

Université Lyon II

Année universitaire

Langues et littératures comparées

2000-2001

LA NOUVELLE MAROCAINE

D'EXPRESSION ARABE ET FRANÇAISE

DANS LA DERNIERE DECENNIE DU XX^e SIÈCLE

Mémoire de D.E.A.

présenté par Touriya FILI

sous la direction de M. le Professeur Charles BONN

Remerciements

Plus qu'un devoir, ce m'est un plaisir que de remercier ici tous ceux et toutes celles qui, par leurs conseils, leur attention, leur disponibilité, ont, de bien des manières, favorisé mon travail et lui ont permis d'atteindre ce terme.

Le premier, à ce titre, est monsieur le Professeur Charles BONN, qui a accepté de diriger mon mémoire et n'a pas mesuré ses efforts pour me permettre de préciser mes objectifs et de les approcher.

Mais je dois aussi toute ma reconnaissance à l'École normale supérieure des lettres et sciences humaines qui, en m'accueillant au cours de l'année universitaire 2000-2001 comme lectrice d'arabe, m'a offert les cadres intellectuel et matériel nécessaires à mon travail. Monsieur Georges BOHAS, chef du Département d'arabe et des langues sémitiques, s'est constamment efforcé de me faciliter la tâche. De son côté, madame Sarah MOMBERT, chef du Département des lettres modernes, n'a pas ménagé sa peine et s'est montrée à mon égard d'une disponibilité tout amicale dont je ne saurais lui avoir trop de reconnaissance.

Enfin, je ne saurais ici oublier monsieur l'Inspecteur général Jean-Pierre VIVET, ni monsieur Gilles LADKANY, maître de conférences à l'EHESS, sans les encouragements constants desquels j'aurais peut-être hésité à me lancer dans cette aventure.

Que tous et toutes trouvent ici l'expression de ma gratitude la plus profonde !

« On pourrait dire que tout grand livre établit l'existence de deux genres, la réalité de deux normes : celle du genre qu'il transgresse, qui dominait la littérature antérieure, et celle du genre qu'il crée. »

Tzvetan Todorov

INTRODUCTION

Concernant le genre littéraire de la nouvelle, beaucoup a été dit et continue de se dire mais, pour ce qui est de la nouvelle marocaine, tout ou presque reste à dire. Plusieurs théoriciens tentent en effet de cerner le genre, de le définir, tantôt de manière intrinsèque, en en délimitant la longueur, les règles, la structure ; tantôt de manière extrinsèque, par comparaison avec d'autres genres, et plus particulièrement le roman. Au rebours, on ne trouve guère de travaux critiques consacrés aux spécificités de la nouvelle marocaine. Les raisons de ce désintérêt surprennent au regard de l'abondance de la production éditoriale. De fait, un certain mépris persiste parce que, sous prétexte de brièveté, certaines nouvelles tournent court¹, et parce qu'elles souffrent très souvent de la comparaison avec le roman. Le problème de la littérarité souvent invoqué à propos des littératures dites « émergentes »² se pose plus que jamais avec la nouvelle qui demeure somme toute un genre assez indéfini³.

Le nombre croissant de nouvelles publiées (isolément ou en recueils) impose cependant d'interpréter, d'un côté, la relation entre le contexte de ces publications et les œuvres elles-mêmes et, d'un autre côté, le choix de la

¹ MIGNARD, Annie : *La nouvelle française contemporaine*, Paris, Ministère des affaires étrangères, 2000, p. 9.

² BONN, Charles : « Les aléas d'une reconnaissance littéraire problématique », Prologue, n° 13-14, été-automne 1998, pp. 15-22.

³ GODENNE, René : *La nouvelle*, Paris, éd. Honoré Champion, 1995, pp. 24-30

langue d'écriture (arabe vs français) et ce qui en découle au point de vue de la réception comme de la thématique et de la forme littéraire.

Mon projet serait donc d'étudier la nouvelle marocaine contemporaine d'expression arabe et française dans une perspective comparatiste, et ce à partir d'un corpus qui prend en considération les paramètres suivants :

1° l'appréhension du réel : en l'occurrence, une partie de mon corpus relève plus ou moins de ce qu'on serait tenté d'appeler le « fantastique » ;

2° la tonalité générale des textes : je m'intéresse dans ce sens aux manifestations de l'ironie et de la parodie dans la nouvelle.

