une ânesse, une botte de paille, des gousses de petits pois, hein ? »¹. Puis, peu à peu, le comique devient grotesque, proche de celui du clown aux chutes et aux cris hilarants : « *Et cela fût ainsi : emporté par la vitesse, l'âne vint heurter la barrière et, à la seconde même, le vieux paysan roula à terre, se releva et prit son élan pour sauter par-dessus l'obstacle* »². La distanciation du narrateur s'effectue donc par le rire, un rire fait pour ne pas exploser de haine. Il préfère rire pour ne pas pleurer : « *J'étais tout près de la femme de Bouchaïb, à la toucher [...]. Un instant je fus tenté de lui traduire en français les paroles de son beau-père [...]. Mais je n'en fis rien [...]. Elle dut hurler, mais je n'entendis pas grand chose, je riais dans le vent* »³. Quand l'émotion est trop forte, le narrateur préfère donc plonger dans le rire, un rire qu'il retrouvera lors des retrouvailles avec Nagib : « *Nagib hocha la tête et elle fût instantanément dans mes bras et j'entendis à la même fraction de seconde son sanglot et le rire homérique de mon frère* ».⁴ Jadis, Platon affirmait sa volonté d'interdire les pleurs aux hommes pour les laisser aux femmes. Les larmes sont prohibées dans une société idéale et, Driss Chraïbi en pleine utopie obéit, là encore, aux anciens, puisque lui aussi imagine une société où le rire est plus fort que les pleurs.*

D'après M. Kundera « *l'humour n'est pas une pratique immémoriale de l'homme* », mais c'est une invention « *liée à la naissance du roman* », donc une particularité des temps modernes visant à diviniser le monde, à établir « *un territoire où le jugement moral est suspendu [...] ce n'est pas le rire, la moquerie, la satire mais une sorte particulière de comique dont Paz dit qu'il rend tout ce qu'il touche ambigu* »⁵. Dans cette même œuvre « *Les Testaments trahis* », M. Kundera proclame que dès les premières phrases, le livre abat ses cartes : « *ce*

¹ *Succession ouverte*, p. 45

² *id.* p. 47

³ *ibid.* p. 53

⁴ *ibid.* p. 68

⁵ Kundera, Milan. *Les testaments trahis*. Paris, Gallimard, coll. Folio, 1993. 333 p. pp. 14.17

qu'on raconte ici n'est pas sérieux, ce qui veut dire : ici, on affirme pas des réalités ; on ne s'engage pas à donner une description des faits tels qu'ils ont été »¹". Par conséquent, tout auteur établit une sorte de pacte avec son lecteur pour que la lecture et l'approche textuelle soient claires : « *ce qu'on raconte ici n'est pas sérieux même s'il s'agit de choses on ne peut plus terribles* ». Mais bien avant que Kundera cloisonne ces théories dans une œuvre littéraire, Driss Chraïbi semblait avoir compris que l'humour n'est rien d'autre qu'un mariage du non-sérieux et de l'horrible, qu'un contrat immédiat est indispensable à l'assimilation de son message, bref, que l'humour est avant tout un spectacle copieusement offert au public, un motif donnant une explication des choses les plus sérieuses à travers des expressions tout à fait plaisantes voire ridicules, issues d'un style à la fois bas et plaisant qui joue avec les mots, les comportements et tous les indices para et non-verbaux.

A l'instar des trois autres romans, *Une Enquête au Pays*, élabore pour protéger plus fortement l'auteur des foudres de la critique, ce contrat dont parle le romancier Tchèque puisque dès la préface, l'œuvre s'imprègne du comique. Tout y est : les défauts et erreurs de langue, les expressions drôles, la caricature, le burlesque et l'autodérision : « *Par Allah et le Prophète !, le dénommé Driss Chraïbi a perdu la boule ! C'est un subversif et un dangereux insectuel, la civilisation lui a mélangé la tête [...]. Moi et le chef de police, on est parti en mission [...] chez des montagnards du Moyen-Age qui ne connaissaient pas le gouvernement, pas même la télé [...], ce maboul à la tête appelé Driss Chraïbi n'a pas cessé de rigoler [...]. Signé : l'inspecteur Ali, personnage principal du livre* »². Dès les premiers mots, l'auteur manie l'humour et parle d'humour. Tout est comique et ambigu (la dérision, les mots, l'autodérision) presque théâtral. Le lecteur ne peut donc pas se leurrer, on est dans la comédie et le non-sérieux, un ton humoristique tout de suite renforcé par l'incipit : « *Le chef de police qui va au village [...] il arrêta sa voiture [...] et donna un vigoureux coup de coude à son compagnon de voyage, l'inspecteur Ali, dont la tête*

¹ id. p. 11

² *Une Enquête au Pays*, préface.

reposait tranquillement sur le tableau de bord. - Réveille-toi, rugit-il [...] - Je ne dormais pas chef, dit-il d'une voix empâtée. Par Allah et le Prophète ! Je réfléchissais ».¹ Nous voyons bien là que, dès le départ, l'humour reste l'élément fondamental du contexte romanesque. De plus, pour illustrer toute l'ambiguïté du rire, plusieurs phrases de Driss Chraïbi sont importantes à citer, des phrases au sein desquelles la gaieté est toujours associée au tragique : « Et il se mit à rire et son rire était sûrement un sanglot »² [...]. « J'entendis à la même fraction de seconde son sanglot et le rire homérique de mon frère »³ [...] « Des larmes jaillirent de ses yeux et, à l'instant d'après, il éclatait de rire »¹. Par conséquent, nous pouvons voir que bien avant les théories de M. Kundera, Driss Chraïbi savait que derrière le rire se cachait souvent une immense détresse.

Bien que souvent couvert de l'ambition d'alléger le propos, de distancier l'auteur de son verbe, tout en l'élevant au-dessus du niveau de la réalité, la récrimination et le malaise n'en demeurent pas moins les éléments constitutifs d'une création humoristique. Ainsi l'humour se fixe aussi à représenter des circonstances, des objets vils et médiocres. Aussi, l'humour doit jouer avec tous les registres du discours et, par conséquent, Driss Chraïbi devient orateur et metteur en scène à la fois : celui qui par la parole et les éléments scéniques, s'identifie à un texte tout en sachant pertinemment, tout en voulant faire savoir à tous, qu'il ne se confond pas avec. Une stylisation très voyante, une négligence proche de l'apprêté, un engouement constant, sont des éléments qui signalent la présence du rhéteur, des éléments qui restent de multiples éclairages sur le texte et qui permettent de saisir les différents masques du romancier : l'accusateur public, l'observateur cynique, le gardien de l'entendement et du bon sens, le moraliste de bon ton. Ainsi, pour satisfaire toutes ces exigences, Driss Chraïbi fait du chatoiement des styles, des genres et des techniques littéraires la priorité de son humour.

L'onomastique et la théâtralisation excessives restent pour l'auteur un outil destiné à faire rire et à critiquer par une ridiculisation plus ou moins subtile des

¹ id. p. 9

² *Succession ouverte*, p. 53

³ id. p. 68

personnages. Aussi, appelle-t-il son héros « Driss », comme lui, un prénom tellement proche des réalités textuelles et contextuelles qu'il peut porter à rire puisqu'en arabe Driss c'est l'étudiant, celui qui apprend et qui sait, celui qui est prompt à faire éclater la révolte par ses connaissances. La veille «Hajja » porte dans son prénom de titre de «Haj » alors qu'elle n'a jamais effectué le pèlerinage à La Mecque ; «Raho » (le prénom) est ancré dans l'univers berbère. Mais, c'est surtout «Ali » qui, dans les écrits coraniques, est le cousin et gendre du Prophète (il a épousé sa fille Fatima) et le chef de police porte le prénom du Prophète lui-même. L'humour est présent dans l'utilisation de l'onomastique, « Ali » et « Mohammed » sont aux antipodes de l'esprit de ces «hommes saints », comme si de l'association de ces prénoms dans une *Enquête au Pays* naissait une sorte d'oxymore, d'antithèse entre les vertus que portent symboliquement les noms et les « non-vertus » des deux policiers. L'humour naît également de la relation qui existe entre ces deux êtres. Dans les hadiths : « *Mahomet ne laissant pas d'héritier et n'ayant pas expressément désigné de successeur* »², refuse de faire d'Ali son héritier, le jugeant « *trop faible* », et ainsi le premier Calife sera Abou-Bakr. Cette puissance et cette faiblesse sont aussi reprises dans le roman puisque le chef de police Mohammed ne laisse, lui non plus, aucune initiative à son subalterne. De plus, pour les chiites, « *Ali assassiné à Koufa par les Kharijites qu'il s'efforçait en vain de combattre* »³, sera un martyr de l'Islam. L'inspecteur a failli le devenir dans une *Enquête au Pays*, une sorte de martyr policier qu'il évite d'être lors de son procès, de telle manière qu'il reviendra au village pour se venger, pour à son tour faire de la tribu des Aït-Yafelman, son propre martyr.

Donc, tout en étant théâtrale, l'onomastique utilisée, toujours symbolique, doit, elle aussi, être considérée comme un élément fondamental de l'humour chraïbien.

Mais, la théâtralisation effectuée par Driss Chraïbi va plus loin. Les ustensiles, les didascalies déguisées en formules romanesques, les indices non verbaux, souvent drôles, renforcent l'effet de mise en scène et de l'humour. Tout

¹ ibid. p. 118

² Que sais-je ? op. cit. p. 18

³ id. p. 19

d'abord, les ustensiles vestimentaires ou ornementaux tendent à faire des personnages de véritables acteurs. Le Seigneur, comme on l'a déjà vu, revêt le costume typique du religieux islamique, de l'homme maghrébin (barbe, babouche, pas de chaussette, chemise sans col ...). Driss, quant à lui, ébloui par l'Occident, s'habille à l'européenne : « *Je retroussé mon pantalon. Je défais ma cravate* »¹. Raho et le père de Bouchaïb sont vêtus comme de parfaits paysans : « *Raho rouvrit les yeux. Il avait ôté sa djellaba* »², « *un vieux paysan sec et noir [...], pieds nus, tête nue, vêtu tout juste d'une chemise* »³. Quant à Mohammed, il tient à ne pas se défaire de son uniforme de policier. Tout comme au théâtre ou au cinéma, les personnages romanesques de Driss Chraïbi portent donc des costumes, des vêtements toujours folkloriques, trop proches du cliché pour ne pas y voir de l'humour.

Ajoutés à ces tenus pittoresques, des indices non-verbaux, minutieusement choisis par l'auteur, renforcent l'effet comique et théâtral : « *Pour illustrer son propos, il posa l'index sur la tête de l'inspecteur, appuya fortement [...]. Sans raison apparente, sa voix se transforma soudain en tonnerre* »⁴, ou encore : « *Voyons, chérie. Sa voix était devenue tendre. Tu ne connais rien à ce pays [...] et il parlait sur un ton de prière* »⁵. Les romans de Driss Chraïbi foisonnent d'effets de ce style où la gestuelle, le regard, le ton, le rythme sont autant de marques d'humour au service de la théâtralisation.

De plus, parallèlement aux auteurs de théâtre comique, dans une volonté de dynamiser la réalité par une subversion beaucoup plus radicale, Driss Chraïbi comme A. Jarry le faisait avec son personnage Ubu, poussé par la force d'un

¹ *Le Passé simple*, p. 17

² *Une Enquête au Pays*, p. 39

³ *Succession ouverte*, p. 45

⁴ *Une Enquête au Pays*, p. 10

⁵ *Succession ouverte*, pp. 51 et 62

burlesque violent fait voler en éclat toutes les idées reçues, et ainsi le personnage s'efface au profit de la marionnette, l'action intellectuelle au profit de la logique absurde, la réalité au profit du fantastique et de l'irrationnel. Le langage est en liberté. Dans *Le Passé simple*, c'est le grand-père maternel du narrateur qui devient une marionnette actionnée par des cordes : « Une espèce d'aveugle sourd-muet réduit dans ses vieux jours à l'état [...] de jouet disloqué que l'on emporte sous le bras [...]. A l'aide d'une corde et d'une poulie, on le descendait deux fois par jour [...] puis, vlan ! on tirait sur la corde, le panier remontait »¹. Mais ce sont encore Abd El Krim dans *Succession ouverte* qui prend la forme d'un « soldat de plomb », d'un jouet mécanique extrêmement ludique (p.74), ou le soldat qui monte la garde, aux réponses naïves voire absurdes qu'il fournit à la mère du narrateur de *Civilisation !* (pp. 114 à 123). Enfin, l'humour de romans de Driss Chraïbi, et principalement d'*Une Enquête au Pays*, prend sa source dans le subtil maniement des mots, et notamment de l'insulte et de la flatterie. Par définition, l'insulte signifie : « Sauter sur, attaquer », dont une notion proche du champ blasphématoire, alors que le terme "flatter", souvent pris à contresens veut dire « jeter à bas », c'est donc également une dégradation, une agression de l'autre. L'acte est par conséquent ambigu, il subit de nombreux calculs, ceux de l'hypocrisie et de la complaisance. Là encore, le procédé relève des techniques rhétoriques, la sophistique (c'est-à-dire « d'un raisonnement qui n'est logiquement correct qu'en apparence, et qui est conçu que pour induire en erreur »), c'est donc une vérité à construire, élaborée à partir du langage. Driss Chraïbi s'inscrit, ici, dans le registre rhétorique épидictique, celui du spectacle qui se caractérise par une certaine vivacité d'esprit, par une verve créatrice exceptionnelle, un genre proche de la joute oratoire, éristique, à savoir à qui insulte le mieux. Mais, à n'en pas douter, dans ce roman, l'insulte et la flatterie, uniquement présentes chez les policiers, sont deux armes du faible véhiculant, à chaque fois, une valeur péjorative de l'autre, elles sont donc destinées, à travers l'humour qu'elles engendrent, à dynamiser l'action dramatique et la lecture elle-même : « Ladin mouk Chienne maudite de ta mère ! [...]. Ci rien qui di fretin, chif [...].

¹ *Le Passé simple*, p. 91

Di menu fretin di rien di tout, chif ! continua l'inspecteur très vite. Sardine, sardine pourrite ... Toi li gros poisson, li malabar, voyons ! Sacré d'état ! »¹, ou encore : « Ji ti dis di calme chef ! Ji ti cause avec ma tête. Citun plouc di Moyen-Age, ti est di double Xè siècle, toi, voyons ! »².

L'insulte et la flatterie ont donc plusieurs buts dans *Une Enquête au Pays* : théâtraliser des personnages, rendre compte de l'importance de l'oralité dans le fondement culturel de la société Marocaine, deux motifs qui donnent ainsi à l'œuvre de Driss Chraïbi des airs de « *Hlaiiki* », ces comédies jouées sur les places publiques, toujours empreintes de dérision, de rire, et de la manipulation de l'insulte et de la flatterie. Mais c'est l'occasion aussi pour l'auteur, d'édifier une différence entre deux mondes, pour mystifier l'un et critiquer l'autre. La tribu des Aït Yafelman ne connaît pas la flatterie, et quand l'insulte apparaît, elle reste toujours pleine d'affection : « *Je préfère les sauterelles au malappris que tu es. Les lézards aussi bien. Les mouches et les guêpes que Dieu a créées pour harceler les humains. Tais-toi, donc ! je t'écouterai tout à l'heure* ». ³ Ici Basfao est assimilé à des insectes qui ne présentent que peu de danger pour l'homme, c'est une pure invention de Hajja, dénuée de toute dégradation. Bref, c'est une sorte "d'anti-insulte", à l'opposé de celles employées à tout bout de champs par le chef de police, qui lui, utilise l'insulte pour négativer autrui : « *Vielle merde sèche ! [...] Chien de ton père et de ta race ! [...] Putain de ta race !* »¹

Dans tous les cas rencontrés, l'insulte a pour objectif d'anathémiser l'autre. Avec la flatterie, elle est monopolisée par la civilisation et la ville, et reste avant tout une déviance du discours, refusant toute coopération, tout échange et compréhension. Driss Chraïbi les utilise donc pour mettre en relief à la fois la bassesse des personnages qui les emploient, et par déduction celle de la civilisation et du système policier, et l'immense talent de comédien de l'inspecteur Ali, qui lui, les manipule toutes deux. Mais c'est aussi par l'intermédiaire de ces deux motifs que l'humour apparaît, un humour très ambigu destiné à théâtraliser l'action, les personnages et leurs propos, ainsi qu'à

¹ *Une Enquête au Pays*, p. 120.121

² id. p. 36

³ ibid. p. 47

distancier l'auteur de son verbe, qui revêt ainsi un aspect dyonisiaque, une sorte d'effervescence de joie dans sa révolte et le spectacle offert, puisqu'il s'agit bien d'un numéro à ne pas confondre, même s'il en donne l'illusion, avec la réalité.

Avant d'être un procédé juridique ou politique destiné à convaincre, la rhétorique reste d'abord un art d'ornement du discours, l'art de farder les propos. Cette conviction avant tout artistique, ne ressemble aucunement à une science exacte et objective, c'est surtout une tentative de créer une certaine réalité, une vraisemblance issue de l'imagination, de la rêverie d'un auteur. Driss Chraïbi (et Ahmed Cherkaoui dans une moindre mesure puisqu'il est difficile pour lui d'user de figures rhétorique dans sa peinture) est un homme d'art et non pas un théologien, un scientifique, un sociologue. Si cet auteur à abandonner sa carrière scientifique, ce n'est sûrement pas, une fois entré dans la littérature, faire de la « science-littéraire », faire du roman un document. Donc, Driss Chraïbi est un artiste au service d'un pacte littéraire, celui qui ruse de l'association de la réalité et de la fiction, au service du spectacle, du plaisir, de l'ornement habile et artistique. Ainsi, fort d'un immense travail sur les formules rhétoriques, d'une grande maîtrise de toutes les possibilités qu'elle offre, l'auteur parvient à atteindre ses objectifs, c'est-à-dire, faire à l'aide de ces techniques, de son imagination et d'un soupçon de réalité indispensable, un véritable tableau d'une utopie sociale, humaine et religieuse. Par conséquent, le point de la thèse de H.Kadra-Hadjadji où des réticences sont affichées sur les connaissances et le bien-fondé de la révolte de Driss Chraïbi, n'a que peu de valeur, sinon celles de souhaiter voir dans la littérature un documentaire, pire une science. Mais confondre rhétorique et réalité revient au fait de ne pas comprendre que lorsqu'un auteur dit « je », il ne veut pas dire « moi », que ce « je » est une sorte d'acteur en cours de représentation qu'il est l'orateur idéal, de confondre créateur et création, personne et personnage, c'est par conséquent ne pas avoir saisi l'essence même de l'art. Plus tard, dans *L'inspecteur Ali*, le narrateur dira même : « *Ils attendaient de moi ce que j'avais attendu de la vie, à la croisée des deux chemins, l'un vers le réel et*

¹ *ibid.* pp. 35.36

le doute, l'autre vers l'imagination salvatrice »¹. Mais cloisonner la littérature de Driss Chraïbi dans le registre rhétorique, serait minimiser l'intelligence d'un auteur qui, bien qu'utilisant les moyens rhétoriques, ne produit jamais une littérature d'imitation qui collerait à une seule poétique. A l'image de Goethe et de son idée de « *littérature internationale* », Driss Chraïbi a effectué une véritable digestion culturelle. Il maîtrise parfaitement une très grande partie de la littérature mondiale (Américaine :Caldwell, Faulkner ; Française : Camus, Beckett... ; Antique, philosophique, Maghrébine...),et il s'en sert d'appui pour la construction de ses propres romans. Ainsi, c'est réellement une œuvre d'art que fonde notre romancier puisque, comme le voulait Kant dans ses théories philosophiques transcendantales (« *l'œuvre d'art ne doit être sujette à aucun concept* »),il est impossible d'étiqueter les œuvres de Driss Chraïbi avec un concept particulier : est-ce une utopie sociale ? des romans de le révolte ? un pseudo-roman policier ? une littérature engagée ? tragique ?...Une réponse unanime est impossible. Par conséquent, les romans de Driss Chraïbi sont bel et bien des œuvres d'art, des œuvres esthétiques.

¹ Chraïbi, Driss. *L'Inspecteur Ali*. Paris, Denoël, coll. Folio, 1991, 219 p. p. 82

TROISIEME PARTIE :

**UNE DYNAMIQUE SUBVERSIVE
QUI ABOUTIT A UNE VISION
NOUVELLE DU MONDE
ET A LA QUETE
DES RACINES CULTURELLES PROPRES**

3. 1. DEUX SENSIBILITÉS ARTISTIQUES DÉÇUES MAIS JAMAIS IMPIES OU L'ITINÉRAIRE D'UNE « SPIRITUALITÉ FÉE » D'UN ART À L'AUTRE.

Contrairement à beaucoup d'idées reçues, les écrivains maghrébins, et Driss Chraïbi en apporte la parfaite illustration au fil de ses romans, n'ont jamais renié leur attachement à l'Islam. Bien au contraire, chaque œuvre reste en faite une quête effrénée d'un Dieu, non celui des M'sids, des Kettani ou d'un certain groupe social qui s'en servent outrageusement pour justifier richesse et domination, non celui des dévots ou encore celui des charlatans qui immobilisent les pensées, provoquent la léthargie sociale par le biais de superstitions archaïques, mais le Dieu plein de bonté, d'élan fraternel, le Dieu protecteur. Pourtant il n'est pas rare que critiques et lecteurs confondent, dans une impulsion passionnelle et subjective, la dénonciation des aspects de la religion musulmane et l'hérésie absolue. Alors que Driss Chraïbi, dans *l'Ane*, écrivait : « *Le héros du Passé simple s'appelle Driss Ferdi. C'est peut être moi. En tout cas son désespoir est le mien. Désespoir d'un foi. Cet Islam en quoi il croyait, qui parlait d'égalité, des règnes de la part d'un Dieu en chaque individu de la création, de tolérance, de liberté et d'amour, il le voyait adolescent, ardent, formé dans les écoles françaises, réduit au pharisaïsme¹, système social et arme de propagande* »², aveuglé par sa partialité et ses convictions, I. Yetiv, parlant de notre auteur, note : « *Le contenu d'une œuvre est déterminé d'avance* », et partant de cette idée, il aboutit à l'analyse suivante : « *Son roman, le Passé simple, avait fixé sa haine et son mépris pour l'Islam* »³. Partant d'une analyse textuelle et picturale, nous verrons qu'il y a bien, chez l'auteur et chez le peintre, une certaine religiosité dans leur art respectif, ainsi qu'une recherche d'inspiration dans l'Islam même, la quête de certaines valeurs afin de résister aux effets destructeurs de la civilisation de plus en plus matérialiste et sécularisée.

¹ Attachement exagéré aux détails de la pratique religieuse. *Le Petit Larousse illustré*

² Chraïbi, Driss. *L'Ane*. Paris, Denoël, 1956, 117 p. réédition 1982. P. 13

³ Yetiv, Isaac. *Le thème de l'aliénation dans le roman maghrébin d'expression française* (1952-1956)

Bref, que leur subversion religieuse n'entraîne jamais l'édification de ce que l'on pourrait nommer « un anti-Coran », mais qu'au contraire, cette révision des valeurs héritées du passé est nécessaire à l'Afrique du Nord puisque c'est d'elle que ressuscite l'humanisme des paroles originelles. L'Islam n'est donc pas l'ennemi juré, il joue seulement les rôles de refuges, de repère, de levier idéologique pour faire face à une conjoncture difficile, voire tragique.