Ces deux paramètres se rejoignent dans la mesure où ils relèvent à mon avis d'une appréhension distanciée du réel, ce qui constitue un nouveau rapport à la modernité au Maroc. On a souvent reproché à la nouvelle marocaine émergente de se limiter à une simple reproduction du réel⁴, quand elle n'est pas une pure expérimentation formelle empruntée à l'Occident⁵.

Ce choix s'intègre également dans un projet à long terme de travailler sur la problématique de la littérarité, mais il va de soi que, dans les limites étroites de ce travail, je ne ferai que soulever les problèmes sans prétendre en aucun cas les résoudre. De ce fait, le choix des textes est en partie guidé par une idée assez pragmatique de ce qui constitue l'intérêt d'un texte litté-

⁴ AL 'OUFI, Najib : *Mouqarabat al waqi' fil quissa al quassira al maghribiyya* [« Approche du réel dans la nouvelle marocaine »], Casablanca, Centre culturel arabe, 1987.

⁵ *Ibid.*

raire sinon sa qualité. Je ne retiendrai donc pas la valeur symbolique qui peut relever de paramètres extérieurs à l'œuvre : renommée de l'auteur ou de l'éditeur, actualité de la thématique, etc. Les nouvelles que j'ai retenues sont en effet toutes assez récentes, qu'elles aient été publiées par les maisons d'édition ou dans la presse marocaine, ou tout simplement imprimées dans une obscure imprimerie, au cours de la dernière décennie. Je tenterai de les appréhender sans préjugés, en étant simplement à l'écoute des textes et sans nulle prétention à une quelconque catégorisation définitive.

Le corpus comprend aussi bien des auteurs reconnus, souvent plus en tant que romanciers, que des auteurs encore ignorés. Certains d'entre eux sont des nouvellistes impénitents, d'autres en sont à leurs premiers écrits, du moins à leurs premières publications.

Le choix de travailler sur la nouvelle m'a été dicté par le succès croissant du genre depuis quelques années. En plus des nouvelles isolées publiées dans différents revues et quotidiens marocains, de nombreux recueils ont vu le jour grâce aux maisons d'édition marocaines, dont le développement même est un phénomène assez récent⁶. Par ailleurs, des prix littéraires, souvent organisés par ou avec l'aide d'organismes francophones (particulièrement le Service culturel de l'Ambassade de France), ont commencé à encourager les jeunes auteurs. De manière plus ponctuelle, l'événement de

***l'Année du Maroc en France*, en 1999-2000, a été accompagné de différentes publications, dont des recueils collectifs d'auteurs plus ou moins connus et consacrés. En 1998, le Prix Atlas a couronné des nouvelles inédites⁷. À Casablanca, la Faculté des lettres et sciences humaines de Ben Msik a créé un centre de recherches sur la nouvelle courte la même année⁸. Parallèlement, des publications à compte d'auteur ont également vu le jour et accèdent au marché, souvent à des prix dérisoires mais sans autre impératif de "qualité". De ce point de vue, on peut postuler que le phénomène correspond à une certaine démocratisation des espaces d'expression, et peut-être aussi à une évolution de l'image de l'écrivain au Maroc.**

Cette évolution est en relation étroite avec le contexte socioculturel. D'une part, la décennie qui nous intéresse correspond à la fin du siècle avec des aspirations à une modernité parfois problématique. D'autre part, les changements vécus par le pays semblent s'être accélérés. On peut invoquer notamment une relative liberté d'expression qui s'est fait jour dès les dernières années du règne de Hassan II, et l'avènement d'une "alternance" politique chargée des espoirs de tout un peuple. Corrélativement, les préoccupations exprimées par la littérature connaissent elles-mêmes des changements notoires : désormais on n'écrit plus en français pour régler ses comptes avec l'ancien colon, mais plutôt pour exprimer des difficultés nouvelles :

⁶ *Écritures marocaines contemporaines*, L'Édition marocaine, 2001.