3.1.1. Une religiosité à défaut d'une adhésion aveugle aux lois coraniques

Une dénonciation anthropologique avant tout

Ce qui frappe en premier lieu dans la culture nord-africaine, comme celle d'ailleurs de l'ensemble du monde islamique, c'est la profonde et formidable influence du Coran sur l'individu, quel qu'il soit, sans importance de rang ou de statut social. Cet état de fait a pour source principale « l'imprégnation » coranique que subit l'enfant dès son plus jeune âge (5/6 ans) et qui se poursuivra durant l'adolescence puis bien au-delà. Au sein de ces sociétés, tout concourt à renforcer ce sceau initial, et notamment l'immense respect que l'enfant a pu remarquer à l'égard du Livre saint, ainsi que de la déférence à laquelle sont sujets les hommes qui le connaissent ou qui l'enseignent. Ainsi, dans l'esprit du jeune ou du moins jeune, Musulman, il est toujours conféré une allure impressionnante, presque redoutable à l'étude du Coran et de ceux qui l'enseignent. De plus, cette adhésion individuelle à la parole coranique sera fortifiée tout au long de son existence, sur le plan social et communautaire, par une multitude de pratiques, de rites et de prescriptions religieuses immuables. Arrivé à ce point d'engagement spirituel, il est permis de parler de véritable culte rendu au Coran, à la foi en tant que trace divine même et comme ouvrage chargé de pouvoirs bienfaisants et bénéfiques indiscutables. Cette vénération collective à l'égard du Livre sacré n'a évidemment pas échappé à Driss Chraïbi qui, lui aussi, a été formé puis a évolué un temps dans

ce contexte spirituel hors du commun. Ainsi, fort d'expériences personnelles, et même si à première vue sa dénonciation religieuse n'épargne rien ni personne, il semble néanmoins que la prudence colore ses propos, même les plus virulents. Aussi est-il préférable de parler ici d'attaques du protocole religieux, et non de religion puisque l'auteur témoigne, subtilement, sa volonté de respecter les différences entre les attitudes, les croyances et les expressions des fidèles, des divergences comportementales dépendant à chaque fois de l'âme du croyant et du contexte dans lequel celui-ci vit et adore son Dieu. Ainsi, Driss Chraïbi s'efforce de ne faire aucune généralisation, de ne pas tomber dans une simplification tentante. Sa révolte religieuse demeure exclusivement anthropologique, elle ne touche jamais le fondement lui-même, et plus encore elle s'effectue uniquement sur certains « fidèles ». C'est pourquoi dans *Une Enquête au Pays* par exemple, le sentiment religieux de Raho n'est jamais critiqué, ne subit aucun sarcasme, aucune ironie, mais au contraire bénéficie d'une certaine estime de la part du narrateur. Même si la prière est associée à « un tribut », la foi de ce vieux paysan n'est sujette à aucune hypocrisie de sa part : « *Quelques vingt minutes ou vingt saisons plus tard, Raho rouvrit les yeux. Il avait ôté sa djellaba, l'avait étendue par terre et il venait de faire sa prière du milieu du jour, paupières closes. Cela, c'était la religion, le tribut qu'il payait cinq fois par jour à l'Islam [...] Raho se baissa, se prosterna et baisa la terre* »¹. Par conséquent, il ne faut pas confondre la critique de l'Islam et son rejet systématique. La critique reste anthropologique plutôt que religieuse. Donc, si l'écrivain critique, il ne le fait jamais au sujet du fondement, du fonds, des idées des Ecrits saints, ce n'est pas une hérésie mais une volonté de voir la société sortir d'une léthargie séculaire pour entrer dans la modernité. Il souhaite voir les vieilles références établies par une certaine hypocrisie religieuse voler en éclat. Ce sont ces « faux croyants » qui restent la cible principale des attaques de Driss Chraïbi. Ce sont eux qui traduisent l'inconséquence entre l'idéal de vie qu'ils sont censés nourrir leur inefficacité, l'immoralité, le mal de vivre qui prédomine dans la vie quotidienne. Ainsi, dans les romans de notre auteur, les mendiants pullulent, et paradoxalement aux lois coraniques, ils ne sont traités qu'avec peu d'égards ou de

¹ *Une Enquête au Pays*. pp. 39.40

compassion : « *Ces affamés et moi nous nous ressemblons : nous sommes fonction, eux de treize siècles d’Islam, moi du Seigneur, cristallisation de l’Islam [...] Ce mendiant était un iota. Il gémissait longtemps, insultant, suppliant, maudissant peut-être jusqu’à l’aube [...] Toux ceux que mon père avait soumis à l’usure avaient crevé comme une outre [...] Et que nous veut ce chacal de mendiant qui s’impatiente sous la fenêtre [...] Le Seigneur ne l’entend réellement pas* »¹. Driss Chraïbi condamne cette attitude qui veut que l’important ne soit pas le sentiment religieux lui-même, mais véritablement l’apparence d’être « un bon Musulman », sans forcément l’être, ce qui évite à celui-ci d’être exclu du groupe, voire de lui octroyer une importance sur le plan social. Mais que signifie « apparaître comme un bon Musulman » ? C’est surtout être dans l’islamité sans recul, sans aucun préjugé ou sens critique vis-à-vis des Ecrits, donc d’adhérer aveuglément aux Dogmes au point de ne plus les saisir pleinement : « *Pour ce qui est du premier commandement, tout le monde croit en Dieu bien que le « Marocain moyen » n’en respecte pas les corollaires [...] En ce qui concerne les prières, [...] une habitude ou un manifeste* »². C’est donc le « non-respect des codes de l’honneur » que critique notre auteur, cette adhésion religieuse issue d’une obéissance plus que d’une conviction sincère, par crainte des châtements qu’expose en détail le Coran : enfer éternel, géhenne sans fin, prières rendues sur une plaque rougie par le feu, etc. L’hypocrisie religieuse reste la principale cible de Driss Chraïbi et, pour légitimer cette attaque, qui nous le savons est d’abord anthropologique, il peut s’appuyer sur un des versets du Coran : « *Ne vois-tu pas que Dieu sait parfaitement ce qui est dans les cieux et ce qui est sur la terre ? [...] Lorsqu’ils viennent à toi, ils t’adressent une salutation qui n’est pas celle que Dieu t’adresse. Ils disent en eux-mêmes : Que Dieu ne nous châtie pas pour ce que nous disons ! La géhenne leur suffira ; ils y tomberont ! Quelle détestable fin !* »¹. Ce verset signifie tout ce que Driss Chraïbi tente de faire ressortir de son discours romanesque. Lui aussi s’attaque à tous ces hommes aux attitudes ambivalentes, à ceux qui publiquement semblent avoir un comportement des plus respectables, mais qui commettent secrètement, hypocritement des actes vils. Pour le romancier, comme pour ce verset, si des pensées négatives sont présentes dans un

¹ *Le Passé Simple*. pp. 14, 33 et 37

² id. p. 209

esprit, il vaut mieux les dire pour clarifier la situation, car l'hypocrisie a toujours de graves conséquences pour celui qui en use. C'est donc bien certains «fidèles» et leur hypocrisie religieuse que dénonce Driss Chraïbi dans ses romans. Il assaille les piliers de l'Islam dans la mesure où ils traduisent, pour beaucoup de croyants, un éventuel intérêt personnel et intéressé, ce qui le cas du Seigneur, de Si Kettani, etc.

La religion comme langage

Au sein des sociétés musulmanes, la religion comme le langage constituent un lien entre tous les hommes. Pour mieux saisir ce fait, il est nécessaire de garder à l'esprit que la religion islamique est celle de la Voix puisque si le Coran existe, s'il est vénéré, c'est principalement parce que ce Livre reste le lieu où il est possible de rencontrer la Voix d'Allah. Le terme «Coran» provient du substantif «*qu'ràn*», «qui se présente souvent dans des passages coraniques avec le sens de «*récitation à voix haute*»². Par conséquent, dès l'origine, le Coran énonce l'idée fondamentale de «*communication orale*», de «message» reçu de la bouche d'un archange, de «*prédication religieuse*»³. C'est seulement une fois que les propos divins furent fixés graphiquement, que le mot «Coran» a pris le sens «d'Écriture» comme nous le comprenons aujourd'hui. Nanti d'un tel renseignement, il nous est dès lors permis de mieux saisir la fonction que Driss Chraïbi cherche à donner aux multiples formules coraniques dans ses romans. Souvent, l'auteur fait écho aux expressions religieuses, aux conduites rituelles, aux phrases propitiatoires, bref à l'invocation constante du sacré. Ainsi, les mots et expressions provenant des versets du Coran font l'objet d'un «décalque» plus ou moins précis, et sont très nombreux dans les romans de Driss Chraïbi, ce qui nous permet d'affirmer qu'une certaine spiritualité colore l'idéologie chraïbienne, et que la religion, conformément au substantif original «*qu'ràn*», reste

¹ *Le Coran*, trad. D. Masson, Gallimard, 1967. Verset 7.8, Sourate 58

² *Le Coran*. Édition PUF. Coll. Que sais-je ? Paris, 1996. p. 15

³ id. p. 15

un véritable langage. Ainsi Ali, sur lequel nous reviendrons plus longuement plus tard, utilise la formule religieuse à de multiples reprises, une expression qui à chaque fois a pour but d'établir le contact, donc qui suggère une réelle fonction phatique : « *Par Allah et le Prophète, le dénommé Driss Chraïbi a perdu la boule* »¹ ou encore un peu plus loin : « *Je ne dormais pas, chef, dit-il d'une voix empâtée. Par Allah et le Prophète ! Je réfléchissais* »². La religion est aussi importante dans les propos de cet inspecteur que ce qu'elle peut être dans la bouche des personnages des autres romans. Mais, à chaque fois, les formules font écho au Coran. Dans *Succession ouverte*, nous pouvons lire : « ... *Dieu, tout puissant, maître des mondes et roi du jugement dernier* »³ qui n'est autre qu'une formule traduite et extraite de La Liminaire (Sourate I)⁴. Ou encore : « *Et si Nous l'avions voulu, Nous aurions fait de tous les hommes un seul peuple* »⁵, qui est à rapprocher des versets 53/48 de la Sourate V : « *Si Allah avait voulu, Il aurait fait de vous une communauté unique. Il ne l'a toutefois pas fait, afin de vous éprouver en ce qu'Il vous a donné* »⁶. Certes, l'expression du narrateur n'est pas parfaite, mais il demeure indiscutable qu'elle est une réminiscence fidèle, qui se contente de résumer l'essentiel du verset coranique. La même chose pour : « *Le Coran, affirmant en toutes lettres, en langue arabe claire et intelligible : Tuer un seul être humain, c'est tuer tout le genre humain* »⁷, qui condense la Sourate V, verset 35/32, qui dit : « *C'est à cause de ce crime que nous décrétâmes, pour les fils d'Israël, que quiconque tuerait une personne [...] serait jugé comme s'il avait tué les hommes en totalité* »⁸. La liste des formules coraniques insérées dans les propos romanesques de Driss Chraïbi ne saurait prétendre, ici, être exhaustive. Seulement, il semble important d'attirer l'attention du lecteur sur deux autres expressions religieuses employées par le narrateur du Passé simple, qui, elles, loin d'être mimétiques, restent de lointaines réminiscences d'un « Hadith faible » d'une part ou simplement l'écho de

¹ *Une Enquête au Pays*. introduction

² id. p. 4

³ *Succession ouverte*. p. 96

⁴ *La contestation et la révolte dans l'œuvre de Driss Chraïbi*. op. cit. p. 219

⁵ *Succession ouverte*. p. 119

⁶ *Le Coran*, trad. M. Blachère, Paris, GP Maisonneuve et Larose, 1966, 748 p.

⁷ *Succession ouverte*. p. 40

⁸ *Le Coran*. Op. cit. Sourate V, verset 35/32

l'imagination de l'auteur d'autre part : « *Quiconque périra en cours de pèlerinage sera automatiquement admis au royaumes des Cieux* »¹, fait l'écho non pas au Coran lui-même, mais rappelle, chose assez rare pour être signalé, un « *Hadith faible* » cité par Ghazali : « *Celui qui meurt dans l'un des deux territoires sacrés (La Mecque ou Médina) ne sera pas présenté le jour du Jugement dernier et on ne lui demandera pas de compte. On lui dira d'entrer au paradis* »² ; en ce qui concerne la formule employée par le narrateur du *Passé simple* lors de la bénédiction du Sultan : « *Au nom des quatre vingt dix neuf noms d'Allah, au nom du Pâtre de Koreïch et du Croissant ...* »³, M. Aouissi Mechri, qui a aidé H. Kadra Hadjadji pour l'étude des formules religieuses employées par Driss Chraïbi, avoue ne pas connaître, ainsi que de n'avoir « jamais rencontré cette périphrase inhabituelle qui désigne le Prophète ».

Extraites et traduites de l'arabe classique ou du Coran, chaque formule religieuse utilisée par le narrateur chraïbien prouve que l'auteur n'a jamais abandonné, et encore moins renié le parole Divine, et cet ensemble d'expressions propitiatoires sont là aussi pour justifier d'une certaine religiosité présente dans les œuvres de Driss Chraïbi, d'une religiosité qu'il maîtrise jusque dans les « Hadiths » les moins connues. De plus, même lorsqu'il adapte à sa manière la formule coranique, même quand il l'invente, le romancier n'est jamais profane ou hérétique, il met seulement en relief une conception religieuse originale, témoin de sa volonté non pas de nier Dieu, mais d'aspirer, comme le veut le Soufisme, à une « *inspiration privée* ».

Mais son concept de religion comme langage va plus loin. Plutôt que de justifier une connaissance théologique, par l'intermédiaire de cette « langue religion », Driss Chraïbi cherche à rendre compte de la personnalité, de l'âme de chacun de ses protagonistes, et donc d'édifier une critique fort subtile, qui là encore ne remet pas en question le fondement religieux, mais seulement le fidèle.

¹ *Le Passé simple*. p. 71

² Ghazali, *Ihya*, tome 1, édité en Egypte en 1939. Trad. M. Aouissi Mechri. P. 247

³ *Le Passé simple*. p. 271

Ainsi, dans *Une Enquête au pays*, l'inspecteur Ali relève d'un statut religieux équivoque. Ce personnage utilise le langage religieux comme un outil de communication susceptible de le mettre au niveau de son locuteur, comme si la religion était un dénominateur commun : « *Et Hajja apporta son témoignage émouvant, mot pour mot, ce qu'Ali lui avait dit [...] ajoutant qu'il n'était qu'un pauvre orphelin abandonné de Dieu* ». ¹ [...] « *Comme dit le Coran, je ne jurerai plus par cette Bon Dieu de bille, je quitterai cette putain de société* ». ² [...] « *Debout, rigide, il regardait à travers la vieille femme comme elle eût été en verre, psalmodiant une sourate du Coran qu'il avait apprise péniblement, dans sa prime enfance : - Je ne jurerai pas par ce pays – Je m'en irai de ce pays – Je quitterai mon ascendance et ma descendance – L'homme y est si ... si misérable* ». ³ C'est de ce mélange de familiarité et de sublime que naît le statut ambigu d'Ali. Son langage comme sa conviction religieuse sont sujettes à beaucoup de flexibilité. Lui conçoit la religion comme une appartenance plus que comme une véritable foi, pour lui la religion n'est rien d'autre qu'une tradition à suivre, pouvant lui procurer une somme importante d'intérêts, notamment l'entrée dans le monde des Aït-Yafelman, les fiançailles avec Yasmine et Yasmina, puis l'acquiescement lors de son procès.

Quant au chef de police Mohammed, il incarne l'anti-religieux par excellence. Lui ne possède qu'une vision hiérarchique politique et autoritaire du monde dans lequel il vit, le Divin lui importe peu : « *Mais les ordres sont les ordres. Du haut en bas de l'échelle hiérarchique, ils descendaient jusqu'à lui [...] Mais le chef n'obéissait qu'à ceux qui sont revêtus du cachet officiel, avec l'aigle impérial* ». ⁴ Ce policier n'a même pas un semblant d'adhésion religieuse et quand l'aspect religieux atteint son langage, il revêt automatiquement une dimension blasphématoire : « *Maudite soit la religion de ta race !* ». ¹ Pour lui, la religion n'existe quasiment pas. D'ailleurs il en parle très peu, quand il le fait, c'est pour la glisser dans une insulte. Ce chef de police est l'athée, l'impie par excellence, et son véritable Dieu reste les institutions gouvernementales et policières. D'ailleurs, comme par hasard, Mohammed est le seul de ces personnages que Driss Chaïbi

¹ *Une Enquête au Pays*. p. 212

² id. pp. 179.180

³ ibid. p. 179

⁴ ibid. p. 9

fait périr d'une mort violente. Il réside peut-être là l'indice de la sensibilité religieuse de l'auteur puisque seul le véritable hérétique meurt. L'athéisme est donc châtié, ce qui tend à démentir les propos faisant de Driss Chraïbi l'anti-religieux illustre. De plus, là encore notre romancier suit le dogme coranique : « *Ce qui est dans les cieux et sur la terre célèbre les louanges de Dieu. Il est le Tout Puissant, le Sage.[...] Il fait vivre et il fait mourir, il est puissant sur toute chose* »², Mohammed était l'unique personnage réellement mauvais du roman, il a donc subi le châtement divin.

Ahmed Cherkaoui : une peinture comme expression du langage coranique

C'est par rapport à l'Écriture Coranique que la peinture d'Ahmed Cherkaoui se forme, parle et se signifie. S'il utilise la Calligraphie, c'est d'abord parce qu'à travers elle que le jeune Cherkaoui a pris conscience de son art, mais c'est surtout parce que cette forme graphique est habitée par le Coran, texte de tous les textes, parce qu'elle accueille la voix divine. Mais le véritable coup de force réalisé par ce peintre relève du fait qu'il a su donner à sa peinture l'essence même du Coran. Comme la loi l'ordonne, Ahmed Cherkaoui évite à chaque fois le figuratif pour produire des perspectives décoratives derrière lesquelles se cachent un système de signes et toute une symbolique qui imposent et laissent une grande liberté d'interprétation. Cette liberté d'interprétation n'est-elle pas aussi la nature même du Livre sacré ? Par conséquent, ces signes apparemment profanes ne signifient pas une rupture totale avec l'ordre religieux, mais réaffirment, au contraire, une dimension religieuse et mystique de son art, puisque les structures de la pensée islamique restent la source fondamentale du système de symboles utilisé par Ahmed Cherkaoui. C'est ce mysticisme qui semble contrarier la critique, puisque (faut-il le rappeler !) les mystiques en Islam restent les martyrs, considérés, eux aussi, comme des hérétiques de la part des orthodoxes.

¹ *ibid.* p. 22

² *Le Coran*, op. cit. Sourate 57, verset 1.4

De plus, ce que cherche notre peintre dans la calligraphie et les signes ancestraux, c'est « *la géométrie de l'équilibre* » et « *la forme symbolique des choses* ». Même si ce mouvement peut paraître dédoublé et ambivalent puisque, comme nous l'avons vu antérieurement, la notion d'infini est enraillée par les limites strictes d'un cadre, l'équilibre et la géométrie des figures, résistent toujours dans les toiles d'Ahmed Cherkaoui, pour suggérer harmonie, osmose des choses, absence de rupture et de différence, ce qui colle parfaitement bien aux dogmes coraniques qui prônent égalité et harmonie entre les hommes. C'est donc dans un élan mystique que le peintre est propulsé dans une nostalgie spirituelle et qu'il accueille le sacré. Ainsi, dans sa disponibilité interprétative quasiment absolue, la peinture d'Ahmed Cherkaoui s'inscrit comme un grand mouvement dialectique, de réciprocité et d'interaction, donc commun un art de dialogue pour accéder à la vérité. Quant elle donne le sentiment de profaner l'expression religieuse (matière rustre, cadre, le figuratif derrière l'aspect décoratif ...), aussitôt, dans un même mouvement, elle s'efface comme telle pour témoigner d'une spiritualité, mais pas n'importe laquelle : celle des sources (signes, tatouages, calligraphie ...). Cette tradition du signe religieux a vite été repéré par la critique puisque lors d'une exposition parisienne, G. Dhel écrivait en 1964 : « *Chez Cherkaoui, le signe n'étant pas pure invention, un jeu de l'imagination redevient naturellement présence chaleureuse, éloquent appel* ». ¹ Par conséquent, la peinture comme la littérature est ici une grande méditation sur le Dogme originel coranique.

¹ El Maleh. Les pierres blanches, in. *Cherkaoui, la passion du signe*. op. cit. p. 43

3.1.2. La religion musulmane comme refuge face aux conjonctures difficiles

Deux personnages au statut religieux ambigu : Driss Ferdi et la vieille Hajja

Principale matrice des motifs contestataires de Driss Ferdi, la tyrannie paternelle exercée par le Seigneur, gardien à la foi de la morale islamique et du respect des usages religieux, se confond souvent, dans l'esprit révolté de l'adolescent, avec celle de Dieu. Quand le narrateur condamne son père, il semble aussi, dans un même mouvement impétueux, prendre en aversion l'ensemble des institutions musulmanes, ce qui a eu pour conséquence de le définir, par certaines critiques, comme hérétique, « *de narrateur profane* ». Pourtant, en regardant de plus près un épisode du *Passé simple*, il apparaît clairement qu'il eut suffi de peu de chose pour que Driss ait adhéré plus pleinement à la religion islamique pour devenir un fervent serviteur d'Allah. Alors dans une position délicate (la révolte et la peur grondent dans son cœur, Si Kattani, sa tante et son oncle viennent de subir ses foudres), malgré son hostilité avouée à l'égard des dogmes coraniques, une fois présent au sein de la grande Mosquée de Fès pour « *la nuit du Destin* », le narrateur est frappé par l'appel de la prière, ainsi que par l'enthousiasme qui s'empare alors des croyants, sans qu'il puisse la maîtriser : « *Elle se fut déclenchée plus tôt ou plus tard et je n'eusse probablement jamais rien compris* ». ¹ Dès lors, c'est la totalité de sa vision et de son comportement qui change. Alors que jusque là, Kattani avait été peint sous un jour peu glorieux, l'extraordinaire émotion ressentie par Driss le pousse à constater une étrange métamorphose qu'il ne s'explique pas : « *Kattani n'avait plus de ventre, je ne voyais que son dos. Même vu de face, il n'eût pas eu de ventre. Il n'était plus laid, il n'était plus bestial* ». ² Pris par l'exaltation ambiante (« *Et la Mosquée toute entière s'agitait sous un ressac de chœurs*

¹ *Le Passé simple*. p. 105

² id. p. 105

et de ferveur : Dieu le bénisse et l'honore ! ou Gloire à Dieu »¹), le narrateur se lève pour diriger la prière, récite des versets du Coran, communique avec Dieu dans lequel il pressent une dimension supérieure à celle qui est présente dans le cœur des autres fidèles : « *je me dirigeai vers Kettani, lui tapai sur l'épaule : Vous permettez ? [...] Mon Dieu, oui, vous parlez juste. Voyez, je vous accepte encore [...] Voyez mon Dieu : Haj Fatmi Ferdi m'a appris à vous aimer – dans la peur du corps et la désolation de l'âme [...] je vous aime encore portant [...] vous devez être autre chose que l'Allah des m'sids et des entraves ».*²

Cet épisode du *Passé simple* reste donc une preuve qu'au delà des critiques et des accusations, Driss Ferdi n'est pas hérétique, il exprime d'abord l'immense malaise interne qui touche la religion musulmane. Ce narrateur condamne, certes, mais lorsqu'il se trouve dans une conjoncture difficile, il n'hésite pas à aller vers Dieu pour se réfugier et surtout pour le renseigner sur l'inadaptation de l'Islam au monde moderne, de son incapacité à drainer le progrès, à soigner la léthargie sociale. Par conséquent, plus qu'un rejet absolu de la religion islamique, c'est la déception en une foi que symbolise Driss Ferdi, une déception propre à toute la nouvelle jeunesse marocaine, éclairée, qui souffre d'un tiraillement constant entre la culture occidentale et les traditions arabo-musulmanes et surtout de l'absence d'une réponse religieuse à ce malaise.

Dans *Une Enquête au Pays*, « l'arabisation » de la vieille Hajja est, elle aussi, lourde de sens. Alors qu'elle est ancrée dans le monde berbère, donc pré-islamique, au même titre que Raho, Driss Chraïbi a choisi de la prénommer « Hajja », un nom significatif puisqu'il s'attache en principe aux personnes ayant effectué le pèlerinage à la Mecque. Par conséquent, rien que par son prénom, Hajja entre de plein pied dans l'univers musulman. De plus, dès le départ, cette vieille femme est perçue par l'inspecteur Ali, à la fois comme une figure maternelle et comme ne représentant divine : « *Salut à toi, mère ! Bénis moi, petite mère, que les âmes de tes parents et de tes ancêtres reposent en paix là où elles sont, par Allah et le Prophète !* »³, ce qu'elle fait sans réfléchir, acceptant donc ce statut

¹ *ibid.* p. 105

² *ibid.* pp. 106.107

³ *Une Enquête au Pays*. p. 44

religieux : (« *Paix, Paix, Paix sur toi ! [...] Comment Dieu t'a-t-il nommé ?* »¹) qui imprègne très souvent son discours : « *Alors que Dieu t'accompagne* » [...] « *Paix mon fils* » [...] « *Misère est notre misère et périssables sont nos corps. Et seule ne subsistera la face sublime de Dieu* ». ² Par conséquent, Hajja représente, dans ce roman, une figure féminine de l'Islam, mais pas de n'importe quel Islam, celui de la pureté, de la joie et de la gentillesse, des caractéristiques présentes à la fois sur le visage et dans l'attitude même de cette vieille femme : « .. *sa face menue et couleur de bois d'olibier [...] Marhaba ! marhaba bikoum ! Bienvenue ! bienvenue à vous deux [...] mais ces mots furent précédés par son rire, aussi clair et retentissant qu'un orchestre de tambourins et de fifres* ». ³ C'est cet abord facile et très plaisant ajouté à une dimension religieuse qui fera d'elle le refuge de l'inspecteur Ali. C'est auprès elle qu'il cherchera la sagesse et une certaine lumière. Voilà pourquoi il est impossible de ne pas faire l'amalgame entre Hajja et une certaine quête religieuse pour Ali qui cherche en elle les réponses et le réconfort, Driss Chraïbi qui voit en elle une incarnation de la pureté, de l'humanisme de l'Islam originel.

Une grotte comme refuge spirituel ou comme lieu de châtiment Divin

Egaré dans la confusion inhabituelle qui régit son enquête policière, déboussolé par le comportement équivoque de son inspecteur, ainsi que par l'immense rupture qu'il perçoit entre sa mentalité et celle des Aït Yafelman, et vexé par son incapacité à résoudre une énigme qu'il croyait pourtant largement à sa portée, le chef de police Mohammed ressent l'irrésistible besoin de s'isoler afin « de faire le point » et de se recueillir seul face à lui-même : « *Durant l'absence de son subordonné, dont il ne s'était même pas rendu compte, il avait essayé de faire le point, à hue et à dia. C'est-à-dire d'évoluer* ». ¹ Plutôt que de le faire méditer, comme le fait d'ailleurs Raho, face au spectaculaire paysage des contreforts du Haut-

¹ id. pp. 44.45

² ibid. p. 78

³ ibid. p. 41

Atlas, l'auteur choisi d'utiliser la grotte, lieu religieux hautement symbolique, comme théâtre d'accueil des cogitations de son personnage. Mais, quelles sont donc les raisons qui ont poussé Driss Chraïbi à user de toute la symbolique de la caverne ? N'y a-t-il pas, là encore, l'indice d'une certaine religiosité, ou du moins d'une quête spirituelle ? Comme nous l'avons vu plus tôt, ce policier porte le même nom que le Prophète, et en faisant de la grotte son lieu de méditation et de recueillement, le rapprochement est d'autant plus grand, un rapprochement antithétique destiné à rendre toute l'indignité de ce fonctionnaire borné et impie.

L'histoire de Mahomet révèle qu'à l'origine, le futur Prophète était un homme que rien ne distinguait, en apparence, des individus de son temps. Il était marié (avec une riche veuve, Khadija, dont il était au départ le serviteur), il avait des enfants, un métier ... A 40 ans, assoiffé de vérité absolue, il s'isole de temps en temps dans une grotte du Mont Hira où il s'ingénie à mener un combat contre son ego. C'est alors que lui seront révélées la symbolique divine et le mystère de la destinée humaine. La tradition veut qu'au moins du Ramadan, l'ange Gabriel lui apparut en lui répétant à plusieurs reprises : « iqra » (récite). Mahomet sut alors qu'Allah l'avait choisi pour être son envoyé, et qu'il l'avait chargé de « *réciter aux hommes* » les révélations que lui transmettait Gabriel ou l'Esprit Divin. Le cheminement du chef de police est similaire à celui du Prophète dans le sens où lui aussi tente de trouver la paix au sein d'une grotte, de méditer en vue d'atteindre une certaine vérité : la sienne et celle de l'enquête : « *Penser, cogiter sainement et ferme, sauvegarder l'esprit d'initiative contre vents et marées, contre la primitivité de ce bled et la chaleur infernale, tel était son lot* »¹. Mais, à la différence de son homonyme, Mohammed, le policier, n'a aucune révélation. La présence Divine, pourtant à sa portée dans cette caverne, ne l'atteint pas, son insensibilité religieuse et son sectarisme social, hiérarchique lui interdisent. Pourtant, il semble que Driss Chraïbi, nanti tout de même de quelques acquis coraniques, a tout mis en œuvre pour le sauver de l'athéisme, de la mort et de l'enfer éternel. Elevé, lui aussi, dans un contexte islamique, le chef Mohammed aurait dû saisir l'occasion de se trouver seul dans une caverne pour atteindre la Lumière divine. Le premier

¹ *Une Enquête au Pays*. p.147

verser de la « Sourate 58 » décrit cet omniprésence divine : « *Ne vois-tu pas que Dieu sait parfaitement ce qui est dans les cieux et ce qui est sur la terre ? Il n'y a pas d'entretien à trois où il ne soit le quatrième, ni à cinq où il soit le sixième. Qu'ils soient moins ou plus nombreux, il est avec eux là où ils se trouvent ; puis le Jour du Jugement, il leur fera connaître ce qu'ils ont fait. – En vérité : Dieu sait tout !* »². Par conséquent, si Dieu est présent, même lorsqu'on est seul, cela signifie qu'Il est en nous. Plus la présence divine s'intensifie, plus elle nous transforme, jusqu'à modifier la manière de voir et de se comporter selon une parole et un acte justes. Mais celui qui n'a aucune conscience de Dieu n'agit que selon les pulsions de son moi. C'est le cas de ce chef de police qui, alors dans la même position que le Prophète, n'a aucune conscience de la présence divine et qui, isolé dans cette grotte extrêmement symbolique édifie un discours aux antipodes du respect et du sentiment religieux puisque ses paroles restent artificielles, sa prière pleine d'intérêts personnels : « *Qu'il était passionnant, mon Dieu ! – et poignant – de suivre la trajectoire du destin d'un homme ! Surtout si cet homme là était le chef en chair et en os, et si son destin, individuel certes [...] avait correspondu point par point [...] au taux de croissance économique et culturel de toute une nation [...] Allah tout puissant ! pria-t-il en dernière extrémité. Aide moi. J'irai l'an prochain en pèlerinage à La Mecque. Je ferai désormais mes cinq prières quotidiennes et plus jamais je ne consommerai de hallouf ni d'alcool [...] En un mot comme en cent, j'appliquerai l'Islam dont je me suis détourné par mégarde. Tiens, écoute : je vais de réciter un verset du Coran ...* »³. Le chef Mohammed semble avoir compris que la caverne accueillait, à chaque fois la présence de Dieu. Il profite donc de ce moment de recul et d'isolement pour dialoguer avec lui. Seulement, sa foi n'est pas pure, elle obéit elle aussi aux intérêts personnels et autoritaires, « *Dieu sait tout !* », Dieu voit cet homme agir de manière hypocrite et violente. Mohammed n'a pas su saisir cette chance, cet appel de Dieu. Il reste profondément impie et mauvais, il ne peut être que châtié : « *Raho leva la main et ils se turent. Il dit : - Prends la pelle et enterre ton camarade. Il*

¹ id. p. 147

² *Le Coran*, op. cit. Sourate 58, versets 7-8

³ *ibid.* pp. 148.155

est mort. Demain il fera chaud. Résonnèrent les tambours [...] demandant à Dieu la rémission des péchés de cet homme ».¹

Ahmed Cherkaoui dans quelques unes de ses toiles, à lui aussi perçu l'omniprésence divine. Il sait que même quand l'homme est seul, Dieu est avec lui. Ainsi, l'homme doit faire de cet isolement un instant de communion, à la fois avec soi et avec Dieu. Bien que nous n'ayons pu trouver de tableau suggérant la symbolique de la caverne, certaines toiles intitulées « *Miroirs* » semblent pourtant suivre la même trajectoire spirituelle que la grotte, puisqu'elles mettent en relief l'homme face à lui-même, donc face à Dieu. En effet, ce réflecteur renvoie sans cesse l'image intérieure de l'homme avec ses limites et ses faiblesses. Il nous montre, lui aussi, comment être, penser et agir pour atteindre l'état d'homme universel, il révèle la nature divine qui habite la conscience de chacun. Ainsi, seul dans une grotte ou seul face à un miroir, la symbolique est la même. C'est l'occasion rêvée de pénétrer la spiritualité, la présence divine afin de ne plus agir de façon injuste et nuisible, pour lui-même comme pour autrui car une fracture s'opère dans le for intérieur. C'est ce que le chef Mohammed n'a pas su comprendre, ce qui l'a précipitamment poussé vers le Jour du Jugement. Par conséquent, il semble indiscutable qu'Ahmed Cherkaoui se réfugie souvent dans la présence divine. Pour le faire, il peint une multitude de toiles intitulées : « *Miroir noirs II* », « *Miroir noir IV* », « *Miroir bleu VII* », « *Miroir* » ...comme pour mieux signifier les différentes mutations qu'il a subies lors de ses incessantes méditations.

Un récit cosmogonique qui émerge à un moment crucial

Assis sur le banc des accusés pour un procès dont il mesure immédiatement la gravité, mais dont il ne maîtrise pas l'issue, l'inspecteur Ali use, nous l'avons vu, de tous ses talents d'orateur pour plaider sa propre cause face à l'accusation : les membres de la tribu des Aït Yafelman. Mais pour lui, ce moment crucial n'est pas uniquement l'opportunité d'illustrer ses acquis intellectuels, c'est aussi le

¹ *ibid.* p. 203

moment durant lequel il voit ressurgir un récit cosmogonique maternel, comme si ces « *flash-back* » étaient de véritables refuges spirituels, des lieux de paix et de souvenirs au sein de circonstances des plus délicates, des espaces qui pour lui symbolisent l'espoir : « *Mais maintenant, les flûtes se détachaient, souveraines, et déjà des silhouettes bougeait, des phrases indistinctes et hachées parvenaient jusqu'à ses oreilles. Que lui avait raconté sa mère autrefois, quelles forces obscures issues des temps anciens ? Au commencement du monde, disait-elle, [...] bien avant les religions et les civilisations et l'Etat, il y avait eu la vie terrienne des hommes* »¹. Durant le procès, une voie intérieure parvient donc à Ali pour lui rappeler une légende sur les débuts du monde. C'est sa mère qui lui parle et qui lui donne par l'intermédiaire de ce récit une vision inversée et quasi mythologique de l'Univers. Ici, le ciel est le pays des démons, la terre est le véritable paradis : « *Oui, disait-elle, très autrefois, avant le temps, la terre était pour les hommes. C'était le véritable paradis. Il n'y en a jamais eu d'autre. Et le ciel, c'était l'inconnu. C'est de là que venait le danger* »². Ce récit cosmogonique, très fin, se fait selon plusieurs dimensions : la théogonie païenne qui présente les Dieux comme un peuple sauvage (« *Et là haut, il y avait le Ciel et ses peuplades sauvages, les Dieux* »³), le logo qui parle de l'acte divin qui, pour accroître l'incompréhension et l'absence de compréhension entre les hommes, à multiplier les langues (« *Parce que les Dieux ont brouillé nos têtes, il ont mélangé leur langage de mensonge et de magie au nôtre [...] Et ainsi nous nous sommes divisés, les frères contre les frères et nos propres paroles contre les maux de la tribu* »⁴), et enfin l'anthropogonie, c'est-à-dire l'histoire de ces hommes, les plus sages qui vivaient jadis en harmonie avec la terre et leurs semblables (« *Ils affirmaient que la vie ici bas était sans maladie, sans haine ni mort. Avant l'Histoire, il y avait l'herbe et le lait en abondance, et les champs de céréales sans nombre et tous les fruits de la terre nourricière* »¹). Mais toute l'ambiguïté de ce récit cosmogonique tient d'une symbolique très subtile. A mi chemin de la mythologie, du panthéisme et de la païenneté, cet épisode d'*Une Enquête au Pays* reste également empreint de toute la sensibilité spirituelle et mystique de Driss Chraïbi. La flûte qui rythme à la fois

¹ *Une Enquête au Pays*. pp. 204.205

² id. p. 205

³ ibid. p. 205

⁴ ibid. p. 207

le procès de l'inspecteur Ali et le récit de la mère (« *L'un d'eux, il y a très, très longtemps, avait même essayé de les charmer avec son instrument du diable, une flûte. Il avait nom Bann, je crois* »²) est marqué par la mythologie grecque puisqu'il semble que ce soit le dieu Pan (Dieu de la nature, fils de Jupiter et de la nymphe Thymbris) qui régit cet épisode du roman. C'est donc une vision proprement archaïque du monde qui colore ce récit cosmogonique. Mais la flûte reste très ambivalente et proche de l'Islam, de son Livre sacré puisque tous deux véhiculent un certain ésotérisme (doctrines secrètes, incompréhension pour les personnes non initiées, difficultés d'interprétation...). La flûte comme le Coran sont donc « des âmes » à la recherche de la source divine. De plus, l'ambiguïté de ces propos provient aussi de son aspect féminin. Nous pouvons voir que c'est ici la mère d'Ali qui parle en prônant une vision du monde à la fois archaïque et d'une grande modernité puisqu'il est dorénavant perçu par des yeux des femmes maghrébines. Une ère nouvelle est donc arrivée, c'est la fin de l'époque divine qui sonne avec ses propos voulant édifier pour le futur un monde plus harmonieux et humaniste, un monde dont rêvait également la mère de Driss dans *Civilisation !*: « *Les prophètes sont derrière et non devant* »³.

Par conséquent, là encore, la spiritualité joue un rôle de refuge et d'espoir.

C'est une nécessité pour résister aux valeurs et aux effets destructeurs de la civilisation matérielle et sécularisée. Mais par l'intermédiaire de ce récit cosmogonique féminin, Driss Chraïbi appelle à une révision de toutes les valeurs héritées du passé. Pour lui, cet épisode est avant tout la preuve que la spiritualité doit servir de refuge pour tout un chacun, de repère et de levier idéologique pour faire face aux conjonctures difficiles voire tragiques. Lorsque Ahmed Cherkaoui peint des signes ancestraux, des motifs calligraphiques ou des toiles inspirées de la religion (*Le mont des oliviers* ; *Hommage à Fatima*⁴), il s'oriente dans le même sens que Driss Chraïbi. Par conséquent, ces deux artistes, par l'intermédiaire de leur production, marquent une avancée de la problématique religieuse dans l'art

¹ ibid. p. 205

² ibid. p. 205

³ *Civilisation !* p.46

⁴ Fille du Prophète Mahomet et de Khadidja, née à La Mecque en 633. Elle épousa son cousin Ali.

et surtout un mysticisme nouveau et archaïque à la fois, adhérant à un humanisme religieux et au courant soufiste.

3.1.3. Le Soufisme au cœur de l'inspiration spirituelle et artistique de Driss Chraïbi et d'Ahmed Cherkaoui

Le Coran comme source d'inspiration artistique

Nous l'avons vu précédemment, l'attachement spirituel et l'invocation du sacré sont constants dans les romans de Driss Chraïbi. Tous font écho aux conduites rituelles, aux paroles coraniques ... comme si ce romancier, tout en condamnant certains de ses aspects, recherchait une sorte d'inspiration dans l'Islam, dans le passé religieux de sa communauté afin de lutter contre les valeurs occidentales modernes, qu'il considère comme destructrices. Ainsi, l'onomastique, l'histoire religieuse, l'hagiographie sont des piliers de la structure romanesque de Driss Chraïbi. Cependant, plus qu'une méditation commune de la religion musulmane, l'auteur est avant tout en quête de l'essence originelle de l'Islam, celle qui faisait de cette religion le témoin de l'harmonie et de l'humanisme. C'est pourquoi, en rupture avec le statut de l'inspecteur Ali et l'hérésie du chef Mohammed, apparaît en pleine lumière la conception religieuse de la tribu des Aït Yafelman. C'est au sein de cette communauté berbère que Driss Chraïbi puise toute son inspiration, à la fois artistique et spirituelle, qu'il décèle un levier idéologique susceptible de véhiculer son sentiment religieux proche du mysticisme. Pour cette tribu, l'homme, la terre et les Dieux doivent vivre, cohabiter en osmose. La terre n'est pas un lieu de dépravation technique, matérialiste ou autoritaire, elle est d'abord le Dieu nourricier, la principale source de vie, ce qui fait d'elle le lieu sacré par excellence : *« L'une après l'autre, il pose ses mains sur le sol, à plat, doigts écartés. Bien avant la civilisation ou l'Islam, derrière les événements de l'histoire, il y avait eu le culte de la terre [...] Et maintenant, par les mains et par son siège, il était en train de percevoir la terre, d'avalier en lui la force*

élémentaire et prodigieuse de la terre [...] La sève était là, la vie, tout au fond ». ¹ Pour les Aït Yafelman donc, la terre reste l'objet d'adoration prioritaire, et même si les rituels islamiques sont effectués, le Coran leur a été imposé par d'autres, par la civilisation non berbère : « *Raho avait fait son devoir, il avait rendu sincèrement hommage au dieu impersonnel des monothéistes* »², « *Et puis, comme des armées de sauterelles ou autre calamité de Dieu, les invasions au nom de Dieu [...] Certains ancêtres s'étaient convertis à la religion de l'occupant, simplement pour avoir la paix et continuer de vivre ...* »³. Il apparaît donc que plusieurs sentiments religieux sont cultivés par les membres de la tribu : l'Islam, le panthéisme voire la païenneté. S'ils ne nient jamais l'existence de Dieu, Il correspond d'abord, chez eux, à une force intérieure, individuelle et privée. De façon plus générale, la tribu des Aït Yafelman aspire, en faite, à une union réciproque avec Dieu. Cette inspiration privée plaît à Driss Chraïbi, il la prône en faisant des membres de la tribu une sorte de repère, de perfection humaine, aux antipodes des deux policiers qui, eux, incarnent la civilisation dans toute sa noirceur. Par l'intermédiaire des Aït Yafelman, le romancier trouve la justification que l'intelligence froide n'est pas adaptée aux êtres humains, que le bonheur et l'harmonie ne peuvent surgir que de la raison du cœur.

Pour Ahmed Cherkaoui également, l'inspiration privée reste la plus formidable des conceptions religieuses. L'existence et l'omniprésence de Dieu ne peuvent être niées, c'est pourquoi Dieu, ou plutôt une allégorie divine est présente au cœur de beaucoup de ses toiles. Toujours détaché afin de ne pas être mêlé aux autres figures plastiques, à chaque fois placé vers le haut des toiles, le motif de « *l'œil* », du losange parcourt tout un champ de ses œuvres : *Hommage à Fatima*, *La fête*, *Al Mulk* (ce qui signifie « *Puissance divine* ») et quelques tableaux « *sans titre* » en sont de parfaites illustrations. Dans beaucoup de religions, l'œil est le symbole de Dieu, de son omniprésence dans l'univers. Ce n'est pas « le mauvais œil » – ou une sorte quelconque de superstition – qui nous est présenté ici, mais la

¹ *Une Enquête au Pays*. p. 40

² id. p. 40

³ ibid. p. 39

répétition est un mouvement révélateur de l'expérience mystique vécu par Ahmed Cherkaoui. Ainsi, fait-il de ces spirales des losanges, de l'œil la figure mère des valeurs universelles, le gardien de sa création picturale. Cet « œil » est une pure création du peintre qui prouve, à la fois son attachement au Divin et sa conception religieuse particulière qui, comme celle de Driss Chraïbi, prône une relation réciproque entre Dieu et les hommes.

Al.Hallaj et le Soufisme : des occurrences communes aux deux artistes

« *Il n'y a pas de vie religieuse sans un état de tensions entre des tendances opposées* ». ¹ Fort de cette remarque et de la certitude que nos deux artistes, sans être dévots, ne sont jamais profanes, il semble que l'étiquette de subversif est un peu trop forte pour caractériser Driss Chraïbi et Ahmed Cherkaoui. Il semble seulement que la critique ait été un peu hâtive, et que dans son empressement subjectif elle ait oublié d'analyser les liens qui existent entre ces productions artistiques et la doctrine soufiste, dissidente certes, en marge de la loi à bien des égards, et pourtant authentiquement musulmane. Le soufisme est « *un mouvement s'appuyant sur une tendance coranique qui tend à développer les valeurs spirituelles impliquées par le Dogme, mais non incluses dans sa formulation* ». ¹ Le plus illustre des chefs de file de ce mouvement mystique est incontestablement Al Hallaj, un martyr supplicié à Bagdad en 922. C'est lui qui en disant : « *Je suis devenu Celui que j'aime, et Celui que j'aime est devenu moi. Nous sommes deux esprits infondus en un seul corps* », a édifié une doctrine religieuse dissidente. Le Soufisme est d'abord la « *science des cœurs* » qui permet à l'âme, « *par la mortification du désir* », à se transformer en esprit. Ce courant recherche donc peu à peu une union d'amour avec Dieu, réciproque et sans intermédiaire. Tous ces éléments, énumérés ici, sont extrêmement proches de la conception religieuse que semblent prôner nos deux artistes. Raho et Driss Ferdi par exemple, malgré leurs révoltes, aspirent à cet amour réciproque, à l'union et l'inspiration privées avec Dieu :

¹ *Le Coran*. Que sais-je ? op. cit. p. 84

« Alors – quoique de vous à moi, de vous qui déterminez à moi le déterminé, une prière soit inutile – faites que je vous aime encore longtemps ». ² Mais plus qu'une adhésion discrète aux messages soufistes, la peinture d'Ahmed Cherkaoui et la littérature de Driss Chraïbi font de Al Hallaj une figure qui apparaît, plus ou moins concrètement, au sein de leur création esthétique, et c'est autour de ce martyr que se rencontrent véritablement nos deux artistes. En effet, une histoire rapportée par L. Massignon ³ rappelle étrangement un passage d'*Une Enquête au Pays* : « Entendant un son de flûte quelque part, un de ses disciples interroge le maître : Qu'est-ce que c'est ? Al Hallaj répondit : C'est la voix de Satan qui pleure sur la destruction du monde qu'il voudrait sauver ; il pleure parce que toute chose passe, il veut les faire revivre parce que Dieu seul demeure ». Comment ne pas voir dans l'épisode du roman, une réminiscence de cette histoire d'Al Hallaj ? Alors qu'il se trouve sur le sentier le menant à la grotte, l'inspecteur Ali, entend lui aussi retentir l'instrument du Diable : « Aigre, le son d'une flûte du désert se leva soudain [...] Et puis il se tut, l'espace d'une naissance ou d'une mort [...] Cette mélodie là, Ali croyait la connaître, l'avoir déjà entendu. Un frisson parcourut son échine [...] C'est que des flûtes de rien du tout, s'admonesta-t-il » ¹. Tout y est, la peur, la flûte et la mort. Il est donc impossible de ne pas faire le rapprochement entre cet épisode et l'histoire racontée par L. Massignon. De plus, et c'est en cela que le peintre se rapproche du romancier, Ahmed Cherkaoui est lui aussi très inspiré par ce personnel Al. Hallaj. On sait, par l'intermédiaire de son épouse, que le peintre, la veille de sa mort méditait sur « *le Diwân* », une œuvre soufiste qu'il a d'ailleurs peint (« *le Diwân* ») à deux reprises. Lui aussi est donc attiré par ce courant islamique. Il adhère à ces théories dissidentes au point même d'intituler une de ses toiles : « *l'extase d'Al. Hallaj* ». Le parallèle entre Driss Chraïbi et Ahmed Cherkaoui est donc indiscutable. Le courant soufiste et sa figure de proue : Al. Hallaj imprègne une très grande partie de leurs œuvres respectives. Ainsi, le religiosité et l'attachement à un certain Islam sont parmi les fondements artistiques de ces deux artistes, deux artistes loin d'être hérétiques, mais au contraire en parfaite fusion

¹ id. p. 84

² *Le Passé simple*. p. 107

³ Ahmed Cherkaoui. *La passion des signes*. op. cit. p. 41

avec un sentiment religieux profond menant parfois jusqu'à l'extase mystique et l'interrogation philosophique. Même s'ils sont en marge de la loi islamique, les pensées mystiques de ces artistes n'en sont pas moins des éléments féconds de l'idéologie musulmane, une idéologie qui, comme toutes les pensées, reste dynamique par l'intermédiaire d'un débat, du contact entre des idées divergentes.

L'unique point sur lequel nous serions tombé d'accord avec la Critique est celui qui dit que Driss Chraïbi et Ahmed Cherkaoui ne sont pas des dévots. Seulement, associer l'absence de dévotion et l'hérésie paraît quelque peu hâtif et bien erroné. Notre peintre comme notre romancier, malgré une dimension subversive indiscutable, n'ont jamais renié leur attachement à l'Islam. Bien au contraire, l'œuvre de chacun est, en fait, une quête d'un Dieu aujourd'hui disparu, d'un élan mystique assez puissant pour les propulser dans une profonde nostalgie spirituelle. Alors, lorsque Driss Chraïbi et Ahmed Cherkaoui condamnent la religion musulmane, leurs dénonciations revêtent uniquement une dimension anthropologique, elles attaquent principalement certains usages hypocrites du Dogme. Ce n'est donc pas une recherche d'un anti Coran qu'édifient ces formes artistiques (les réminiscences coraniques sont trop nombreuses pour cela), mais celles d'un humanisme qui existait dans les paroles originelles.