⁷ Tel est le cas, par exemple, de la nouvelle intitulée : « La femme, la fillette et la poupée » de Mariam JEBBOR, Al Bayane, 1998.

⁸ Cf. Al Bayane, 26/6/2001.

chômage, enfants de la rue, émigration illégale, ...⁹ En fait, les problèmes ne sont plus ceux d'anciens colonisés face à l'ex-puissance colonisatrice, mais ceux du Sud vis-à-vis du Nord. Il faut ajouter à ce tableau le retour du refoulé des "années de plomb", avec l'évocation plus ou moins explicite des excès de l'appareil répressif durant les années 70 et 80¹⁰.

En même temps, on observe l'émergence d'une nouvelle littérature marocaine d'expression française, porteuse de préoccupations plus universelles. C'est le cas des écrits de Abdelfattah Kilito qui thématisent la littérature elle-même. C'est le cas encore de la jeune Mariam Jebbor, dont les personnages ne doivent rigoureusement rien au contexte marocain¹¹. Il s'agit là d'écrits définitivement délestés des « traditionnelles » revendications identitaires ou idéologiques, et dont le souci nouveau est d'utiliser une langue d'écriture sans aucun complexe d'acculturation. À moins que ce ne soit, pour l'un, une manière de voyager entre deux cultures (A. Kilito écrit aussi bien en arabe qu'en français¹²), et, pour l'autre, une manière d'assumer son acculturation (M. Jebbor a fait ses études dans les établissements scolaires français du Maroc).

Tout cela dessine, à mon sens, une évolution, et ce travail trouve également sa justification dans l'absence quasi-totale de recherches dans cette

⁹ Voir à ce propos le numéro 11 de la revue *Méditerranéennes* (vol. en français), et plus particulièrement l'article de Souad GUENNOUN, « Enfants des rues ou "Les incendiaires" », pp. 254-260.

¹⁰ Cf. la nouvelle de Abdelhak SERHANE, « La chienne de Tazmamart » qui fait partie de notre corpus.

¹¹ Cf. la nouvelle citée à la n. 7, ou celle, de la même écrivaine, parue dans Coll. *Lignes de vies*, éd. Le Fennec, 1999.

perspective. En effet, les seules études dont j'ai pu avoir connaissance à ce jour se limitent à l'analyse du genre dans l'une ou l'autre langue, sans se soucier de voir comment se fait l'adaptation et l'évolution de ce qui est souvent ressenti comme un genre importé, quelle que soit la langue d'écriture.

Ainsi, hormis quelques articles épars dans différents périodiques¹³, deux études universitaires se sont attachées à étudier la nouvelle marocaine d'expression arabe. La première, de Najib Al 'Oufi, intitulée *Mouqarabat al waqi' fil quissa al quassira al maghribiyya*¹⁴ [« Approche du réel dans la nouvelle marocaine »], date de 1985 et se donne comme objet la question de la référentialité dans la nouvelle marocaine de 1940 à 1970 à la lumière de la critique marxiste et structuraliste. Analysant le traitement du réel dans la nouvelle marocaine émergente, elle conclut d'abord à l'impuissance de la plupart des nouvellistes à relever le pari de la modernité, et ensuite à la correspondance entre crise de la nouvelle et crise de la société marocaines. Ce genre demeure selon l'auteur le porte-parole d'une petite bourgeoisie qui use de la nouvelle comme d'un miroir où se reflète un moi à la fois nostalgique et narcissique.

Ce travail propose, dans les limites temporelles qu'il s'est fixées, une analyse résolument diachronique débouchant sur le constat d'une crise, ap-

¹² Lire à ce propos l'entretien avec A. KILITO publié dans l'*Anthologie de la nouvelle maghrébine*, Casablanca, EDDIF, 1996, p. 115.

¹³ Cf. TENKOUL, Abderrahman : *Al adab al maghribi al hadith, biblioghrafia châmila* [« La littérature marocaine contemporaine, bibliographie générale »], Casablanca, éd. AlJamiâa, Société Benchra pour l'imprimerie et la distribution "Benmid", 1984.