Cependant, et c'est peut être ce que dans sa hâte la Critique a omis, la réception du sacré ne s'effectue pas chez eux comme elle peut le faire dans d'autres civilisations. Ahmed Cherkaoui et Driss Chraïbi n'établissent pas un art à la manière de l'iconographie chrétienne par exemple, mais produisent une esthétique de l'invisible et de l'interprétation qui n'est assimilable qu'à travers une observation soutenue et objective. Ainsi, une plus grande attention nous donne la possibilité d'entendre, au sein de ces créations artistiques et poétiques originales, la Voix d'un respectable passé islamique, longuement médité, celle du « *Diwân* » et de son premier représentant : Al. Hallaj qui, dans sa mystique soufiste, en prônant une inspiration privée, un amour divin réciproque, de façon

¹ *Une Enquête au Pays*. p. 199

plus générale la doctrine de l'union avec Dieu (« *Je suis Celui que j'aime et Celui que j'aime est devenu moi. Nous sommes deux esprits infondus en un seul corps* »)¹, a dû essuyer beaucoup de griefs qui ont eu pour conséquence de faire de se mystique un illustre martyr.

Par conséquent, ces créations artistiques font, indiscutablement, écho à cette Voix, dissidente certes, mais au cœur même de la religion islamique. De ce fait, personne ne peut nier qu'en dépit des attaques, une certaine religiosité est présente au sein des œuvres de nos deux artistes, des œuvres devenant ainsi un champ où erre une « *spiritualité fée* ». D'ailleurs, pour soutenir plus encore cette présence mystique et cette nostalgie spirituelle, Driss Chraïbi disait : « *Je sais que l'Islam primitif préconisait un socialisme que maintenant avec du recul, on peut considérer comme une troisième force entre le capitalisme et le communisme. Encore faut-il remonter aux sources du socialisme de l'Islam* »¹. Cette remontée dans le temps, « très avant, avant le temps », les artistes l'ont effectuée pour nous offrir un art qui lui aussi préconise l'harmonie, l'égalité ... l'Humanisme.

3.2. DEUX ARTS PORTEURS DU MESSAGE HUMANISTE.

Mouvement historique pour certains, force socio-culturelle pour l'autres, la notion « *d'humanisme* » est souvent réservée pour désigner une période, celle de la Renaissance, ayant su transformer et restructurer à la fois l'image du monde, la conception de l'homme, avec pour appui l'association de forces matérielles et spirituelles. Cependant, l'humanisme semble d'abord être une philosophie, sinon une idéologie voisine de l'idéalisme, d'un idéal avant tout humain. Ainsi, le terme humaniste était, il y a peu de temps encore, une occurrence commune à divers courants de pensées. C'était le cas par exemple de Jean-Paul Sartre qui tentait de démontrer que l'existentialisme, de part sa volonté de maintenir la primauté de l'homme à travers une série de méditations, est un humanisme ; ou encore celui des marxistes qui usaient, eux aussi, de ce terme pour définir leur doctrine. Issu du

¹ Al. Hallaj dans *Que sais-je ?*. *Le Coran*. op. cit. p. 86

latin « *humanistas* » qui exprime « *l'idée que l'homme se fait de lui-même dans son plus grand accomplissement intellectuel, moral, religieux, voire physique ou esthétique* »², le mot humaniste se veut donc un modèle de perfection humaine. Aussi, afin d'atteindre cet idéal anthropologique, la pensée humaniste rejette toute idée d'intuition individuelle. Au contraire, pour trouver son inspiration, l'humaniste s'efforce, à chaque fois, de puiser abondamment au sein de toute la variété du réserve ancien. Une telle démarche consiste, en fait, à affirmer une profonde volonté de ressusciter des valeurs séculaires pour élaborer une « *science de l'esprit* ».

Cette quête d'une synthèse harmonieuse de l'érudition et de la vertu, cette idéologie promise « *à rendre l'homme plus humain* », à édifier une théorie où il s'agit de réaliser un modèle humain, répondent totalement aux exigences de Driss Chraïbi et d'Ahmed Cherkaoui. Ainsi, et même si, comme nous pourrons le voir par la suite, la tolérance est souvent sujette à bon nombre de difficultés, voire à des désillusions douloureuses, il reste indiscutable que les pulsions humanistes sont pour ces deux artistes une véritable matrice idéologique, la base même de leur production.

3.2.1. Des œuvres animées par les exigences et les pulsions humanistes

« *J'ai lu, dans les livres des Arabes, qu'on ne peut rien voir de plus admirable dans le monde que l'homme* »¹. Lorsqu'au XV^{ème} siècle, Pic de la Mirandole émettait ces propos, il était sans aucun doute loin d'imaginer que presque 500 ans plus tard l'idée de primauté de l'homme serait toujours au cœur des préoccupations de la littérature arabe, et notamment de celle d'expression française. Ainsi, il n'est pas surprenant de rencontrer dans les romans de Driss Chraïbi des personnages animés d'une quête de l'harmonie perdue dans le monde

¹ *Demain* du 13.19 sept. 1956

² *Dictionnaire des notions et genres littéraires*. op. cit. p. 360

moderne, au sein d'une structure sociale où les lois du capitalisme semblent avoir surgi pour désunir les hommes au lieu de les rapprocher. Aussi, l'œuvre de Driss Chraïbi s'emploie-t-elle à mettre en opposition un univers de valeurs (amour, justice, fraternité, liberté, égalité ...) et un système social rigoureusement déterminé par des forces financières, économiques et politiques. L'idéalisme des personnages chraïbiens, et par interférence celui de l'auteur lui-même, est évident. Tous utilisent les concepts d'humanité, de civilisation, d'idéal croyant à ces notions au point de fréquemment oublier la réalité, ce qui nous permet de déceler chez eux des comportements et des opinions propres aux humanistes. Par conséquent, l'ensemble des romans de notre auteur est animé par une même revendication, celle prônant la libération total de l'individu, une libération qui, comme nous allons l'observer, prend sa source dans l'institution d'une pédagogie nouvelle qui donnera naissance à une modification des optiques sociales, politiques et religieuses.

Quand l'éducation classique aliène et blesse l'enfant, la pédagogie humaniste le libère

Derrière l'aspect profanateur du *Passé simple*, adossé aux sévères dénonciations de la société marocaine, il se cache dans ce roman un impitoyable état des lieux de l'ensemble du système éducatif classique. Quand le narrateur aborde son cursus éducatif, la peinture qu'il dresse, loin d'être idyllique, se veut implacable : « *Les écoles coraniques, dit-il, m'ont enseigné la Loi, dogmes, limites des dogmes, hadiths. Pendant quatre ans. A coups de bâton sur mon crâne et sur la plante des pieds, si magistralement que, jusqu'au jour du Jugement dernier, je n'aurai garde de l'oublier* »². Ce roman est donc le théâtre d'un échec retentissant, celui d'un système pédagogique classique, qui à défaut de renforcer et d'enrichir l'enfant, en a fait « *un écorché vif* », un révolté dont l'objectif principal allait être la fuite vers l'Occident et la remise en question de l'ensemble des vertus de son pays natal.

¹ Pic de la Mirandole. « *De dignitate hominis* ». 1986

² *Le Passé simple*. p. 16

Fort de cet enseignement riche de sens, et après avoir achevé la phrase contestataire, il était temps pour Driss Chraïbi d'aller plus avant dans sa démarche idéologique, de présenter ce qui, à son sens, symbolise la plus aboutie des pédagogies, celle que Driss Ferdi attendait sans ne jamais parvenir à la rencontrer. Ainsi, *Civilisation!* devient la tribune de méthodes éducatives originales tirées des thèses humanistes, un système s'efforçant à synthétiser vertu et érudition, humanité et savoir.

*Précédemment, nous avons pu noter que la pensée humaniste se destine avant tout à « rendre l'homme plus humain », à ériger un idéal anthropologique. Afin d'atteindre cette priorité, les humanistes ont tenté de construire un programme pédagogique aux accents libéraux, fondé principalement sur les notions de respect, de sens du dialogue et de l'ouverture sur le monde et sur la société réelle. Ce projet éducatif tient à « une formation de manière continue et progressive, de la naissance à l'âge adulte, et même au-delà par un maître qualifiée »¹. De plus, le milieu spécifique de l'homme étant pour les Humanistes le monde de la culture (et non pas celui de la nature), l'éducation doit être à la fois morale, religieuse, intellectuelle ..., « sans ne jamais contraindre les tendances individuelles et naturelles »¹. Tout ce qui a été interdit à Driss Ferdi, tout ce qui lui a été spolié par l'éducation classique est présent dans cette pédagogie humaniste. C'est ainsi, que sur ce point de vue, *Civilisation!* est le parfait contre exemple du Passé simple. Cette éducation refusée à Driss Ferdi est, ici, généreusement offerte à la Mère qui, du coup, devient le modèle de la réussite humaniste.*

La première particularité de l'éducation que subit la Mère vient du fait, qu'aussi surprenant que cela puisse paraître, elle est prise en charge par ses propres enfants, Driss et Nagib. Bien que par définition cette Mère soit une adulte, le narrateur nous la présente comme « *une enfant heureuse* », « *pure et frustrée* ». Comme tout enfant en bas âge, cette femme peut donc aisément être associée à une sorte de matière brute, de pierre précieuse facilement modelable, destinée à être travaillée. C'est ce que ces deux frères se proposent d'effectuer. Pour le faire,

¹ *Dictionnaire des genres et notions*. p. 360

et bien qu'à première vue cet enseignement puisse paraître « *sauvage* », ils optent pour un système pédagogique qui suit avec précision le processus humaniste cité ci-dessus.

Ainsi, dans un premier temps, afin d'obéir à l'idée de progression et de continuité, Driss et Nagib tentent de mettre fin au cloisonnement physique et intellectuel de leur mère : « *Personne ne lui avait rien appris depuis qu'elle était venue au monde [...] Elle était un arbre, cerclé dans une cour de prison, mais que le moindre souffle de printemps pouvait faire bourgeonner et fleurir avec luxuriance* »². Ces prémices éducatifs se font, d'abord, par le biais d'une ouverture matérielle consistant à lui faire découvrir les bons côtés de la civilisation. Peu à peu, entrent dans le foyer familial un transistor, l'électricité, une machine à coudre : « *Et alors entraient en mouvement deux produits de la civilisation, les premiers auxquels elle eût à faire face : les ciseaux et la machine à coudre [...] Il a fallu que Nagib dégondât la porte d'entrée pour livrer passage à deux déménageurs [...] C'est la radio, disait Nagib de sa voix de fonte* »³. Cette entrée en force de la modernité dans la vie de la Mère lui permet à la fois d'entrer dans le XXème siècle, et surtout de lui offrir l'opportunité de faciliter ses tâches domestiques, une facilité qui reste indispensable à son éducation prochaine. De plus, même si les enfants sont les moteurs du progrès de la Mère, il apparaît tout de même que la pédagogie humaniste ait trouvé, chez elle, un terrain plus favorable qui, du coup, légitimise l'ensemble de ces théories didactiques. En effet, la Mère n'accepte jamais cette civilisation sans un certain recul personnel, au contraire même, une fois face à toute cette modernité matérielle, beaucoup de questions, de problèmes sont soulevés par cette femme qui pourtant peut paraître rustre : « *Venant de l'extérieur (évolution de ses enfants, produits de la civilisation ...), tout ce qui touchait directement son monde, elle commençait par le désénerver [...] Et cela était ainsi : cet événement ou ce nouveau produit était-il vraiment nécessaire à sa vie ?*

¹ id. p. 361

² *Civilisation !* pp. 20 et 25

³ id. pp. 21 et 27

*Ou bien superflu, de valeur momentanée et non permanente ? Et pouvait-il trouver sa place parmi les morceaux du puzzle sans remettre en question toute une échelle des valeurs ?*¹. Sa réflexion est donc en marche. Il ne reste plus qu'à entrer dans la seconde phase de son éducation, celle qui consistera à la faire sortir physiquement de chez elle, de façon à lui ouvrir une petite multitude d'horizons, de ne pas « *contraindre ses tendances individuelles et naturelles* ». Tour à tour, la Mère va découvrir, toujours en compagnie de ses enfants, le monde et la société réels à travers diverses sorties qui la conduiront du cinéma au luna-park ou dans les jardins publics : « *Il fallait brûler les étapes. Pour sa seconde sortie, nous l'emmenâmes au cinéma. Un de ces « Colisée » des quartiers populaires [...] Ce fut le bal où je l'entraînai valser un soir à la mode d'occident [...] Ce fût la foire, ampoules multicolores, autos tamponneuses, manèges* »². Une fois la réalité qui l'entoure assimilée - et là encore l'étape est identique aux thèses humanistes - la Mère fait son entrée dans le monde de la culture. C'est l'ultime phase avant l'envol. Les livres la réhabilitent intellectuellement, elle peut dorénavant se placer dans l'universalité, dans l'histoire des hommes et dans la géographie ... : « *Ce furent un cahier d'école, un crayon, une ardoise, un bâton de craie [...] Elle apprenait avec avidité [...] L'Histoire était sa passion parce que selon ma mère, « elle était pleine à craquer d'histoires » [...] La géographie était aussi sa passion* »³. Animée d'une formidable soif de savoir, la Mère, peu à peu, élargit sa culture partant de la biologie humaine (p. 91), de la mécanique et surtout de la littérature : « *Elle avait soif d'apprendre, débusquant la vérité derrière les mots, soulevant chaque mot comme une pierre pour voir ce qu'il y avait dessous [...] Elle voulait savoir « de science certaine ». Elle dénichait de curieux écrits qui vous déchaussaient les dents* »⁴.

Au fur et à mesure que se déroule le roman, la réussite de cette méthode pédagogique humaniste éclate aux yeux du lecteur. L'éducation, ici, à l'instar de celle de Driss Ferdi, n'aliène pas. Au contraire, elle alimente sans cesse une

¹ *Civilisation !* pp. 43.44

² id. pp. 77 et 87

³ ibid. pp. 90.91

⁴ ibid. p. 153

somme impressionnante de progrès. Bref, elle rend « *l'homme plus humain* ». Ainsi, forte de tous ces acquis, la Mère perçoit le monde différemment, apprend la force des revendications et, progressivement devient un porte parole de l'idéologie humaniste : « *Nous voulons un monde de pureté, de bonté, de beauté et de joie. Les hommes se sont toujours trompés, ont commis des erreurs, ont bâti toujours une paix avec les ruines de la guerre. Nous ne voulons plus de ce monde là* »¹. Ces idées de pacifisme et de fraternité collent parfaitement bien à l'idéologie humaniste. D'ailleurs, quand la Mère affirme : « *Je n'ai pas besoin d'être admirée [...] Il faut que je m'occupe des gens, c'est ma vie. Je ne peux pas être heureuse quand d'autres sont malheureux. A quoi me servirait toute ma science ?* »², ne synthétise-t-elle pas, en une seule formule, la quasi totalité des théories humanistes ? Elle aussi projette de créer une « *république des lettres* » qui ne connaît pas de frontière politique ou sociale. Même s'il est hors de question d'associer l'Humanisme à Tolstoï, le fait que cette femme ambitionne de fonder une « *contre école* » prouve que sa culture n'obéit pas à des fins personnelles, mais bel et bien collectives, qu'elle sait faire le tri de ses acquis, pour n'en garder que le meilleur. A l'image de ce qu'avait tenté l'auteur russe, la Mère affirme sa volonté de créer, elle aussi, un système pédagogique pour les exclus : « *Je sais ce que je vais faire. Puisque j'ai tant de difficultés pour aller voir mes amis, je vais leur dire de venir. Ainsi, je serai près d'elles, tous les jours de la semaine [...] Chez nous, naturellement. La maison est assez grande* »³. Consciente du pouvoir de la culture, la Mère ne veut pas en être la seule bénéficiaire. En bon humaniste, elle souhaite véhiculer son savoir, afin que le plus de personnes possible en ressentent les bienfaits : « *Mes idées, mes acquisitions, mes émotions, il faut que je les traduise en actes, pour moi et pour les autres* »¹.

Souvent considéré comme un véritable « *hymne à la mère* », *Civilisation !* semble donc être également un chant à l'idéologie humaniste. A la différence du *Passé simple*, Driss Chraïbi nous offre ici une leçon de réussite et d'optimisme. La pédagogie humaniste que ce roman nous transmet est un modèle du genre, la preuve littéraire que l'éducation classique échoue là où les forces humanistes

¹ ibid. p. 123

² ibid. P. 167

³ ibid. p. 167

aboutissent, donnant à l'homme l'espoir d'une émancipation possible, et d'une réalisation destinée à modifier l'équilibre des pouvoirs politiques et sociaux.

Humanisme et religion dans l'œuvre de Driss Chraïbi et dans la peinture d'Ahmed Cherkaoui

Même s'il paraît délicat d'apparenter l'idéologie humaniste à une quête authentiquement religieuse, il n'en demeure pas moins que l'absence de spécialisation intellectuelle a indubitablement mené ses représentants à se pencher sur la plupart des écrits saints. Ainsi, quand beaucoup s'accordent pour définir l'Humanisme comme étant « *un mouvement de libération de l'homme par le redécouverte des valeurs morales et intellectuelles encloses dans les voix du passé et leur adaptation à des besoins nouveaux* »², ne pas entendre derrière l'expression « *voix du passé* » toutes les allusions spirituelles qu'elle évoque, reviendrait au fait de n'avoir pas entièrement saisi la quête érudite à laquelle rêve l'Humanisme. Mais, par définition, libérales, ouvertes à toute sensibilité, perméables à toute culture ou doctrine, les thèses humanistes n'ont jamais souhaité se confiner au sein d'un seul courant religieux, pour au contraire tenter de synthétiser et d'harmoniser le meilleur de chaque discours théologique. Ainsi, l'association effectuée entre ces préoccupations ethico-religieuses et l'immense tolérance qui l'accompagne à chaque fois, tend à faire de la religiosité humaniste un hommage rendu à l'universalité du message de Dieu. Par conséquent, l'esprit d'œcuménisme, le cosmopolitisme et la volonté d'équilibre et d'harmonie entre les diverses théologies restent, indiscutablement, les traits caractéristiques de la pensée spirituelle humaniste. Sachant que Driss Chraïbi et Ahmed Cherkaoui puisent une partie de leur inspiration idéologique dans le réservoir humaniste, il ne fait aucun doute que ces idées animent également leurs productions esthétiques.

¹ *ibid.* pp. 167.168

² *Dictionnaire des genres et notions littéraires.* p. 360.

Néanmoins, peut être autant que l'humanisme à proprement dit, les œuvres à notre étude tirent également leurs idées œcuméniques des thèses soufies, de leur histoire, de leurs influences. En effet, proprement islamique dans sa structure primitive, le Soufisme, au cours de son évolution a incorporé des notions spirituelles inspirées « *du monochisme chrétien, et même plus tard des conceptions d'origine hindoue ou persane* »¹. Ainsi, l'idéologie cosmopolite, l'ouverture d'esprit religieuse de nos artistes est, là encore, un effort de tolérance, une volonté d'associer deux messages différents. Mais comment les artistes nous présentent-ils une sensibilité religieuse au carrefour de plusieurs courants de pensées religieuses ? Comment, dès lors, leurs productions artistiques parviennent-elles à ériger une sorte d'universalisation de la parole de Dieu ? d'élaborer un message mystique empreint à la fois de toute la diversité des discours théologiques et des conduites païennes ?

Bien que sur la pratique, *Une Enquête au Pays*, sur lequel nous reviendrons plus tard, paraît être l'œuvre de Driss Chraïbi la plus aboutie en matière d'œcuménisme, de « *melting-pot* » religieux, la production littéraire de notre auteur semble avoir compris bien avant 1981 que le métissage constitue l'essence même de toute sensibilité, de toute idéologie. Ainsi, dans *Civilisation !*, et bien que la formule se colore ici d'un certain humour, nous pouvons observer que le père du narrateur lui a inculqué une certaine ouverture d'esprit en matière spirituelle, une ouverture proche de celle des soufis : « *Les produits de la technologie ont-ils une âme ? Ce que je sais, c'est que ce fer à repasser ne dit rien quand il mourut, ne poussa pas un cri de douleur. Ce jour-là, je commençai à comprendre le zen et le yoga dont parlait mon père* »². Par conséquent, nous voyons bien, ici, que les connaissances spirituelles du narrateur ne se bornent pas aux Dogmes musulmans. Par l'intermédiaire de son père, Driss assimilé les idées de cette « *secte* » bouddique, le Zen, originaire de Chine. Mais, le métissage religieux va plus loin dans les romans de Driss Chraïbi. Plusieurs expressions des narrateurs mêlent Catholicisme et islamité : « *Même la nuit, entrez donc. Afin de contempler un nommé Driss Ferdi, fils de patriarche, petit fils de Saint et qu'une sombre destinée – que Satan*

¹ Que sais-je ? *L'Islam*. op. cit. p. 87

² *Civilisation !* p. 51

soit maudit et ses yeux crevés ! – a rendu chrétien »¹, ou encore : « J’abjurais l’Islam. Le Catholicisme me tentait. Je demandais conseil »². Même si ce cosmopolitisme, cette « acculturation religieuse » paraît être, ici, une source de malaise pour Driss Ferdi, il ne faut pas croire que l’œcuménisme soit une impossibilité chronique pour les narrateurs chraïbiens. Si dans le *Passé simple*, Driss n’a retenu de ses contacts religieux divers que le sentiment de déchirement qu’il a ressenti, c’est que sa révolte a oublié de lui apprendre toutes les richesses de l’œcuménisme. Le narrateur de *Civilisation !*, lui au contraire, tire de ces influences spirituelles tous ses bienfaits, faisant d’elles la matrice de sa quête du bonheur : « J’étais né dans un monde de Coran, je savais la passion de Jésus [...] François m’explique le reste, autrement important. La fête des enfants. L’arbre de Noël. Mon beau sapin, roi des forêts. Les souliers dans la cheminée. Des jouets par millier. La dinde aux marrons [...] Je portais des chaussures de tennis. J’achetai donc des souliers en cuir, capables d’attirer l’attention du Père Noël. Je battis les rues et les boulevards de la ville à la recherche d’un sapin »³. Loin de renier la religion dans laquelle il a grandi, le narrateur sait seulement que le monde dans lequel il vit en est un parmi d’autres, qu’il n’a pas le monopole du bonheur et de l’altruisme. Sa tentative de faire pénétrer une cérémonie catholique, pour un temps seulement, au sein du système islamique marque alors le caractère œcuménique et tolérant de sa pensée, d’une pensée qui ambitionne uniquement de prendre le meilleur de chaque courant spirituel pour enfin côtoyer l’harmonie et le bonheur. Conscient que son univers spirituel n’est pas unique, qu’il peut s’enrichir d’influences multiples, le narrateur n’aura de cesse de faire de son esprit, un terrain de rencontres religieuses. Dès lors, chaque propos théologiques de Driss empreint d’une ambiguïté issue d’un métissage religieux extrême : « Béni le jour où Il naquit et béni le jour où Il mourut – et béni le jour où Il ressuscita d’entre les morts ! enseignait le Coran »⁴, rencontre un discours extrait de la Génèse : « Comme il est dit dans les Saintes écritures : Dieu façonna l’homme d’argile et lui insuffla la vie »⁵. Chaque propos spirituel du narrateur

¹ *Le Passé simple*. p. 128

² id. p. 192

³ *Civilisation !* p. 45

⁴ id. p. 45

⁵ *ibid.* p. 124

chraïbien paraît donc être à mi chemin d'une multitude d'influences religieuses voire quelquefois païennes : « *Dieux des Grecs et des Russes, pourquoi ne suis-je pas de ceux-là ?* »¹. Son discours et sa sensibilité religieuse n'obéissent donc qu'à un seul but : rendre compte de l'universalité du message de Dieu. Fidèle aux théories humanistes, la religiosité de Driss, et par l'interférence, celle de Driss Chraïbi, ne naît pas d'une inspiration solitaire, mais retient de son pèlerinage aux sources des valeurs culturelles et intellectuelles, voire éthico-religieuses, que la tolérance, le cosmopolitisme et l'œcuménisme contribuent à la libération de l'homme.

Mais alors que *Le Passé simple* ou *Civilisation !* n'offraient qu'une image abstraite, théorique de l'esprit œcuménique de l'auteur, *Une Enquête au Pays*, par l'intermédiaire des pratiques spirituelles de la tribu des Aït-Yafelman, nous propose un modèle de métissage religieux. En effet, guidée par des influences, (voire des obligations) multiples, la religion pratiquée par cette tribu berbère n'est pas une, mais deux. Nous pouvons observer Raho accomplir les cinq prières quotidiennes ordonnées par le Coran : « *Raho [...] venait de faire sa prière du milieu du jour [...] Cela, c'était la religion, le tribu qu'il payait cinq fois par jour à l'Islam* »². Raho est devenu Musulman, certes, mais il ne faut pas oublier que ses véritables sources sont le domaine spirituel berbère. Ainsi, les pratiques « *religieuses* » des Aït-Yafelman fonctionnent également, et certainement avec beaucoup plus de conviction, sur les messages panthéistes et animistes. Pour eux, la terre est le Dieu nourricier, l'unique sources de vie, donc un lieu sacré : « *La montagne est toujours debout, des arbres étaient desséchés, d'autres les avaient remplacés. La vie était toujours là. Dans la mémoire séculaire de Raho (il y avait le souvenir d'une autre terre, une plaine verdoyante avec des collines plantées d'arbres fruitiers [...] Bien avant l'Islam ou la civilisation, derrière les événements de l'histoire, il y avait eu le culte de la terre* »³. Ce système idéologique et spirituel tente donc de synthétiser, d'identifier Dieu et le monde, comme les théories panthéistes. De plus, une fois avoir été au contact des propos cosmogoniques de la mère de l'inspecteur Ali (p. 205 à 211), la volonté œcuménique d'*Une Enquête au Pays* atteint son paroxysme. Plus que de

¹ *Le Passé Simple*. p. 65

² *Une Enquête au Pays*. p. 39

³ id. pp. 39.40

prendre appui sur des fondements proprement religieux, le sentiment théologique du narrateur tient compte, également, de pratiques et de discours totalement païens : « *Oh ! ils sont rusés, les Dieux ! [...] Leur puissance leur tient lieu de cœur et de cerveau. Ils ont apporté avec eux ce qui appelaient la loi, des livres qu'ils nous ont obligé à lire : le livre des Youdis, celui des Nazaréens, le Coran des Islamiques ... quantité d'autres [...] Et c'est ainsi qu'ils ont changé l'ordre des choses et mis le mensonge à la place de la vérité* »¹.

L'œcuménisme est donc à la base de la totalité du sentiment religieux des Aït-Yafelman, ainsi que du message spirituel de ce roman. *Une Enquête au Pays* n'aborde pas un discours théologique unique, comme pour celui des Humanistes, il prêche tolérance et ouverture d'esprit. C'est ainsi que peuvent se côtoyer au sein d'une même œuvre trois spiritualités différentes : l'Islam, le panthéisme et l'esprit païen.

En matière d'Humanisme religieux, la démarche d'Ahmed Cherkaoui est similaire à celle du romancier. Lui aussi connaît l'importance des « *voix du passé* » et l'aspect indispensable de l'œcuménisme pour « *rendre l'homme plus humain* » et plus heureux. Ahmed Cherkaoui sait qu'un présent sans passé, sans idéal, est vide. Ainsi, sa peinture tente de partir des racines les plus profondes pour s'adapter aux besoins et aux sensibilités nouvelles. Toutes ses toiles célèbrent les couleurs d'un passé désormais révolu. Voilà pourquoi l'art de ce peintre est souvent défini de « *monogrammatique* ». D'après le dictionnaire *Robert*, le monogramme est « *un chiffre composé de la lettre initiale ou de plusieurs lettres d'un nom* ». Plus clairement, le monogramme est donc un paraphe, une signature abrégée. Ses toiles utilisant « *la Calligraphie des racines* » tentent donc de rendre l'identité des racines (*Sans titre 1 et 2* par exemple).

Cependant, conscient des limites du géométrisme (Le monogramme reste avant tout une figure délimitable par la géométrie – losange, triangle ...) qui vise souvent à réduire l'œuvre d'art à une production quasiment scientifique, Ahmed Cherkaoui, certain des vertus du métissage spirituel, prend également appui sur la culture populaire du Maroc : tatouage, tapisserie ... Ainsi, au sein d'une seule

¹ *ibid.* p. 207

toile, se côtoient toutes ses influences, toutes ses racines : l'Islam par le biais de la Calligraphie et les sources spirituelles païennes puisque le tatouage contient toute une symbolique tribale de guérisons ou de marques guerrières (*Planche 1 ; Planche 6* par exemple). Ajouté à cela l'utilisation de procédés techniques occidentaux, l'affirmation d'une volonté de représenter la religion dans ses toiles, de la restreindre par un cadre bien défini à la manière des peintures chrétiennes, Ahmed Cherkaoui, conformément au discours Humaniste, peint dans la perspective de manipuler un massage spirituel universel, sans frontière ou rupture culturelle réelle. En se plaçant en tant que peintre des racines, de toutes les racines, il affirme, lui aussi, sa volonté de gommer toutes les différences, de faire de son art un modèle de tolérance et d'œcuménisme harmonieux.

Humanisme et politique dans les romans de Driss Chraïbi

L'amour du peuple, la volonté d'équilibrer et d'harmoniser les pouvoirs sont deux concepts à la base des discours politiques Humanistes. Pour eux, le domaine politique ne doit pas ériger de frontières sociales et politiques, il doit se savoir incapable de faire passer des intérêts matériels ou financiers avant les intérêts moraux. En accord avec cette idéologie politique, Driss Chraïbi, sans pour autant nous proposer un modèle concret, s'efforce de nous montrer l'échec d'un système politique, celui des pays Maghrébins, qui n'obéit pas à ces notions de tolérance et d'abnégation.

Ainsi, dans *Une Enquête au Pays*, assistons-nous à la peinture d'un système politique hyper hiérarchisé où le dialogue entre tous les représentants de l'autorité est anéantie par un cloisonnement beaucoup trop imperméable : « *Au-dessus de lui, il y avait une pyramide de chefs, qui lui étaient inconnus pur la plupart, même de nom. Mais les ordres du haut en bas de l'échelle, ils descendaient jusqu'à lui, sous forme de notes griffonnées au crayon rouge et suivies d'une signature illisible [...]* Mais le chef n'obéissait qu'à ceux qui étaient revêtus du cachet officiel, avec l'aigle impériale ! »¹. Le sens de la communication entre les fonctionnaires d'Etat ou avec le reste de la population n'est jamais respecté. Bien au contraire d'ailleurs, le respect de la

¹ *Civilisation !* p. 9

parole d'autrui est, presque à chaque fois, bafouée par une arrogance et une autorité sans cesse décuplées : « *C'était ce que martelait le chef, tandis que battait une veine dans son cou, à éclater, gonflée de sang noir. – ... La prochaine fois, je ne te raterai pas. Je te bute et j'en ai le droit, espèce de ... espère de sloughi ! (Ladin mouk ! Chiienne maudite de ta mère ! Tu est en état d'arrestation ! Séance tenante ! papiers »¹. Voilà qui explique sûrement les raisons du reniement de l'inspecteur Ali à l'égard de ce système et de la hiérarchie. Aussi, ridiculise-t-il mentalement son supérieur de la façon suivante : « *L'inspecteur éclata de rire. Et puis, il se mit à soliloquer : - Papa ! Chef papa ! Papa chef ! Au nom de Dieu clément et miséricordieux, maître des mondes et roi du Jugement dernier, place ta main de chef sur mon crâne de prolétaire et donne-moi ta bénédiction »². Toute la perception politique du narrateur est contenue dans ce monologue intérieur : autorité, absence de discours, d'équilibre et d'harmonie ... De plus, vu qu'il s'agit ici d'une attaque venant de l'intérieur même de l'institution étatique, elle n'en ressort qu'avec plus de force. On comprend mieux, désormais le rejet de toute notion gouvernementale par la tribu des Aït-Yafelman, une tribu solidaire, égalitaire et fraternelle qui va même jusqu'à nier l'existence de ces autorités : « *Dans toute localité du royaume, il y a l'Etat, un représentant de l'Etat, dit l'inspecteur en martelant les syllabes comme s'il s'adressait à un simple d'esprit. L'homme de la montagne souleva légèrement le menton [...] – Je ne connais personne de ce nom. – Quel nom ? hurla le chef. – Léta »³. Mais tout autant que dans *Une Enquête au Pays, Le Passé simple* ou *Civilisation !*, de part le message politique qu'ils véhiculent, collent parfaitement à l'idéologie Humaniste. Dans le *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, nous pouvons lire au sujet des humanistes « *qu'ils sont volontiers réformateurs, mais ils sont beaucoup plus rarement révolutionnaires, car la violence les effraie, et leur contestation ne va pas jusqu'à la table rase »⁴. Leur sensibilité leur fait donc préférer une réforme à un renversement brutal des institutions sociales, car ils semblent être persuadés de la puissance de l'esprit. La fin du *Passé simple* nous renvoie l'image d'un Driss Ferdi dans ce cas de figure même.****

¹ id. p. 120

² ibid. p. 144

³ ibid. p. 31

⁴ *Dictionnaire des genres et notions littéraires*. p. 364

Nous avons pu voir dans la première partie de ce T.E.R. que Driss abandonne peu à peu ses desseins révolutionnaires, voire meurtriers pour leur préférer des pulsions plus douces, beaucoup plus intellectuelles et diplomatiques. Nous avons alors cru à une faiblesse de sa part. Ce changement progressif n'est pourtant qu'une preuve de maturité humaniste éclatante. La révolte violente du jeune narrateur chraïbien obéit à une stratégie mûrement calculée, digne de celle d'un joueur d'échec : « *Pas un gramme de mon passé ne m'échappe, il défile, il est simple : j'ai joué, j'ai gagné [...] Eh ! oui, sacrifier ma reine, le faire échec et mat [...] Ma vie je l'ai conduite en alchimiste* »¹. Le but de cette partie d'échec était le départ pour la France, au berceau de l'Humanisme, au sein duquel il pourra, ou du moins pense-t-il, trouver l'idéal, apprendre concrètement ce que signifie « *égalité, liberté, fraternité* » : « *En France, tu as raison, je m'aguerrirai. Puiserai dans les stocks des idées de réformes sociales, de syndicats, d'allocations familiales, de grèves, de terrorisme, n'importe quoi que de digérer la bonne vieille résignation que l'on me sert à mieux mieux* »². Driss Ferdi a semble-t-il triomphé. Fort de son utopie humaniste, il part pour la France avec l'espoir de s'enrichir de certaines valeurs susceptibles, une fois de retour au pays, de rééquilibrer les forces socio-politiques. *Succession ouverte*, sur lequel nous reviendrons plus tard, prouvera que cet objectif était pure chimère.

S'il est rare de rencontrer dans *Le Passé simple*, ou dans les autres romans de Driss Chraïbi, des propos proprement humanistes, *Civilisation !*, par le biais de la mère du narrateur, met en lumière un discours politique qui l'est dans sa totalité. A la tête de toute une foule résolue à faire évoluer le système en place, la Mère, escortée de ses fils ainsi que de « *quatre soldats [...] en uniformes rutilants* »³ (dont un Russe qui n'intervient, semble-t-il que pour dégager Driss Chraïbi d'une éventuelle étiquette communiste. – C'est le seul dans l'assistance à être acide et antipathique : « *On ne te donne rien à bouffer, dans ta caserne capitaliste [...] Réponds, valet de l'impérialisme ! sinon, on ira démolir ta caserne. Plus de*

¹ *Le Passé simple*. pp. 272.273

² id. p. 273

³ *Civilisation !*, p. 114

coexistence pacifique »¹ - La Mère donc demande un tête à tête avec le Général de Gaulle. Cette volonté obéit à une requête précise, destinée à faire surgir les vertus d'un Humanisme politique. Ainsi, et le destinataire de cette revendication n'est pas pris au hasard par la Mère (elle demande le Général de Gaulle, et non pas Roosevelt ou Churchill, tous deux présents lors de cette rencontre, parce qu'il est (« *le chef des forces libres, le chef de la France* »²), le discours de cette femme est empreint de toutes les pensées humanistes. C'est un discours Républicain qui reprend les concepts de « *liberté, égalité et de fraternité* pour tous, pour édifier un monde de paix pour l'avenir : « *Construire le monde de demain. Et nous ne voulons plus d'avocats, de gens qui pensent pour nous et agissent pour nous. Nous voulons un onde de pureté, de bonté, de beauté et de joie* »³. Cette revendication peut paraître bien naïve ou juvénile, mais elle est la preuve des préoccupations humanistes de l'héroïne. De plus, ce bref épisode reste très symbolique de la puissance du discours humaniste. Une fois animé, le dialogue entre la mère et le soldat crée déjà un contexte pacifique. Elle parvient, subtilement à confisquer le fusil du vigile (p. 122), la foule entonne un chant anti-militariste :

« - *Toi, mon gars, toi, va à la guerre ! Allez, fais-moi plaisir ...*
« - *Et toi, mon Capitaine ? et toi ?*
« - *Moi, je te commanderai, je m'occuperai de ta veuve ...* »¹

Par conséquent, il semble indiscutable que la pensée politique des héros chraïbiens tire une grande partie de son inspiration dans le réservoir idéologique humaniste, celui qui sauvegarde l'harmonie, l'égalité, la paix et le dialogue, celui qui reste persuadé du triomphe de l'esprit et de la vertu sur la puissance des autorités et des armes.

3.2.2. Pour un humanisme belliqueux ou l'impossibilité d'une tolérance absolue

¹ id. pp. 118 et 120

² ibid. p. 116

³ ibid. pp. 122.123

Honoré comme vertu altruiste, l'humanisme tente de ne pas occulter le fait que la notion de tolérance fait partie intégrante de son essence première. Aussi, cette idéologie aspire, en tenant compte de l'existence de ruptures et de déchirements entre les sociétés et les humanistes, à « *ressusciter la belle totalité homogène* ».

Le dictionnaire définit la tolérance comme étant l'action « *d'admettre chez autrui une manière de penser ou d'agir différente de celle que l'on adopte soi-même* ». Cependant, souscrire aveuglément à cette explication reviendrait au fait à édulcorer une dimension autrement plus ambiguë contenue par ce terme. Le mot « *tolérance* » se rattache à la racine indo-européenne « *tol-tel-tla* »² dont sont extraits les termes latins « *tollere* » qui signifie « *soulever, enlever* » et quelquefois « *détruire* » et « *tolerare* » qui lui prend le sens de « *porter, supporter* » et parfois de « *combattre* ». Ainsi, il nous est possible d'observer que les idées de lutte et d'effort sont sous-jacentes à la notion de tolérance.

Cette ambivalence n'est pas sans poser quelques problèmes. Parfois synonyme de résistance ou d'immunité, d'autres fois voulant signifier : perméabilité ou ouverture d'esprit, quelle est la véritable nature de la tolérance ? Comment s'immuniser en restant ouvert ? Est-il possible de s'ouvrir à la différence de façon absolue ?

¹ *ibid.* p. 120

² *id.* p. 19

Les limites de l'humanisme des héros chraïbiens

Tolérer de mauvaises opinions, entrer aveuglément dans l'idéalisme Humaniste, équivaldrait à faire l'aveu d'une indifférence réelle et totale. Cette indulgence absolue, qui se couvrirait du voile de la tolérance, n'est pas de mise dans les romans de Driss Chraïbi. En effet, au nom de quelle morale faudrait-il respecter une conduite qu'on sait être nuisible ? Au nom de quelle éthique serait-il possible de justifier le plus fort ou l'intérêt égoïste ? N'y aurait-il pas dans cette attitude d'indulgence absolue une sorte de déchirure du lien social, la volonté de se retirer du combat humain, bref de se mettre en retrait pour abandonner toute relation authentique avec autrui ?

« *La loi morale* » chraïbienne est impérative. Si la discussion est utile, la révolte doit toujours déboucher sur des propositions fondées. C'est ce que tentent de ne pas oublier les personnages des romans de Driss Chraïbi. Jamais derrière leur refus d'entrer dans une tolérance radicale, le héros chraïbien n'omet de présenter des réformes concrètes. Ainsi, dans *Le Passé Simple*, Driss Ferdi ne peut tolérer la conduite et les pensées de son père. Il remet violemment en cause tous les fondements d'une société et d'une éducation qu'aucune éthique ne peut légitimer. L'ensemble de l'épisode où le narrateur reprend, point par point, Dogme par Dogme (« *Développement. Les cinq commandements de l'Islam sont par ordre d'importance : - la foi ; - les cinq prières quotidiennes ; - le jeun du Ramadan ; - la charité annuelle ; - le pèlerinage à La Mecque* »¹ illustre parfaitement bien l'absence d'indulgence du narrateur. Le procédé est le même quand ce dernier condamne le comportement résigné, la soumission de sa propre mère : « *Je te jugeais faible et malhabile, dis-je. Mangeant, buvant, dormant, excréant, coïtant. Respectivement les menus établis par le Seigneur [...] Cela, je l'admets. Ce que je ne comprends pas, c'est cet obi. Pourquoi cet obi ? Ce n'est pas un jour de fête, que je sache [...] et ce fard et ces ongles et ce bordel ? Qu'est-ce que c'est ? Veux-tu me dire pourquoi tu sanglotes ? Elle me prit la main qu'elle porta à sa bouche. Elle y imprima,*

¹ *Le Passé simple*. pp. 208.209

*sous forme de baiser, une telle détresse que je me cabrai »¹. Cependant, ce manque d'indulgence n'est jamais associé dans l'esprit du narrateur, à l'instar de son ami Roche (« *Et alors ? Je te fais confiance : ce pays à besoin d'anarchistes »²*), à des pulsions anarchistes. Pour lui, sa révolte doit déboucher sur des propositions beaucoup plus diplomatiques et républicaines : « *Supposez que vous soyez un chêne [...] Moi, je suis le bûcheron. Que je sois capable de vous abattre me procure un sentiment d'orgueil intense [...] Mais que je vous abatte, c'est autre chose [...] Nous pouvons encore transiger [...] A condition, dis-je, que vous nous résigniez à transformer votre théocratie en paternité. J'ai besoin d'un père, d'une mère, d'une famille. Egalement d'indulgence, de liberté »³.**

Comme dans *Le Passé simple*, Driss Ferdi revient dans *Succession ouverte* avec une tolérance limitée. Bouchaïb en paiera les frais (p. 44 à 55). Mais cette fois, les propositions fondées manquent, l'absence d'indulgence est, ici, la conséquence d'une histoire récente qui a fait naître chez lui une forte désillusion. Confronté aux limites de la tolérance et de l'Humanisme durant son séjour en France, le narrateur revient au pays enrichi d'un enseignement de poids : l'Humanisme reste toujours à édifier puisque même en France sa mise en pratique a échoué.

Une quête humaniste déçue ou le témoignage accablant d'un journal intime

Pour Driss Chraïbi, choisir de faire côtoyer, au sein d'un même roman, trois personnages que tout sépare (Driss Ferdi, Bouchaïb, le docteur Kraemer) n'est pas innocent. Ce choix illustre, au contraire, le souhait de mettre en scène l'impact de la civilisation occidentale sur deux Marocains. Quant au médecin, il est là pour témoigner en toute objectivité, par le biais de son journal intime, du bilan d'un apprentissage humaniste qui s'est soldé par un traumatisme des plus inquiétant. En effet, après la lecture de ce fragment intime, nous pouvons remarquer qu'il

¹ id. pp. 131.132

² ibid. p. 200

³ ibid. pp. 162.163

constitue un témoignage accablant sur les vertus de la société et de la mentalité occidentales¹. Le docteur Kraemer ne comprend pas tout de suite le problème de son patient : Driss. Il possède toujours une « *santé de chameau* », mais il présente, par ailleurs, tous les symptômes d'une dépression nerveuse : « *De dix heures du matin à trois heures de l'après-midi [...] je suis en ébullition nerveuse* »². La source véritable de ses maux provient du fait que Driss a perdu « *la faculté de croire et de vivre* »³. Mais quelles sont les raisons qui ont propulsé notre narrateur au cœur d'un tel malaise ?

D'après le journal intime du docteur Kraemer, la civilisation occidentale reste le fondement même des maux de Driss Ferdi : « *Je reste persuadé que le mal à ses racines dans notre civilisation et que ce pauvre homme a été détraqué par notre civilisation* »⁴. Néanmoins, même s'il reste indéniable que la civilisation française a joué un rôle fondamental dans les perturbations psychologiques du jeune Marocain, il est tout aussi indéniable de penser que Driss est également la victime d'une toute autre culture : sa propre culture livresque. A l'image de Don Quichotte, plein de lectures romanesques occidentales trop envahissantes et souvent mal digérées, Driss Ferdi, assoiffé d'Humanisme, se rend en France sûr de rencontrer l'idéal que les livres lui ont si longtemps fait miroiter. Sclérosé, dénaturé par un pays natal, par une famille de la bourgeoisie mercantile ainsi que par l'incompréhension et l'absence de dialogue (« *j'ai tourné le dos à une famille de bourgeois et de seigneurs et quelle famille, quel monde vais-je trouver ici ? J'ai claqué toutes les portes de mon passé parce que je me dirige vers l'Europe et vers la civilisation occidentale* »⁵), une fois en France, Driss se jette frénétiquement dans les bras de notre civilisation, certain d'y trouver cet humanisme dont lui parlaient les livres. Mais que trouve-t-il ? « *Ces bourgeois, ces marchands, ces fonctionnaires de la vie noyés dans la tourmente de leur propre existence et qui, à plus forte raison, n'avaient que faire de s'intéresser à des gens qui n'étaient pas faits comme eux, qui ne parlaient pas leur langue, n'avaient pas leur mentalité, leur*

¹ *Succession ouverte*. pp. 25 à 27

² *id.* p. 15

³ *ibid.* p. 26

⁴ *ibid.* p. 26

⁵ *ibid.* p. 34

*religion, leur peau ? »*¹. L'humanisme tant désiré, se heurte donc à un immense refus, à une indifférence totale. Driss Ferdi illustre parfaitement bien le drame d'un intellectuel venu, de trop près, côtoyer une utopie alimentée des seules « vérités » littéraires : « *Montrez-vous, vous les civilisateurs en qui vos livres m'ont fait croire [...] Me voici : je suis venu vous voir dans vos foyers. Sortez. Sortez de vos demeures et de vous même afin que je vous vois »*². A l'image du célèbre personnage de Cervantès, Driss Ferdi, par ses lectures souvent mal digérées, est pris au piège du fantasme livresque. Comme Don Quichotte, notre héros subit, lorsqu'il entre en contact avec la réalité, une douloureuse désillusion qui n'aura pour conséquence que de le perturber psychologiquement.

La force du journal intime du docteur Kraemer vient du fait qu'il constitue un témoignage d'un homme de science qui tend à réhabiliter Driss et à légitimer sa condamnation, puisque la civilisation française s'est rendue coupable d'avoir égaré cet homme : « ..., que signifierait une entreprise qui consisterait à calmer les nerfs de cet individu, à la « guérir », pour qu'il soit ensuite « adapté » à une société qui l'a rendu malade, »³. Le docteur a, semble-t-il, vu juste dans les causes de la dépression nerveuse de son patient. Seulement, il n'a pas tenu compte des causes mêmes de cette blessure. C'est aussi une promesse non tenue qui est à l'origine des maux du narrateur. Cet épisode de *Succession ouverte* représente donc une véritable réflexion sur le pouvoir de la littérature. A l'image de Umberto Eco dans *Le nom de la rose* ou de William Shakespeare dans « *La tempête* », Driss Chraïbi illustre lui aussi « *la monstruosité du livre* ». Pour lui, le livre est un danger, un lieu qui offre aux lecteurs la possibilité de se plonger dans un monde de candeur et de bonté, un espace constituant un refuge face à la sordidité et la médiocrité du réel, un subterfuge destiné à détourner la vraie réalité en donnant l'illusion d'un certain « *paradis perdu* ». La lecture devient alors cet acte magique qui permet de créer un univers de splendeurs, une véritable chimère. Mais, finalement, ce que tente de mentionner Driss Chraïbi, c'est que la tolérance est vouée à l'échec puisque, si un homme tolère une intolérance, il sera inévitablement démantelé par

¹ ibid. p. 34

² ibid. p. 35

³ ibid. p. 26

son contraire. Driss Ferdi en est la preuve la plus troublante. Pour Driss Chraïbi, donc, l'Humanisme et la tolérance sont de belles idées théoriques. Mais, conscients à la fois de la supercherie présente dans les écrits et des limites de la mise en pratique des discours humanistes, Driss Chraïbi tente de dire toute l'impossibilité d'un Humanisme et d'une tolérance absolue.

La littérature de Driss Chraïbi, et plus modérément la peinture d'Ahmed Cherkaoui, représentent une véritable tribune pour le message Humaniste, un Humanisme dans toute son ambiguïté si l'on considère, et c'est ce que nous avons fait, qu'il est aussi l'idéologie de la tolérance. Que ce soit dans le domaine pédagogique, politique ou religieux, chaque message de Driss Chraïbi est transmis avec l'objectif de libérer l'homme, de « *le rendre plus humain* ». Voilà pourquoi si Pic de la Mirandole était toujours vivant, il pourrait toujours prétendre comme il le faisait en 1986 : « *J'ai lu, dans le livre des Arabes, qu'on peut rien voir de plus admirable dans le monde que l'homme* »¹.

Mais au delà d'une position figée entre deux pôles idéologiques (l'Humanisme et le non-Humanisme), Driss Chraïbi, en tenant compte des limites de cet Humanisme, nous offre la possibilité d'ouvrir d'autres voix idéologiques, dont celle qui prêche la volonté de ne pas choisir, diamétralement, entre plusieurs conduites. C'est peut être là que se décèlent les marques d'une acculturation méticuleusement cultivée ?

3.3. QUÊTE DES RACINES CULTURELLES PROPRES : L'ACCULTURATION À L'OMBRE DE L'OLIVIER.

« *L'identité culturelle maghrébin est, dit N. Farès, une idéologie de l'identité. On peut dire que c'est une idéologie de la perte de l'identité, une idéologie de la redécouverte de l'identité* »².

¹ Pic de la Mirandole. *De dignitate hominis*

² *Liberté*, Montréal, vol. 13, n° 75. Octobre 1971

Ce que l'on appelle « *la génération de 52* » a, dans sa quasi totalité, été un jour ou l'autre confronté à cette crise identitaire. « *Qui suis-je, moi, Nord-Africain, colonisé ? dans le monde, parmi les miens, par rapport aux autres ?* »¹. C'est à cette question que toute une classe d'intellectuels maghrébins a tenté, et tente toujours, de répondre.

En produisant une œuvre artistique à même d'exprimer le malaise et le déchirement de toute une région (l'Afrique du Nord), Driss Chraïbi et Ahmed Cherkaoui se présentent à la fois comme les témoins privilégiés et les principaux porte-parole du sentiment d'acculturation marocains.

Se satisfaire de la définition que nous donne *Le Larousse* (« *Acculturation : adaptation, forcée ou non, à une nouvelle culture matérielle, à de nouvelles croyances, à de nouveaux comportements* ») reviendrait au fait de vouloir renier toute l'ambiguïté de ce terme. Dans l'*encyclopédie Encarta*, nous pouvons lire que l'acculturation est : « *un processus selon lequel un groupe humain acquiert de nouvelles valeurs culturelles, au contact d'un autre groupe humain. L'acculturation peut être réciproque quand les croyances et les coutumes deux sociétés se fondent en une seule. Plus fréquemment, l'acculturation se fait par assimilation et implique l'existence d'un groupe dominant [...] Cette adoption de la culture dominante est généralement progressive et ne va pas sans engendrer des phénomènes de résistance ou des rejets partiels* »².

Afin de mettre en évidence toute l'ambivalence de ce phénomène, nous pensons qu'il est nécessaire de garder à l'esprit que s'il y a un point sur lequel Driss Ferdi et le Seigneur sont d'accord, c'est sans aucun doute sur le fait que tout a commencé à partir du jour où l'enfant est entré à l'école française : « *Dès lors, pas un instant nous ne cessâmes, lui de vouloir me juguler, moi de ruer [...] En tout cas, du jour où tu as fréquenté un lycée, tu n'a été que cela, poison !* »³. Il n'y a aucun doute là-dessus, le malaise, les souffrances ainsi que la révolte de la jeunesse éclairée maghrébine contre les diverses institutions, proviennent de cet écartèlement

¹ Jean Déjeux. *Littérature maghrébine de langue française*. op. cit. p. 126

² Encyclopédie Microsoft Encarta 98. 1993.1997

³ *Le Passé simple*. pp. 227 et 249

constant, de ce dualisme culturel entre leur culture d'origine, qui est traditionnelle et une culture occidentale imposée qui reste moderne.

Ahmed Cherkaoui, par le biais de son expérience esthétique, a pu lui aussi juger de la puissance des maux liés à l'acculturation. Né dans le camp des dominés, poussé par un dessein pictural qui l'a mené en Occident, ce peintre à lui aussi, à sa façon, réfléchit sur le problème de l'identité propre et de l'acculturation.

Mais quel est l'itinéraire que suit ce phénomène dans la peinture d'Ahmed Cherkaoui et dans les romans d'Ahmed Cherkaoui ? Quelle est la profondeur des souffrances, des conflits, des ruptures qu'entraîne ce dualisme culturel ? Tout sentiment d'acculturation est-il ressenti de la même façon selon les individus ? Si ce n'est pas le cas, quelles sont les raisons et les solutions suggérées par ces artistes pour faire de l'acculturation, non plus une source de mal-être, mais une puissance souhaitée par les Voix Sacrées ?

3.3.1. Itinéraire de l'acculturation à travers cinq personnages chraïbiens exemplaires et à travers les œuvres d'Ahmed Cherkaoui

Le meilleur moyen de saisir toute l'importance que revêt le problème de l'acculturation dans l'inspiration de Driss Chraïbi, est de se plonger plus attentivement dans l'incipit de son premier roman : *Le Passé simple*. Dès les phrases initiales, le lecteur est invité à prendre en considération ce phénomène culturel douloureux pour commenter la portée des événements qui vont suivre. La présence de cette thématique est telle qu'il devient impossible de nier la fonction matricielle de l'acculturation dans la révolte qu'a entamé Driss Ferdi contre le Seigneur et toutes les institutions qu'il prêche. Ainsi, les premiers mots de ce roman nous placent en présence d'un étrange désordre culturel, où toutes les influences se confondent et s'opposent pour ne former que deux personnages ambivalents : Driss et son ami français Roche. Le premier nous est décrit sous un

aspect européen alors qu'il est d'origine arabo-musulmane. Son surnom est symbolique sur ce point, ses amis l'appellent « tête de boche »¹. Le second, bien que présenté comme « Roche, le chrétien »², ne manque pas, lui non plus d'ambiguïté. C'est un occidental certes, qui plus est fidèle à la chrétienté, mais cela ne l'empêche pas de respecter au moins une loi coranique fondamentale : s'abstenir de fumer avant le coucher du soleil, durant l'époque du jeun : « *Le canon d'El Hank tonna douze fois [...] nous nous levâmes, Berrada, Roche, moi. Nous allumions notre première cigarette de la journée, la première aussi pour Roche, le chrétien* »³. Tout le problème de l'identité culturelle est résumée dans ces quelques lignes. Quelle place y a-t-il pour ces deux influences antagonistes, au sein d'un même individu ? Ces différentes forces sont-elles véritablement contraires ? Même si *Le Passé simple* apporte les prémices d'une réponse à cette interrogation, les romans suivants de Driss Chaïbi, par le biais de l'éventail de modèles d'acculturés qu'ils proposent, serviront à appuyer un peu plus une réponse susceptible d'éclairer les lecteurs sur ce problème de l'identité culturelle propre.

Cette acculturation qui rend étranger aux autres

Même s'il a progressivement renoncé à son milieu, l'intellectuel maghrébin ne peut rompre certains liens qui l'unissent au monde de son enfance. Malgré lui, cet univers original continue à lui appartenir. Ainsi, lutter contre ces valeurs équivalait au fait à combattre à la fois les siens et soi-même, c'est renier ses racines pour pénétrer dans un conflit autodestructeur.

Néanmoins, après s'être dépouillé de ses traits distinctifs, après avoir rejeté sa condition, l'intellectuel maghrébin se tourne vers l'Autre, vers l'Occident, avec la conviction d'être accepté sans peine. Seulement, très souvent, l'intégration n'a pas lieu. Le mirage occidental s'est dérobé pour laisser place à une douloureuse désillusion. Si l'on tient compte de ces informations, l'intellectuel nord-africain serait dans une impasse et l'acculturation serait une originalité culturelle lourde à

¹ *Le Passé simple*. p. 14

² id. p. 13

³ ibid. p. 13

supporter. Il faut renoncer à des biens fondamentaux, et courir le risque de devenir étranger à part entière, intégralement, à la fois aux siens et à l'Autre.

Déambulant dans les rues de Fès, Driss Ferdi prend conscience de la rupture entre sa ville natale, symbole d'un passé révolu (« *Je n'aime pas cette ville. Elle est mon passé et je n'aime pas mon passé* »¹) et lui : « *Je marchais dans la ville. J'allais vadrouillant, réceptif aux déclics. Comme une chienne de vie, je poussais devant moi le poids d'une civilisation. Que je n'avais pas demandé, dont j'étais fier. Et qui me faisait étranger dans la ville d'où j'étais issu* »². Habillé à l'européenne, surnommé « *tête de boche* » par ses camarades de classe français, le narrateur est considéré comme tel par ses voisins : « *L'autre, disent-ils, c'est le chrétien ; même pour les obsèques de son frère, il est resté habillé en chrétien ... l'ont dit ...* »³. Nous observons donc que peu à peu le narrateur rompt avec son milieu qu'il juge du haut d'une culture fraîchement acquise. Le mode de vie original, les costumes, les traditions lui paraissent ridicules et anachroniques. A ce moment là du roman de Driss Chraïbi, le narrateur perçoit encore l'acculturation comme un phénomène original, capable de le distinguer des siens et de la valeur archaïque qu'il leur confère. Pour lui, le symbiose de l'Orient et de l'Occident est toujours une éventualité. Cependant, au fil d romans, Driss découvre les limites de cette union culturelle : « *Mais qui donc m'a parlé de symbiose ? « Symbiose du génie oriental, des traditions musulmanes et de la civilisation européenne ... ». Vague, très vague [...] Symbiose oui, mis : symbiose de mon rejet de l'Orient et du scepticisme que fait naître en moi l'Occident* »⁴. Ce passage du *Passé simple* marque un tournant décisif pour l'esprit du narrateur. Jusque là, Driss a toujours refoulé la possibilité que l'acculturation peut également être une source de souffrances.

Succession ouverte, on le sait maintenant, constitue la suite du *Passé simple* et met en scène l'échec de l'intégration de Driss Ferdi dans le milieu occidental. Ebloui par le mirage occidental, le narrateur n'a pas écouté les présages de son

¹ *Le Passé simple*. p. 74

² id. p. 78

³ ibid. p. 134

⁴ ibid. p. 205

passé et l'échec est d'autant plus cuisant. Du coup, le héros chraïbien devient étranger à tous. Chassé par le Seigneur, Driss, alors qu'il le leur demande, n'est pas accueilli par ses amis français qui se dérobent sous différents prétextes : « – *Permits. J'ai dit : puis-je entrer ? Ce qui signifie : puis-je passer la nuit chez toi ? [...] Berrada, tu est mon plus grand copain et je suis ennuyé. Faim, froid, soif, besoin de dormir. Tu est mon plus grand ami et je te demande un bout de pain, une couverture, un broc d'eau, une nuit d'hospitalité.*

« – *Ecoute, Driss, je suis...*

« – *Non ? Je lançais un coup de poing, un coup de pied ...* »¹. Aveuglé par ses illusions, cette trahison n'entame pas sa foi. Ainsi fait-il une distinction entre les Français du Maroc, jugés comme exploiters, et les métropolitains qu'il croit différents. Malgré cet épisode, sa confiance en l'Occident ne s'atténue pas : « *Néanmoins, au fur et à mesure de mes pas, j'ose espérer qu'elle se décapera, se fourbira, retrouvera cet état et ce pouvoir de séduction que les livres m'ont susurrés – pour un tant soit peu d'optimisme dont votre pauvre type de serviteur a grandement besoin et pour la plus grande gloire de la France. Amen !* »². En dépit de tous ces présages, Driss s'est dépouillé de ses spécificités originelles pour tenter de devenir un Autre. Cependant, son expérience occidentale se révélera être une immense déception. Ecartelé entre deux forces culturelles, a priori antagonistes, Driss Ferdi illustre parfaitement cette acculturation qui rend étranger d'un côté et de l'autre de la Méditerranée.

Driss n'est pas l'unique cas d'acculturé dans l'œuvre de Driss Chraïbi. Au moins trois autres personnages paraissent, sur ce point, exemplaires. L'acculturation de l'inspecteur Ali par exemple, contient une dimension tout à fait particulière. Quand d'autres souffrent d'un dualisme culturel, Ali s'érige en véritable « *bâtard culturel* ». Ajoutée aux influences orientales et occidentales, ce policier, une fois dans le village des Aït-Yafelman, ressent une troisième emprise : la civilisation berbère. Perdu au milieu de ce « *triangle culturel* », l'inspecteur Ali est dépossédé de tout repère fiable. La ville et la civilisation le font souffrir, son attachement aux traditions arabo-musulmanes est flou et l'attrait berbère semble

¹ *ibid.* p. 179

² *ibid.* p. 212

seulement dû à de lointaines réminiscences du passé et à la rencontre de Yasmine et Yasmina. C'est ce que Driss Chraïbi appelle la « *philosophie du juste milieu* », l'incapacité à prendre une décision, une tare qui rend automatiquement étranger à l'Autre. Ali, par exemple, renié par les Aït-Yafelman (« – *Tu ne l'as pas cru, n'est-ce pas ? demande Hajja. – Non. – Mais tu lui as laissé la vie sauve ? – Son heure n'est pas encore venue* »¹) ne peut plus prétendre à un appui berbère. Quasi hérétique (« *Un miracle sans doute, la preuve par A qu'Allah coexistait avec les paperasses administratives et s'accommodait de l'ordre copié sur l'occident chrétien* »²), l'inspecteur Ali ne peut se prétendre intégralement arabo-musulman. Marocain, travaillant dans la police du Roi, qui plus est tributaire d'un parlé français plus qu'aléatoire, Ali ne peut être assimilé à un Européen. Comme Driss Ferdi, ce policier est donc, lui aussi, un modèle d'une acculturation mal vécue.

A peu de chose près, le cas de Bouchaïb et du chef de police Mohammed est similaire à ceux évoqués ci-dessus. Ces deux personnages assument de manière inconsciente leur propre dépossession. Au sujet de l'acculturation, Bouchaïb et Mohammed interviennent pour nous signifier que le dialogue et la coexistence avec l'Autre ne peut avoir lieu que si le candidat marocain est prêt à renier ses particularités, pour se fondre dans la civilisation occidentale. C'est à ce prix seulement que l'entente est possible. Tout individu qui essaye de sauvegarder son identité se heurte au mur du silence. Bouchaïb et Mohammed ont très vite pris conscience de ce fait. Ce n'est pas un simple dépouillement qu'ils ont entamé, mais un véritable abandon de leur essence. Ainsi, Bouchaïb, « *futur vestige de l'industrie textile* »³, nous donne l'impression d'avoir renié toutes ses valeurs initiales. Ses retrouvailles avec son père offrent le spectacle de deux cultures qui vous à l'encontre l'une de l'autre, sans pouvoir trouver un terrain d'entente. Bouchaïb devient une sorte « *d'hybride culturel* », aux antipodes de son père, symbole vivant du Maroc profond, que le narrateur peint comme « *un de ces pains complets comme on n'en fait plus* »¹. Malgré ses traditions, le père reste ouvert à la civilisation de l'autre, et l'accepte (« *C'est ta femme ? Pourquoi elle n'est pas*

¹ id. p. 215

² ibid. p. 184

³ *Succession ouverte*. p. 46

venue me dire bonjour ? Oui, je comprends, elle est timide, je ferai tout pour qu'elle se sente chez elle. Dis le lui bien dans sa langue »²), à la différence de son fils qui, victime des mirages du modernisme, éprouve une honte indescriptible. Son propre père devient dans sa bouche : « un vieux domestique qui t'a vu naître ». De cette rencontre naît donc un surprenant rapport dominant / dominé. Imbu d'un sentiment de supériorité déroutant, le dialogue avec l'Occident demeure impossible. Chacun retrouve un camp de plus en plus hermétique : « Regagne ton village, dit Bouchaïb, et attends-moi. Je viendrai peut-être demain, peut-être après-demain. Le temps d'installer ma femme à l'hôtel »³. Ces propos sont lourds de symboles. Alors que le père retourne dans « son » village, que sa femme peut se réfugier dans « son » hôtel, Bouchaïb n'a aucun repère identitaire. Il est devenu étranger aux Autres et à lui-même.

Le processus est le même en ce qui concerne le chef de police Mohammed. Obsédé par la technologie moderne, ébloui par toutes les valeurs de la civilisation (« montre à quartz [...] Select / Month date »⁴), nostalgie d'un bref séjour en France (« Le chef Mohammed se souvenait avec bonheur du stage de perfectionnement qu'il avait accompli à Paris. Ses collègues français l'avaient fort bien reçu, comme un membre de la famille »⁵), ce fonctionnaire ne ressent que pulsion vis-à-vis de son milieu originel. Dès lors, la rupture est entamée. Il ne cessera d'édifier des distinctions insinueuses entre sa condition et celles des autres Marocains : « Ce que je voudrais savoir, c'est ceci : es-tu avec moi, Je veux dire pour l'ordre, la discipline et le devoir ? Ou bien serais-tu par hasard avec ces paysans galeux ? »¹.

A l'image de son compatriote Bouchaïb, et malgré le fait qu'il soit resté au Maroc, le chef de police Mohammed a oublié que l'acculturation est avant tout un mélange de deux cultures, et non pas le renoncement de l'une au profit de l'autre. Voilà pourquoi ces deux personnages nous ont paru être deux modèles d'une acculturation qui rend étranger à l'Autre.

¹ id. p. 52

² ibid. p. 53

³ ibid. p. 53

⁴ *Une Enquête au Pays*. p. 17

⁵ id. p. 150

Cependant, même si parmi la gamme d'exemples d'acculturés fournie par Driss Chraïbi, l'échec est la plus fréquente des illustrations, *Civilisation !* fait émerger une acculturation heureusement aboutie : celle de la mère du narrateur.

Un modèle de réussite : l'acculturation de la Mère dans *Civilisation !*

La particularité fondamentale de l'héroïne de *Civilisation !* reste incontestablement ses dispositions à assimiler avec brio la culture occidentale. C'est cette faculté qui a réussi à la faire passer, avec une rapidité déconcertante, d'un univers désuet à un milieu de plus en plus moderne. Cependant, l'aspect le plus saisissant de l'évolution de cette femme demeure non pas sa prodigieuse vélocité d'apprentissage, mais l'immense béatitude qui l'accompagne. A l'instar des autres acculturés chraïbiens, l'acculturation ne rime pas avec abandon de l'enthousiasme, de la fraîcheur, de la spontanéité, de la sensibilité ou de la fraîcheur d'âge. Bien au contraire, la Mère, forte de toute sa naïveté, se rendra au devant du Général de Gaulle pour revendiquer toute sa sensibilité : « – *Bon, qu'est-ce que tu veux, ma tante ? – De Gaulle est là ? [...] Ecoute moi mon fils. J'ai une motion à présenter au Général de Gaulle. Capitale. Urgente. Va le chercher. Le peuple d'abord* »².

Mais la réussite de l'acculturation de la mère du narrateur n'est pas uniquement due à une singularité individuelle. Elle est d'abord issue d'une méthode pédagogique remarquable, qui allie le travail du corps et les exercices intellectuels. Exclue du domaine culturel jusqu'à un âge avancé, cette femme marocaine rattrapera ce retard avec l'aide assidue de ses deux fils : Driss et Nagib. En leur compagnie, elle pourra jouir de l'arrivée des influences nouvelles avec une joie de vivre extraordinaire. Elle accueille les valeurs occidentales dans son foyer sans retenue et sans rien renier de sa nature profonde : « *Et elle éteignait le poste, apportait – oui, elle apportait à Monsieur Kteu à boire et à manger. Le lendemain matin, les plats étaient vides et elle était heureuse. C'était Nagib [...]* Il ne fallait pas

¹ *ibid.* p. 56

² *Civilisation.* pp. 115.117

briser le rêve de notre mère »¹. Son sentiment d'acculturation n'est donc jamais un obstacle. Il reste seulement une immense force susceptible de lui fournir les armes indispensables à une ré-appropriation de soi. L'éducation tardive qu'elle a reçue n'ayant jamais aliéné une facette de sa personnalité, la mère du narrateur se trouve en présence d'une dichotomie cerveau / corps. Cette synthèse parfaite trouve sa source dans les cicatrices d'un passé récent, d'une période révolue où l'exercice intellectuel était prohibé par la loi des hommes. Cette femme ne peut assimiler aucune « *contenant qui n'eût un contenu propre* »². Pour lui expliquer les nouveaux concepts, ses enfants doivent s'efforcer de trouver les termes adéquats : « *Jour après jour, je l'amenais à remettre en cause son propre passé. Parie de là, si elle pouvait le faire craquer, sa myopie intérieure deviendrait une vue de lynx, critique [...] Maman découvrait les autres. Ceux qui n'étaient ni de son enfance, ni du monde de mon père. Et cela était bon [...] Les mots n'avaient plus désormais qu'un seul sens : celui qui s'adressait au cerveau, secs comme lui. Deshumanisés et deshumanisants* »³. Les arguments, la raison, l'abstrait n'ont guère d'emprise sur elle, toutes les explications qu'elle entend restent vaines. Il lui faut une mise en pratique, des actes concrets au sein desquels elle peut trouver un certain nombre de repères indispensables à son assimilation « *Je lui appris son corps. Oui. Avec un acharnement tranquille [...] Empruntant à mes camarades de lycée et à la bibliothèque municipale les encyclopédies et les livres de médecine dont j'avais besoin. « Regarde, maman, regarde ! » . « - Mais ce n'est pas moi ! » [...] La morphologie, la physiologie et les planches en couleur faisaient le reste. Et les anecdotes salaces, fruits d'expériences, que racontait mon frère entre deux éclats de rire* »⁴.

Bien que difficile à élaborer, l'acculturation de la Mère dans *Civilisation !* est quand même un véritable idéal, un modèle de réussite, un espoir pour toutes les personnes acculturées. Parmi l'éventail d'exemples présent dans ses romans, Driss Chraïbi semble être particulièrement attaché à celui de la Mère. Pour lui aussi, l'acculturation est une force à cultivée, une originalité qui, comme le dit son

¹ id. p. 39

² H. Kadra Hadjadji. *Contestation et révolte dans l'œuvre de Driss Chraïbi*. op. cit. p. 308

³ *Civilisation*. pp. 90.95 et 97

⁴ id. pp. 89.90

narrateur, vise : « *la carapace d'ignorance, d'idées reçues et de fausses valeurs* »¹ maintenant l'individu prisonnier au fond de lui-même.

L'itinéraire de l'acculturation dans les tableaux d'Ahmed Cherkaoui

Si ses années de formation au Maroc ont donné à Ahmed Cherkaoui la connaissance et la pratique de la calligraphie arabe, c'est en France qu'il entamera une carrière artistique qui se révélera être une lente méditation sur le langage plastique, ses propriétés et ses issues. Au fil des expériences, sa peinture parvient à se libérer de toutes influences particulières. Dès lors, ses toiles ressembleront à un véritable lieu de rencontre, à un terrain où la synthèse de l'Orient et de l'Occident devient exemplaire, au point de faire dire à son maître, P. Klee : « *Ni serviteur soumis, ni maître absolu, mais simplement intermédiaire. L'artiste occupe ainsi une place bien modeste. Il ne revendique pas la beauté de la racine, elle a seulement passé par lui* »². Pour Ahmed Cherkaoui, conscient de son acculturation et de celle de ses tableaux, l'antagonisme entre l'Orient et l'Occident ne peut être éternel. Ce n'est qu'un cycle périodique imposé par des hommes bornés, aveuglés d'arrogance. D'ailleurs, disait-il à ce sujet : « *L'Orient n'est pas mort, il s'est mis en retrait. L'Occident n'est pas mort, il a pris la puissance* »³

C'est ainsi qu'Ahmed Cherkaoui s'est proposé pour devenir un des porte-parole de l'acculturation. Pour contribuer à ce délicat rapprochement entre deux civilisations rivales, ses procédés picturaux tentent, à chaque fois, d'user des richesses de ces deux courants. Nanti de cette audace, Ahmed Cherkaoui a trouvé le moyen d'édifier un art original, à son image, c'est-à-dire authentiquement acculturé. Peindre des motifs calligraphiques arabes sur un chevalet (donc à la manière occidentale), placer un contexte religieux dans les limites d'un cadre, utiliser le chromatisme des avant-gardistes polonais et ses techniques pour exprimer une sensibilité maghrébine, sont des actions plastiques similaires à ces

¹ id. p. 90

² P. Klee, cité par A. Khatibi dans *Ahmed Cherkaoui ou la passion du signe*. op. cit. p. 16

³ id. p. 26

armes, à ces révoltes qui viennent à bout de toutes les frontières culturelles illégitimes. De plus, comme celle de Driss Chraïbi, l'acculturation d'Ahmed Cherkaoui n'est pas un phénomène uniquement vertical. Nous parlerons donc d'une « *acculturation horizontale* » quand le dualisme culturel existe à l'intérieur même d'un pays. Comme l'est un personnage comme l'inspecteur Ali, la peinture d'Ahmed Cherkaoui est fondée sur un mélange que nous définirons de « *ville / bled* ». Lorsqu'on s'attarde plus longtemps sur des œuvres telles que « *Dessin, encore sur cuir* » ou « *Rabha* » par exemple, il est indiscutable de penser que la cité et l'arrière pays, de part la matière, la structure et les titres de ces deux tableaux, ont une part égale dans l'inspiration d'Ahmed Cherkaoui.

L'acculturation de ce peintre revêt donc, comme celle de Driss Chraïbi d'ailleurs, de multiples dimensions. Ce qui a pour conséquence d'en faire une « *acculturation intégrale* ». Seulement, quand d'autres renient, au cours de leur processus d'acculturation, une partie de leur identité (le chef de police, Bouchaïb par exemple), Ahmed Cherkaoui n'en oublie aucune pour élaborer un mélange judicieux destiné à lui faire ressentir toutes ses racines, en gardant toujours à l'esprit un formidable appel de la terre. D'ailleurs quand A. Khatibi s'emploie à définir l'œuvre d'Ahmed Cherkaoui, il parle automatiquement de « *racines voilées* » : « *Instant retenu d'abord par un souvenir récent venu d'un voyage en Malaisie. J'évoque ainsi l'image d'un arbre gigantesque, et dont les branches, en dehors du tronc, reviennent amplement vers la terre et s'y enfoncent avec fougue [...] Aperception voilée par les branches qui participent ainsi à l'être de la racine et à l'être de la branche* »¹. Des œuvres telles que « *La Berbère* » ou « *Village du sud* » par exemple, en sont les meilleures illustrations. Malgré une assimilation aigüe de l'occident, Ahmed Cherkaoui ne freine jamais son attirance pour la terre, pour l'arrière pays marocain.

L'itinéraire de l'acculturation dans la littérature de Driss Chraïbi comme dans la peinture d'Ahmed Cherkaoui, aborde donc l'intégralité de ses aspects. Des contre-exemples terrifiants (Driss Ferdi, Bouchaïb par exemple) semblent

¹ A. Khatibi dans *Ahmed Cherkaoui ou la passion du signe*. op. cit. p. 16

intervenir pour mettre en relief une probable réussite de l'acculturation. En effet, à côté de ses échecs douloureux, l'acculturation de nos deux artistes, à l'image de celle de la Mère dans *Civilisation !*, est une aventure au dénouement heureux. Quels que soient les moyens utilisés pour atteindre cette lumière, quelles que soient les réactions qu'elles aient suscitées, la subversion et la révolte de ces deux artistes a atteint son objectif : démasquer cette identité propre qu'est l'acculturation. mais avant de signifier, comme nous le verrons plus tard, un symbole sacré, l'acculturation est d'abord une somme impressionnante de souffrances et de conflits pour l'individu. Quelles sont donc les causes et les issues originales de l'acculturation ?

3.3.2. Guide des différentes phases de souffrances et de conflits du processus culturel

Les habitudes vestimentaires : un premier pas vers l'acculturation

En pénétrant dans le monde de l'Autre, il n'est pas question que le futur acculturé conserve ses réflexes vestimentaires indigènes, c'est-à-dire Marocains. L'adoption du costume de l'Européen est, à l'instar du vêtement maghrébin qui reste un objet de dévalorisation, un moyen d'éviter la moquerie et l'exclusion face à ses camarades de lycée. Cette manifestation équivaut également à une manifestation du désir d'assimilation. Même Driss Ferdi dans *Le Passé simple*, du moins au début, doit se contenter de vêtements occidentaux vus et corrigés par le Seigneur (plusieurs fois par jour il doit se métamorphoser tantôt en Européen, tantôt en Marocaine, puisqu'une fois chez lui Driss doit se conformer aux prescriptions de son père : « *Nous comprenons que tu sois vêtu à l'Européenne [...]* *Seulement, de retour ici, ne blesse pas nos yeux : pas de cravate, pas de pantalons longs, retrousse les jusqu'aux genoux, en golf, à la façon des Turcs. Et, bien entendu, les chaussures dehors : la chambre où se tient ton père n'est ni un lieu de passage, ni une*

écurie »¹. Driss Ferdi vit donc ses premières souffrances, ses premiers conflits de l'acculturation à cause d'un dualisme qui est avant tout purement matériel. Seulement, ce comportement vis-à-vis de cet écartèlement vestimentaire, sera le même que celui qu'il adoptera vis-à-vis de l'aspect intellectuel et intérieur de l'acculturation. Même si lors de l'enterrement de son frère Hamid, il porte un habit de « chrétien », même si les commerçants le confondent avec un occidental (« *Sombre chrétien, vous désirez ?* »²), le narrateur du *Passé simple*, alors qu'il le désire pourtant, ne peut rompre totalement avec la culture vestimentaire marocaine. C'est sûrement pour cette raison que Driss, dans *Succession ouverte* ressent si fortement l'appel du pays. Ses incessantes métamorphoses physiques du *Passé simple* ont au moins eu cet avantage : lui éviter, malgré les dires de son père (« *Je sais, Tu as émergé de notre sphère. Mais pourquoi diable crois-tu que nous, en y restant, y souffrons et en souffrons* »³) de passer intégralement dans la sphère culturelle rivale.

Par contre, si Driss Ferdi dans *Succession ouverte* n'a pas oublié son attachement au pays natal, Bouchaïb et le chef de police Mohammed eux sont, sur le plan vestimentaire, en totale rupture avec leurs racines arabo-musulmanes. Lorsque dans l'avion, les yeux du narrateur se posent sur Bouchaïb, c'est pour ne retenir de cet individu que son mode vestimentaire : « *L'homme était jeune [...] avec une moustache mince comme du coton à repriser et une panoplie de stylographes à la pochette de son veston* »⁴. Un peu plus tard, comme pour signifier plus encore l'importance de l'habit sur son comportement extrême, le narrateur parlera de Bouchaïb comme d'un « *futur vestige de l'industrie textile* »⁵. L'importance que donne Driss Chaïbi au mode vestimentaire révèle l'idée que l'acculturation et le comportement que celle-ci entraîne chez l'homme se règle aussi, et originellement sur l'aspect physique. Pour preuve, dans *Une Enquête au Pays*, le chef Mohammed, au moins autant en rupture que Bouchaïb par rapport à son milieu, consacre une minutieuse attention à sa présentation physique. Ainsi, afin de se

¹ *Le Passé simple*. pp. 17.18

² id. p. 79

³ ibid. p. 155

⁴ *Succession ouverte*. p. 31

⁵ id. p. 36

distinguer de la tribu berbère, de son subordonné, Mohammed évolue sous un « ciel blanc, flambant de milliards de soleils »¹, avec un uniforme riche de symboles : « Dans ce cas, chef, peux-tu m'expliquer ? Moi, je suis en civil et, toi, tu es en uniforme, en tenue de chef. N'importe quel plouc de reconnaîtra de loin »². Plus tard, dans le roman, ce policier entrera même dans une fureur absolue, quand il surprendra Hajja en train de « profaner » son uniforme. Pour lui, perdre cette distinction vestimentaire est un véritable déshonneur : « Commence par t'habiller et va me chercher mon uniforme. Je suis démuné, amoindri, dans cette tenue d'arriéré. Mes chefs ne me reconnaîtraient pas, ma parole d'honneur. Va me chercher mon uniforme au lieu de rester là, à bailler »³. Moins grave que les autres symptômes de l'acculturation, le dualisme vestimentaire reste quand même un motif important de l'acculturation, comme si celle-ci était d'abord une apparence à prendre, à assimiler. D'ailleurs Ahmed Cherkaoui l'a, lui aussi bien compris, puisque l'acculturation de ses toiles provient également de leurs profils extérieurs. C'est pourquoi bien souvent des matières rustiques (bois, liège, cuir, toile de jute) fusionnent avec des couleurs ultra modernes tel que le violet par exemple (« j'ai toujours associé, dit A. Khatibi, la peinture d'Ahmed Cherkaoui à la couleur mauve »⁴). Le tableau intitulé « Liège » est un bel exemple de cette fusion « vestimentaire », sinon ornementale.

L'inadaptation du contenu de l'enseignement français et l'absence de réciprocité avec l'occident

Sur le faible pourcentage d'élèves marocains scolarisés, un petit nombre seulement est en mesure d'accomplir une longue scolarité. Dans ce cas, H. Kadra Hadjadji, « l'acculturation ne s'est pas opérée car l'influence de l'enseignement français s'est exercée sur une courte période seulement »⁵. Dès lors, on comprend mieux la méfiance des familles colonisées vis-à-vis des écoles françaises. Dès le début du

¹ *Une Enquête au Pays*. p. 9

² id. p. 24

³ ibid. p. 91

⁴ A. Khatibi. *Ahmed Cherkaoui ou la passion du signe*. op. cit. p. 17

⁵ *Contestation et révolte dans l'œuvre de Driss Chraïbi*. op. cit. p. 301

protectorat, les Marocains refusèrent d'envoyer leurs enfants dans ces établissements, par crainte que ceux-ci ne les détournent des valeurs fondamentales de la personnalité arabo-musulmane.

Bien qu'aussi méfiante que le reste de la population, la bourgeoisie marocaine, elle, consciente des possibilités qu'elle entrevoit dans la poursuite de la scolarité, incite ses fils à effectuer des études secondaires. Ainsi, lorsque Driss Chraïbi est inscrit au lycée français, il n'échappe pas à un petit discours paternel : « *Il y a eu un changement d'époque, la puissance temporelle a passé d'une race d'homme à une autre ; apprends donc, Driss, leurs armes : nous en avons besoin pour la renaissance de notre monde – mais, c'est tout, tu m'entends, c'est tout* »¹. Les familles bourgeoises font donc de l'enseignement français une sorte de force capable de lutter contre le colonisateur. D'ailleurs, dans *Le Passé simple*, le Seigneur reprend cette théorie qui tend à opérer un tri dans l'enseignement français pour n'en retenir que le contenu utilitaire et pour rejeter un contenu culturel perçu comme dangereux pour l'identité maghrébine : « *Apprends tout ce que tu peux, et le mieux possible, afin que tout ce que tu aura appris te soit une arme utile [...] Mais ne te laisse jamais tenter par ce que tu aura appris, par ces mirages dont jusqu'ici tu n'as jamais entendu parler et qui te paraîtront suffisants pour les considérer comme Dogmes* »².

Cependant, malgré ce message clair, le jeune étudiant ne peut, semble-t-il, échapper à l'appel des sirènes occidentales. Malgré son caractère particulier, l'enseignement français finit par détacher Driss Ferdi de son système de valeurs originelles, pour lui faire adopter celui qu'il véhicule. C'est apparemment ce que le Seigneur n'a pas entrevu, ou du moins pas totalement : « *Le fond du problème ? Ce garçon là, Satan et damnation ! a failli passer dans le camp ennemi. Nous lui avons donné une leçon* »³. Pourtant, Driss sait pertinemment qu'un élément a échappé à

¹ *Demain*, 7,14 novembre 1957

² *Le Passé simple*. p. 23

³ id. p. 270

son père, l'enseignement français l'a profondément bouleversé : « *Souviens toi, me dit le Seigneur. La France, c'est le bordel du monde et le cabinet de ce bordel, c'est Paris. Nous t'envoyons à Paris, en toute confiance. Il le peut, Je l'ai souverainement possédé. Il n'en saura jamais rien* »¹. Mais quelles sont les causes d'une telle emprise de l'enseignement français sur le jeune narrateur ? Une fois inscrit dans ces écoles, ne peut-il réellement pas échapper à ce déchirement identitaire ? L'acculturation est-elle vraiment un mal nécessaire ?

Dans les écoles françaises du Maghreb, l'application du programme était la même qu'en Métropole. Le gouvernement français n'ayant jamais souhaité adapter les études aux réalités indigènes, les élèves marocaines utilisaient les mêmes ouvrages que leurs homologues métropolitains. Par conséquent, chaque élève colonisé recevait un enseignement qui ne se référait aucunement à leur propre conteste : « *Je suis assis devant un pupitre, devant moi ne trentaine de dos, devant un tableau noir sur lequel un bâton de raie vient de calligraphier le sujet de la dissertation française ! « Liberté, égalité, fraternité* »². Plongé la plus grande partie de son temps dans un milieu étranger et influent, le jeune narrateur se sent automatiquement en décalage avec son environnement natal. La problématique est, qu'une fois dépouillé de ses spécificités originelles, Driss se rend vite à l'évidence : la réciprocité avec l'occident est impossible : « *Epluchons : vous ne m'acceptez pas. Je ne puis être votre égal. Car c'est cela votre peur secrète : que je le sois. Et que je vienne revendiquer ma place à votre soleil. Eh oui !* »³.

Une fois l'assimilation de l'enseignement français effectué, il semble inévitable de voir l'acculturation écartelée, puis déchirée le nouvel intellectuel. Même si la Mère, dans *Civilisation !* conserve toutes ses particularités Nord-Africaines, sa formation livresque la pousse à vouloir se détacher de son pays, pour à la fois vérifier sur le terrain les dires de l'enseignement reçu et pour observer la mise en pratique des thèses véhiculées : « *Ma mère a été reçue à tous ses examens – et même au permis de conduire [...] A la, elle a remis ses diplômes entourés*

¹ ibid. p. 271

² ibid. p. 204

³ ibid. p. 201

d'un ruban. Et nous a annoncé son départ. Oui, elle en avait décidé ainsi, brusquement »¹.

Quelle sera l'issue de la confrontation des deux cultures chez ces individus sujets à l'acculturation ? Pour beaucoup d'entre eux, ces contacts entre deux pôles antagonistes se révéleront être une véritable menace à l'intégrité de leur être, une rupture douloureuse et indélébile. Dans ce cas précis, le sentiment d'acculturation sera un mal pur. Pour d'autres, par contre, l'expérience acculturelle sera considérée comme un « *mal nécessaire* », dans le sens que revêt l'aspect d'une sorte de compromis. Dans ce cas, dit B. Simiat : « *Les bons fils de bourgeois, après avoir été amenés à comparer les deux civilisations, estimeront qu'ils doivent utiliser la nôtre pour renouer avec la leur* »². *Succession ouverte* traite ce thème du « *retour à la tribu* ». Miné par ses angoisses, Driss Ferdi est « *malade de la civilisation* ». La nouvelle de la mort du Seigneur ajoutée à un recul personnel impressionnant, le ramènent au pays. Lors des funérailles, bouleversé par la beauté et la sérénité de l'incantatoire coranique, il se sent repris par ce monde : « *J'étais dans sa voix en dépit de l'immense héritage d'incrédulité que j'avais reçu de l'occident [...] jamais plus je ne parcourrai le monde à la recherche d'une ombre de justice, d'équité, de progrès ou de programmes propres à modifier l'homme. j'étais fatigué et je retournais à ma tribu* »³. Les multiples contacts qu'a pu entretenir le héros chraïbien avec la civilisation occidentale ont donc eu un effet bénéfique. Même si *Le Passé simple* nous démontre les maux de l'acculturation et la méfiance des familles marocaines vis-à-vis de l'enseignement français, *Succession ouverte* puis *Civilisation !* apportera la preuve que ce sentiment de bâtardise culturelle peut être géré de façon plus que favorable pour le jeune acculturé, qui du coup, fort de sa démarche intellectuelle ne refusera plus son milieu d'origine, ne luttera plus contre les valeurs du monde occidental. Le conflit destructeur est terminé pour lui, l'acculturation devient une véritable source d'enrichissement légitime, puisque comme nous le verrons maintenant, elle trouve un fondement sacré.

¹ *Civilisation !* p. 178

² B. Simiat. *Hommes et mondes*, mars 1955, p. 467

³ *Succession ouverte*. pp. 81.82

3.3.3. L'acculturation à l'ombre de l'olivier

Bien que fréquemment accusés d'hérésie ou d'impiété, Driss Chraïbi et Ahmed Cherkaoui, comme nous avons pu l'observer, sans adhérer aveuglément à une quelconque conviction religieuse, imprègnent leurs œuvres d'une religiosité certaine, d'un souci œcuménique indéniable. Ainsi, à mi-chemin de plusieurs influences religieuses, il ne fait pas de doute que, l'un et l'autre, connaissent les Ecritures qui les concernent au plus haut point : la Bible et le Coran.

S'étant longuement penchés sur les causes des maux de l'acculturation, ces artistes ont, semble-t-il, abouti sur certaines paraboles que Dieu propose aux hommes. C'est pourquoi il paraît évident que, comme tout bon méditerranéen, qui plus est cultivé, et en pleine crise identitaire, Driss Chraïbi et Ahmed Cherkaoui ont entrevu la symbolique sacrée de l'olivier, cet « *arbre béni* » qui représente un véritable lien entre l'Orient et l'Occident, entre les sensibilités chrétiennes et musulmanes. Du coup, forts de ce symbole divin, conscients de l'universalité de cet oléacée, ces artistes tenteront de véhiculer l'idée de l'illégitimité des souffrances de l'acculturation. Pour eux, le peuple méditerranéen est une entité propre. A l'image de l'olivier, le Maghrébin peut s'épanouir quel que soit le côté de la Méditerranée qui l'attire.

Mais dans quels passages théologiques Driss Chraïbi et Ahmed Cherkaoui puisent-ils l'idée de l'universalité de l'olivier ? Quelles en sont les réminiscences dans leurs œuvres ? le héros chraïbien a-t-il, lui aussi, pu effectuer cette démarche pour s'identifier à l'arbre béni ? Si tel est le cas, quels en sont ses aboutissements ?

Des paraboles divines, des paraboles humaines : l'aboutissement à la quête des racines cultures propres

C'est en peignant une toile intitulée « *Le mont des oliviers* » qu'Ahmed Cherkaoui apporte sa plus belle réponse aux douleurs de l'acculturation. Cette réponse, sans être proprement théologique, est issue d'une tradition prophétique

chrétienne : celle de Jésus. D'après C. Perrot, Jésus usait « *de courtes sentences, à la manière des sages de l'époque, et en particulier des paraboles* »¹, pour inaugurer un nouveau type de comportement, de nouvelles idéologies. Cette attitude mystérieuse et plutôt large et humaine (Jésus insistait sur un amour mutuel entre les hommes) n'allait pas sans poser de gros problèmes à ses adversaires, et surtout « *aux scribes d'obédience pharisaïque* »². Ahmed Cherkaoui a-t-il perçu la puissance des paraboles divines. C'est pour cela qu'il paraît juste de prétendre que le fait de peindre une toile, au nom aussi symbolique que « *Le mont des oliviers* », revêt la même dimension parabolique que l'acte de Jésus, dans le sens où lui aussi pour une toile a priori innocente tente d'éclairer implicitement les consciences humaines. Jésus aussi a été confronté à des problèmes identitaires : « *En chemin, il interrogeait ses disciples : « Qui suis-je au dire des hommes ? » Ils lui dirent : « Jean le Baptiste ; pour d'autre Elie ; pour d'autres, l'un des prophètes ».* Et il leur demandait : « *Et vous, que dites vous que je suis ?* » prenant la parole, Pierre lui répond : « *Tu es le Christ* ». Et il leur demanda sévèrement de parler de lui à personne »³ (Mc. 8, 27.30). Tout se passe chez Jésus à la manière de l'acculturation. Lui aussi accule l'autre à dire son identité, sans la déclarer directement lui-même. Et une fois déclarée, cette identité est récusée. C'est pourquoi, en crise d'identité personnelle et désirant une grande homogénéité humaine, le fait que Jésus se soit rendu la veille de sa mort « *dans un jardin, au-delà du torrent du Cédron* »⁴ (Jn 18,1), sur le Mont des Oliviers (le lieu est appelé Gethsémani signifiant pressoir à huile), paraît là encore être une parabole. Le fait de se rendre sous l'olivier à la veille de sa crucifixion n'annonce pas uniquement la venue prochaine du « *règne de Dieu* », il reste aussi l'acte symbolique de sa volonté de réunir à nouveau « *les douze tribus de Jacob* »⁵ d'accomplir un geste fondamental pour l'homogénéité du monde de demain. Or, l'événement de sa mort allait démentir cette annonce, et la trahison de Judas défaisait cette espérance, en ruinant son action. Par l'intermédiaire de ce tableau, Ahmed

¹ Charles Perrot. *La Bible ; Que sais-je ?* Paris ; PUF ; janv. 2000 ; p. 11

² id. p. 11

³ ibid. p. 78

⁴ ibid. p. 102

⁵ ibid. p. 104

Cherkaoui nous plonge au cœur d'une tradition prophétique destinée à affirmer aux hommes la volonté de fraternité de Jésus. Il n'a pu effectuer cette tâche, il a seulement véhiculé un message parabolique à travers l'image de l'olivier, de cet arbre qui lui est universel, et doit rester l'exemple du refuge fraternel.

Afin de mieux encore se rendre compte de l'universalité de l'olivier, et surtout de l'importance qu'il conserve aux yeux de Driss Chraïbi, il convient de s'appuyer sur les Saintes Ecritures Musulmanes : « *Dieu est la lumière des cieux et de la terre ! Sa lumière est comparable à une niche où se trouve une lampe. La lampe est un verre ; le verre est semblable à une étoile brillante. Cette lampe est allumée à un arbre béni : l'olivier qui ne provient ni de l'Orient, ni de l'Occident et dont l'huile est près d'éclairer sans que le feu la touche. Lumière sur lumière ! Dieu guide vers sa lumière qui Il veut. Dieu propose aux hommes des paraboles. Dieu connaît toute chose* ».

« ...Elle est dans les maisons où est invoqué son nom.

« *Et où Le Célèbrent, les matins et les soirs,*

« *Les hommes qu'aucun négoce ni troc*

« *Ne distrait de son souvenir ...*

« *L'homme à qui Dieu ne donne pas de Lumière n'a pas de lumière* »¹

Ce verset, « *l'un des plus beaux* »², est un texte de base du Coran. Même si le mot clé reste « nour » qui signifie « lumière », nous observons qu'il est rapidement associé à l'olivier. C'est de cet arbre que provient cette lumière capable d'éclairer les hommes. Chez les hommes, cette clarté est celle de la raison et de l'intelligence : « *C'est par la lumière de la raison que l'homme peut connaître. S'il la perd, il cesse d'exister en tant qu'être raisonnable* »³. Tous les humains doivent donc cheminer grâce à cette lumière, jusqu'à découvrir la certitude, celle qui leur permettra de se réaliser pleinement.

Face à leur déchirement culturel et identitaire, nous avons pu constater que les personnes ont bien souvent du mal à comprendre et à agir. Cet éclairage

¹ *Le Coran*. Sourate 24, verset 35, trad. D. Masson. op. cit.

² C. Bentounès. *L'homme à la lumière du Coran*. op. cit. p. 15

³ id. p. 16

théologique est une réponse, il doit transformer leur vision du monde. L'olivier reste le symbole de la générosité et de la connaissance. De plus, n'étant ni d'Orient, ni d'Occident, son huile est universelle. Elle n'appartient à aucun peuple en particulier. Par cette originalité, l'olivier sape toute l'argumentation de ceux qui prétendent détenir la Vérité. Par le biais de cette création, Dieu semble avoir souhaité transmettre aux hommes l'idée qu'il n'y a pas de peuple ou de race élue, supérieure, à qui appartiendrait exclusivement la vérité. Qu'il soit né d'un côté ou de l'autre de la Méditerranée, la lumière divine a été transmise à l'homme sans aucune discrimination. L'olivier est donc une de ces paraboles que « *Dieu propose aux hommes* ». Driss Chraïbi l'a très vite saisi. Il a aussi compris que dans sa faiblesse l'homme a détourné le symbole de l'olivier au point de s'attribuer et de s'accaparer son huile qui, pourtant, appartient à tout le peuple méditerranéen. Ainsi, Driss Chraïbi veillera constamment à se servir de paraboles susceptibles d'éclairer les personnages sur leur identité culturelle propre et sur l'illégitimité des maux dus à l'acculturation. Dans ses romans, l'olive est omniprésente, les personnages se déchirent, se retrouvent autour de ce condiment : « *Driss et Camel coupent un morceau de pain d'orge. Chaque bouchée est enduite de beurre et suivie d'une olive. Devant eux, sur la table, s'entassent les noyaux. Personne ne parle* »¹. Ou encore : « *Quand on se met à table, on regarde fixement le fauteuil en cuir blanc. On prend une olive, un bout de pain – et on s'en va* »². Même les personnages se rapprochent sur certains aspects physiques de ce végétal : « *Assise à l'entrée de la caverne [...] Hajja aplatissait entre ses paumes [...] une boule de pâte [...] un œil mi-clos, l'autre grand ouvert dans sa face menue et couleur de bois d'olivier* »³.

Driss Chraïbi sait que le malaise de la jeunesse marocaine éclairée est issu d'un profond déchirement identitaire. Il connaît le symbole de l'olivier, le passage du Coran qui y fait allusion, la tradition chrétienne à ce sujet. Pourtant sa réponse

¹ *Le Passé simple*. p. 36

² *Succession ouverte*. p. 92

³ *Une Enquête au Pays*. p. 41

n'est pas immédiate. A l'image de l'histoire prophétique, notre romancier use de la parabole, fait de l'olive une sorte de refuge et de lumière pour ses personnages. Ainsi, peu à peu, verrons-nous les héros chraïbiens s'identifier à cet arbre béni des Dieux, prendre conscience de la notion de peuple méditerranéen et de l'illégitimité des maux issus de l'acculturation. Tout Marocain peut s'épanouir d'un côté et de l'autre de la Méditerranée, pourvu que ses racines puissent s'enfoncer en profondeur. La plus belle illustration de ce parallèle entre l'olivier et le peuple Marocain reste Driss Ferdi. Après avoir renié ses racines dans *Le Passé simple*, après avoir renoué avec la tribu dans *Succession ouverte*, nous aurions pu penser que sa vie se passerait au Maroc, dans son pays natal. Il n'en est rien. Fort de la symbolique de l'olivier, Driss choisit de retourner en France, il sait que comme l'arbre béni, lui aussi peut s'épanouir de l'autre côté de la Méditerranée : « *La sixième question, dis-je en me levant à mon tour, je vais la poser à ta place. Driss, que vas-tu faire à présent ? [...] C'est bien simple. Je vais reprendre l'avion et je retourne chez moi* »¹.

L'élan fraternel et œcuménique de Driss Chraïbi et d'Ahmed Cherkaoui colle parfaitement bien avec cette notion d'entité Méditerranéenne. Pour eux, l'acculturation est partout, au sein de chaque Méditerranéen. Partant de l'image de l'olivier, de cette symbolique, à la fois naturelle et Sacrée, toute différence est anéantie. Par conséquent, l'acculturation ne doit plus être assimilée à une tare pesante et douloureuse, mais bel et bien à une marque d'appartenance au grand peuple Méditerranéen, à une entité originale qui depuis trop longtemps se déchire, qui ne voit toujours pas l'Autre : cet éternel rival est avant tout un frère. Quel que soit le moyen utilisé pour atteindre cette lumière, quelles que soient les revendications qu'elles aient suscitées, la subversion et la révolte de ces deux arts n'obéissent qu'à un seul objectif : démasquer cette identité propre qu'est l'acculturation.

¹ id. p. 183

CONCLUSION

Même si, contrairement à la littérature de Driss Chraïbi, la peinture d'Ahmed Cherkaoui ne souffre pas de la difficulté que représente le fait de devoir s'exprimer dans la langue de l'ancien colonisateur, nous avons pu voir que ces deux imaginaires artistiques différents parviennent à se faire écho pour s'envoler vers une quête des racines cultures marocaines, une quête rendue possible par la « *guérilla* » que mènent leurs œuvres respectives.

La subversion chraïbienne et les résonances qu'elle trouve chez le peintre adoptent plusieurs formes pour se manifester. C'est ainsi que l'auteur façonne une très sérieuse mise en place d'un récit résolument moderne, voire moderniste, qui utilise le détournement, la satire, le pamphlet, la dérision, la parodie, la démystification, ... pour se révolter. Le plus souvent, la révolte se contente de démasquer les injustices et les souffrances issues de l'immobilisme ancestral d'un pays figé dans des traditions dogmatiques réglant la vie personnelle et communautaire de tous les maghrébins. Une telle contestation équivaut au fait d'oser dénoncer une décadence musulmane établie depuis l'Hégire de Mahomet.

Si, durant nos recherches, nous avons pâti du manque d'études et d'ouvrages de références (ces œuvres n'ayant suscité que peu d'articles ou de critiques), le présent TER a quand même réussi à dresser la liste de tous les combats que mènent ces deux artistes. En effet, alors que la révolte de Driss Chraïbi s'attaque à la tyrannie paternelle, familiale, religieuse ou politique, celle d'Ahmed Cherkaoui lutte contre le modernisme, la tradition et l'occidentalisation à outrance. Néanmoins, le désir de chacun d'associer la révolte au domaine de l'art (à un élan intellectuel) l'éloigne de l'aspect révolutionnaire. Driss Chraïbi et Ahmed Cherkaoui sont solitaires dans leur vie comme dans leur travail et, même s'ils tendent à se définir comme étant des hommes désengagés, ces artistes ne sont jamais totalement en retrait de la vie politique et sociale. Aussi, Driss Chraïbi suit avec intérêt les actions de la revue marocaine *Souffles* de A. Laabi. Il proteste, via la presse écrite, contre les arrestations des quelques écrivains marocains (*Le*

Monde du 24 février 1972). Plus tard, il demandera pour ces derniers, un comité de soutien et de combat. Sa révolte ne saccage donc pas les rues, elle sait se faire plus délicate en agissant plus subtilement par le biais de l'intelligence. Driss Chraïbi (comme Ahmed Cherkaoui d'ailleurs) prend le temps d'atteindre une connaissance et une foi totale dans ce qu'il ressent pour s'engager plus directement dans une esthétique qui, du coup, prend l'allure d'une action politique, sinon sociale.

Même si, traditionnellement, les critiques s'accordent à dire que le cycle de la révolte chraïbienne s'achève avec *Civilisation* ! il n'en reste pas moins que la contestation (beaucoup moins grinçante certes !) constitue une problématique prépondérante de son roman de 1981 : *Une Enquête au Pays*. C'est donc pendant près d'une trentaine d'années que la révolte traverse l'œuvre de Driss Chraïbi. Pourtant, le thème n'est jamais redondant. A chaque fois différente, toujours amplifiée ou modifiée, la révolte suit les évolutions de l'auteur ainsi que l'ensemble des fluctuations et des mutations de son pays, le Maroc. Ainsi, au fil des romans et, malgré de temps qui passe, la contestation n'est jamais obsolète. Au contraire, elle parvient toujours à coller à l'actualité. Chez lui, la critique de la douloureuse réalité familiale s'étire progressivement à la condition des femmes et des mères musulmanes, à l'illettrisme, le colonialisme (*Civilisation* !).

Les années 80 voient éclore une révolte qui dénonce tout à tour : la politique, la police, la chefferie ridicule, le pouvoir de l'argent ... (*Une Enquête au Pays*).

Pour la première fois, un intellectuel marocain se permet de dire que la thèse coloniale n'est pas l'unique responsable des maux du pays. Tout en s'y ressourçant (l'éducation « à l'occidentale » et la modernité offertes étant à l'origine de la révolte puisqu'elles ont fourni à Driss Chraïbi une ouverture intellectuelle et un sens critique), il ne l'épargne pas. Cependant, c'est surtout sur des plaies intérieures que se pose la plume subversive de Driss Chraïbi. Mais, sa volonté d'associer la révolte à l'humour, son souci de colorer son style d'une réelle authenticité et de tout l'ornement rhétorique en sa possession, ne doit pas

faire oublier que de nombreux éléments factices, déformés par l'imaginaire artistique de l'auteur nous poussent à ne pas prendre toutes les informations au pied de la lettre. De plus, loin de céder à l'attrait d'une remise en question des bienfaits de la culture dont il procède, Driss Chraïbi s'ingénie au contraire à nouer des liens avec un passé glorieux. C'est une quête des racines culturelles marocaines qui s'élabore.

Pour dissiper tout désaccord pouvant concerner les affirmations précédentes, nous avons pu voir que la révolte gronde aussi dans l'imaginaire pictural d'Ahmed Cherkaoui, une contestation qui, comme celle de Driss Chraïbi, permet de renouer avec les racines de la culture marocaine. Aussi, ce peintre est, depuis l'adolescence, confronté à la remise en cause des valeurs de la société et de la culture occidentale. Plutôt que tout renier, ces artistes nous offrent un art original, authentique né d'une longue quête intellectuelle, lucide et passionnée, au service de la tradition originelle et du modernisme.

Loin de céder à une facilité qui consisterait à critiquer sans émettre de propositions nouvelles, les deux imaginaires artistiques fixent un plan de renouveau pour l'homme et pour l'Humanité. C'est ainsi que même lorsque les artistes posent le problème de l'Islam, ils ne deviennent jamais hérétiques. Leurs œuvres ne sont pas non plus une sorte d'anti-Coran. Tout en profanant, les romans de Driss Chraïbi et les tableaux d'Ahmed Cherkaoui abondent d'une spiritualité et d'un mysticisme fidèles aux thèses soufies d'Al. Hallaj. Au-dessus de la dénonciation de l'ordre religieux établi, ces artistes laissent planer l'idée d'une religion à échelle beaucoup plus humaine. Un fantasme religieux qui place l'âme et le cœur avant les Dogmes, et dans lequel l'intelligence émotive a vaincu l'intelligence froide, la rigidité et la distance ont été remplacées par l'humanisme. Cependant, les ambitions humanistes ne se confinent pas au domaine religieux. Au contraire, la littérature de Driss Chraïbi (et dans un degré moindre la peinture d'Ahmed Cherkaoui) prolonge l'ambition humaniste aux domaines sociaux, familiaux, humains et pédagogiques. Donc, même s'il attaque une tyrannie paternelle et conjugale, l'ambition de l'artiste n'est en aucun cas anarchique, elle

ne suppose jamais l'absence totale de hiérarchisation et de structures. Ses quatre romans (*Le Passé simple* ; *Succession ouverte* ; *Civilisation !* ; *Une Enquête au Pays*) recèlent tous un profond respect pour la famille, les ancêtres et l'autorité. Mais, ces œuvres accusent ceux-ci de ne pas subvenir au besoin de protection et d'épanouissement des hommes, une immense lacune qui empêche l'ensemble du peuple marocain de s'épanouir. Enfin, ces recherches (plastique et littéraire) parviennent, grâce à un recul intellectuel important, à ne pas céder au désir de renier l'ensemble des valeurs de la civilisation occidentale, mais au contraire à l'utiliser pour découvrir les véritables racines de la culture marocaine. C'est grâce à un travail intellectuel de longue haleine et un va-et-vient raisonné entre la tradition et la modernité, que ces deux artistes trouvent l'identité originelle de la culture du Maroc. L'idée est que, l'originalité marocaine naît de l'amalgame d'une multitude d'influences contradictoires. Dans la culture marocaine, beaucoup de ces racines sont édulcorées, mais pas une n'est oubliée et toutes semblent être assimilées par le peuple marocain. L'acculturation n'est plus une « *infirmité* », elle devient un véritable trésor, l'essence même des racines culturelles marocaines, celle qui rapproche le Nord-Africain de l'olivier béni des Dieux. Pour Driss Chraïbi et pour Ahmed Cherkaoui donc, le peuple méditerranéen est une entité unique, et le Marocain reste une de ses composantes.

Chacun sait que les approches artistiques sont multiples : souvent complémentaires et contradictoires. Pour notre part, nous avons opté pour l'étude d'une problématique qui se focalise en priorité sur le Maroc, et sur seulement deux de ses artistes. L'intérêt du présent travail pourrait donc croître en connaissant un point de vue différent, complémentaire. Le Maroc n'étant pas le seul pays issu du chaos colonial et les territoires francophones n'étant pas homogènes sur le plan de l'histoire, des relations et des mentalités, il peut sembler intéressant d'entamer de nouvelles recherches visant des horizons différents. En effet, les autres territoires anciennement sous autorité française (Antilles, Polynésie, Afrique Noire, pays du Maghreb, Indochine, Nouvelle Calédonie ...) ressentent-ils les mêmes maux dans leur société ? Paris n'ayant pas été l'unique

puissance coloniale, comment ne pas se demander s'il en est de même dans les pays non francophones autrefois colonisés par les puissances occidentales (Inde, Jamaïque, Brésil, ...) ? Mais, même si l'attraction étrangère est forte, les questions qu'a soulevées ce sujet ne restent pas fermées sur Driss Chraïbi et Ahmed Cherkaoui. En effet, la peinture de Ahmed Cherkaoui est-elle la seule à faire écho à la littérature de Driss Chraïbi ? Y a-t-il d'autres secteurs artistiques qui répondent aux mêmes préoccupations que lui ? ...

Tous ces horizons ouverts par le sujet nous poussent donc à conclure en disant que la littérature francophone de Driss Chraïbi et la peinture acculturée de Ahmed Cherkaoui n'offrent pas une vision myope, étroite de la société. Au contraire, leur projet est celui d'un art solidement ancré dans la réalité de leur pays, dans une tradition savante, dans une culture universelle qui englobe l'ensemble des points de repère nécessaires et qui de ce fait, offre au lecteur la possibilité d'être soit oriental, soit occidental. Pour ces artistes, l'ambition est de démystifier toutes les contraintes et les tabous d'une société immobile depuis des millénaires. La démystification est artistique, donc réservée à une certaine élite. Cette élite connaît toutefois les limites de l'art, elle sait qu'il n'est qu'une matrice destinée à propulser les hommes dans l'action. L'art n'est pas une arme concrète. En revanche, l'homme l'est. C'est pourquoi un vieux calligraphe disait : « *La pureté est à quêter dans celui qui trace, et non pas dans le tracé. Le tracé appartiendra toujours à la relativité du temps* ».

- IX.** *G. Rouault : La Sainte Face*, huile sur toile, 91 x 65 cm. 1933
Paris, Musée national d'Art Moderne
- X.** *Prud'hon : La justice et la vengeance divine poursuivant le crime*
Paris, Musée du Louvre
- XI.** *E. Delacroix : La Liberté guidant le peuple*, 259 x 325 cm
Paris, Musée du Louvre
- XII.** *Hommage à Fatima*, huile sur toile de jute, 116 x 189 cm. 1961
Collection IMA, don de Mme de Gouvernain
- XIII.** *Miroir Noir II*, acrylique sur contreplaqué, 24 x 29 cm. 1965
Collection Nourredine Cherkaoui
- XIV.** *Miroir*, acrylique sur contreplaqué, 24 x 29 cm, 1965
Collection Mohamed Cherkaoui
- XV.** *Miroir*, acrylique sur contreplaqué, 24 x 29 cm, 1965
Collection Mohamed Cherkaoui
- XVI.** *La fête*, huile sur toile de jute, 146,5 x 88,5 cm. 1962
Collection fondation ONA
- XVII.** *Al Mulk*, huile sur toile, 60 x 73 cm. 1965
Collection O. et J.L Bernezat
- XVIII.** *Sans titre*, huile sur toile, 75 x 92 cm. 1965
Collection Mohamed Sijelmassi

- XIX.** *Sans titre*, huile sur toile, 25 x 25 cm. 1965
Collection M. Bargach
- XX.** *Sans titre*, technique mixte sur papier, 19 x 19 cm. 1963
Collection Noureddine Cherkaoui
- XXI.** *Sans titre*, technique mixte sur papier, 18 x 18 cm. 1967
Collection Mohamed Sijelmassi
- XXII.** *Dessin*, encre de chine, 13 x 16 cm. 1965
Collection Noureddine Cherkaoui
- XXIII.** *Dessin*, encre de chine, 16 x 13 cm. 1965
Collection Noureddine Cherkaoui
- XXIV.** *Dessin*, encre sur cuir, 17 x 16 cm. 1962
Collection fondation ONA
- XXV.** *Rabha*, huile sur toile, 38 x 46 cm. 1965
Collection Patti Birch
- XXVI.** *Village du Sud*, huile sur toile de jute, 39 x 70 cm. 1960
Collection Noureddine Cherkaoui
- La Berbère*, encre et toile de jute, 44 x 55 cm. 1960
Collection Noureddine Cherkaoui
- XXVII.** *Liège*, technique mixte de papier, 16 x 21cm. 1962
Collection Mohamed Cherkaoui

ANNEXES

LA CALLIGRAPHIE

**LES FORMES
ARTISTISTIQUES
TRADITIONNELLES**

L'ART USUEL MUSULMAN

PALETTES EXOTIQUES

**UN EXEMPLE DE LA PEINTURE
MAROCAINE MODERNE :
L'ART TRIBAL D'ESSAOUIRA**

INDEX DES NOMS PROPRES

- A**
- AL HALLAJ : pp. 173, 174, 175, 223
 - ALI : pp. 12, 102
 - ALLAH : pp. 37, 53, 83, 84, 107
 - ALLAL AL FASSI : p. 83
 - AOUISSI Mechri : pp. 96, 159
 - APOLLINAIRE, G. : épigraphe
- B**
- BERTHAS, R. : p. 43
 - BECKETT, S. : pp. 42, 151
 - BEN JELLOUN, T. : p. 19
 - BENNOBI : p. 82
 - BENTOUNES : p. 217
 - BLACHERE, R. : p. 158
 - BLOCH, E. : p. 25
 - BOUDAILLE, G. : p. 54
 - BOUDJERA : p. 108
 - BRECHT : p. 25
- C**
- CALDWELL, E. : pp. 28, 30, 31, 32, 33, 151
 - CAMUS, A. : pp. 28, 29, 30, 151
 - CERVANTES : p. 196
 - CHURCHILL, W. : p. 191
 - CICERON : pp. 118, 119, 125
 - COURRIES : p. 132
- D**
- DEJEUX, J. : pp. 16, 18, 19, 21, 22, 23, 198
 - DELACROIX, E. : pp. 10, 36, 126
 - DE STAEL, N. : pp. 10, 36
 - DHIEL : p. 162
 - DIDEROT : p. 10
 - DOUANIER ROUSSEAU (Le) : p. 36
- E**
- EASTWOOD, C. : p. 122
 - ECO, U : p. 196
 - EICHMANN : p. 114
 - EL MALEK : p. 162
 - ERNST, M. : p. 38

- F** FARES, N. : pp. 20, 197
 FATIMA, : p. 102
 FAULKNER, W. : pp. 28, 30, 31, 32, 33, 48, 151
- G** GARBAOUI : p. 34
 GAUGUIN, P. : p. 36
 De GAULLE, C. : pp. 26, 77, 191, 205
 GAZHALI : p. 159
 GENETTE, G. : p. 119
 GRABAR, O : p. 51
- H** HITLER, A.: pp. 81, 114
- J** JARRY, A. : p. 147
 JAY, S. : pp. 23, 45
- K** KADRA HADJADJI, H. : pp. 28, 40, 66, 83, 97, 109 110, 113, 150, 159, 206, 211
 KHATIBI, A. : pp. 38, 52, 65, 138, 207, 208, 211
 KLEE, P. : pp. 36, 38, 207
 KIERKEGAARD : pp. 135, 142
 KOLTES, PM. : p. 44
 KUNDERA, M . : pp. 42, 4, 143, 144, 145
- L** LAÂBI, A. : pp. 64, 221
 LAFOND, JL. : p. 138
 De LA FONTAINE, J. : p. 126
 LARAOUÏ : p. 20
 LOTI, P. : p. 10
 LYAUTEY, LH. : pp. 9, 19
- M** MAHOMET : pp. 11, 12, 37, 94, 102, 107, 166
 MANN, T. : p. 147
 MASSIGNON, L. : p. 174
 MASSON, D. : p. 156
 MATISSE, H. : pp. 10, 36
 MILLET, JF. : p. 90
 MOHAMMED V : pp. 10, 85
 MOLIERE : pp. 42, 49
 MONTAIGNE, M. : p. 25
 MOREAU, G : p. 36
 MOULAY HAFIZ (Sultan) : p. 9
- P** PERROT, C. : p. 216
 PIC DE LA MIRANDOLE : pp. 177, 197
 PLATON : p. 143
 PROUST, M. : pp. 125, 139
 PRUD'HON : p. 129

R ROOSVELT, F.D. : p. 191
ROUAULT, G : p. 115

S De SAUSSURE, F. : pp. 40, 50, 51
SHAKERPEARE, W : p. 196
SIJELMASSI : p. 51
SIMIAT : p. 214
SOURDEL : p. 104, 107, 109
STENDHAL : p. 43

V VAN GOGH, V. : p. 141

Y YACINE, K. : pp. 33, 42, 43
YETIV, I. : pp. 20, 153

BIBLIOGRAPHIE

I - BIBLIOGRAPHIE PRIMAIRE

1. CHRAÏBI, Driss, *La Civilisation, ma Mère !* Denoël, Paris : coll. Folio n° 1902, 1972, 181 p.
2. CHRAÏBI, Driss, *Le Passé simple*. Paris. Denoël : coll. Folio n° 1728, 1954, 273 p.
3. CHRAÏBI, Driss, *Succession ouverte*. Paris, Denoël : coll. Folio n° 1136, 1962, 185 p.
4. CHRAÏBI, Driss, *Une Enquête au Pays !* Le Seuil : coll. Point, 1981, 218 p.

II - BIBLIOGRAPHIE SECONDAIRE

1. BENHAMA, Lahcen, *L'Oeuvre de Driss Chraïbi*. Paris, L'Harmattan, 1999.
2. BENTOUNES, CHEIKH, *L'homme intérieur à la lumière du Coran*. Paris, Albin Michel, coll : Spiritualités vivantes, 1998.
3. BLACHERE, Régis, *Que sais-je ? Le Coran*. Paris, PUF. 1996.
4. BOUDAILLE, Georges, *Cherkaoui*. Ed. de la Mission universitaire et culturelle française de Rabat. Maroc. 1963.
5. CALDWELL, Ernstine, *La route au tabac*. Paris, Gallimard : coll. Folio n° 438, 1937.
6. CAMUS, Albert, *L'Etranger*. Paris, Edit. Gallimard : coll. Folio n° 2, 1942.
7. CHRAÏBI, Driss, *L'inspecteur Ali*. Paris, Denoël : coll. Folio 1991.
8. CHRAÏBI, Driss, *La mère du printemps*. Paris, Denoël : coll. Point.1982.
9. DEJEUX, Jean, *La littérature Maghrébine de langue française*. Paris, Nanant, 1992
10. FAULKNER, William, *Tandis que j'agonise*. Paris, Gallimard : coll. Folio n° 307, 1934.
11. HADJADJI.KADRA, Houaria, *Contestation et Révolte dans l'Oeuvre de Driss Chraïbi* Paris, Publisud, 1986.

12. JOURDEL, Dominique, *L'Islam*. Paris, Ed. PUF : coll. Que sais-je ? 1999.
13. KHATIBI, Abdelkébir, *Le roman Maghrébin*. Paris, SMER. 1979.
14. KUNDERA, Milan, *Les Testament trahis..* Paris, Gallimard : coll. Folio n° 2703, 1993.
15. MANN, Thomas. *Tonio Kröger*. Traduit de l'allemand et annoté par N. Taubes, Paris. Gallimard. 1993.
16. MOUZOUNI, Lahcen. *Le romans marocain de langue française*. Paris, Publisud, 1987.
17. PERROT, Charles, *Que sais-je ? Jésus*. Edition Mise à jour. PUF. Janvier 2000.
18. SIJELMANI, Mohammed, *La peinture marocaine*. Paris, Ed : JP. Taillandier. 1972
19. SOURDEL, Dominique, *Que sais-je ? L'Islam*. Paris, PUF. avril 1999.
20. YETIV, Isaac, *Le thème de l'aliénation dans le roman maghrébin d'expression française (1952-1956)*. Préface G. Bree. Sherbrooke, CELEF. 1972.
21. *Le Coran*. Trad. D. Masson. Gallimard. 1967
22. *Pour un humanisme hérétique (La tolérance)*. Paris. Ed. Autrement. Série Morales n° 5, dirigé par Claude Sahel. 1991

III - OUVRAGES COLLECTIFS

1. ATASOY, N., BAHNASSI, A., ROGERS, M., *L'art de l'Islam*. Paris., Flammarion, coll. Unesco d'œuvres représentatives, série Albums d'art. 1990.
2. BENOUNA, Mohamed (Directeur général de l'Institut du Monde Arabe), *Ahmed Cherkaoui la passion du signe*. Paris, Edit. Revue Noire, 1996.
3. KHATIBI, Abedlkébir. SIJELMASSI, Mohamed, *Civilisation Marocaine*, Casablanca. Edit : OUM, coll : Acte Sud / Sinbad, 1996.

IV - PÉRIODIQUE

1. Revue mensuelle littéraire *Europe. Littérature Marocaine*. n° 602.603
Juin.Juillet 1979
2. Revue Muséart n° 25, nov. 1992
 n° 34, Maroc du Sud
 n° 58, mars 1996
3. Revue Quantara n° 33, Singulier Maroc. Automne 1999

V - DICTIONNAIRES

1. Encyclopédie Microsoft Encarta.98. 1993/1997
 2. Encyclopédia Universalis. *Dictionnaire des genres et notions littéraires*.
Paris. Edit : Albin Michel, 1997.
 3. Dictionnaire *Le Petit Larousse illustré*. 1982
 4. Dictionnaire *Le Robert des noms communs*. 1996
-