¹⁴ Thèse de doctorat de troisième cycle dirigée par Abbas AL JIRARI.

paremment indépassable, due en grande partie à l'acculturation de la classe sociale qui a "importé" et pratique ce genre. Au rebours, je propose d'analyser en synchronie les diverses modalités suivant lesquelles la nouvelle marocaine s'intègre à sa culture d'adoption. Mon hypothèse est que la nouvelle marocaine, après être passée par une période de tâtonnements (où l'imitation de ce qui se fait en Occident et en Orient est très sensible), est en train d'asseoir des bases qui, sans renier l'apport des littératures dont elle s'inspire, renoue avec un patrimoine littéraire et culturel, garantissant ainsi son originalité et souvent sa qualité.

La seconde thèse est un travail de Abderrahim Moudden, sur « La typologie narrative dans la nouvelle marocaine » [*Achakl al quisassi fil quissa al maghribiyya*]¹⁵ qui a été publié en 1988. Abderrahim Moudden tente de théoriser le genre dans la pratique littéraire au Maroc. Il rappelle que la nouvelle est un genre emprunté à l'Occident et que, de ce fait, elle est longtemps restée un pur placage, coupé de toute relation avec le patrimoine littéraire marocain. Mais selon lui, de nouvelles expérimentations ont réussi à renouer avec cette tradition littéraire et donnent sa légitimité actuelle à la nouvelle marocaine¹⁶. Par ailleurs, il analyse l'interaction entre l'auteur, le lecteur et le critique littéraire et l'influence qui en découle sur l'évolution des formes narratives. Moudden adopte une démarche historique et tente d'analyser les structures du récit populaire, aboutissant ainsi à une appro-

¹⁵ Thèse de doctorat (DES) dirigée par Ibrahim SOULAMI.

che générique. Sans aller jusqu'à dire que la nouvelle possède des origines dans la littérature populaire marocaine, il tente d'appréhender la survie de certains types de récits à travers la nouvelle en tant que forme moderne.

Mon hypothèse va dans le sens de celle de A. Moudden, à savoir qu'il faudrait appréhender ces textes en dehors de toute référence à des critères de classification préétablis, mais il serait intéressant d'analyser le matériau qui constitue le substrat de cette littérature et de voir comment elle a évolué depuis les années soixante, limite à laquelle s'arrête le travail de Moudden, et ce, non seulement dans la nouvelle d'expression arabe mais aussi dans celle écrite en français.

Pour ce qui est des recherches portant sur la nouvelle d'expression française, il faut signaler les travaux de Denise Brahimi¹⁷ qui analyse la forme brève comme une expression conforme à la discontinuité et à l'éclatement caractéristiques de la société maghrébine. La seule thèse soutenue à ce jour, et se rapportant précisément à la nouvelle marocaine, est celle de Anissa Benzacour, mais c'est une approche thématique qui ne s'intéresse qu'à l'image de la femme dans la nouvelle et le roman de langue française¹⁸.

¹⁶ MOUDDEN, Abderrahim : *Achakl al quisassi fil quissa al maghribiyya* [« La typologie narrative dans la nouvelle marocaine »], tome 1, Casablanca, éd. Dar Al-Atfal, 1988.

¹⁷ BRAHIMI, Denise : *Un siècle de nouvelles franco-maghrébines*, Minerve, 1992.

¹⁸ BENZAKOUR, Anissa : *Regards sur la femme dans la nouvelle et le roman de langue française*, thèse soutenue en 1987 et préparée sous la direction d'André DABEZIES.

Le présent travail s'articulera en trois chapitres. Le premier se propose de mener une réflexion sur les caractéristiques et la fonction du fantastique dans la nouvelle marocaine. Dans cette perspective, je me suis fondée sur les travaux de Todorov¹⁹, mais aussi sur ceux de Camille Dumoulié²⁰ et de Gwenaël Ponnau²¹.

Le deuxième chapitre sera consacré à l'analyse de certaines formes de l'ironie dans la nouvelle marocaine et au traitement du patrimoine culturel (dont la langue) dans ce cas précis.

Pour l'un et l'autre j'examinerai non seulement la structure narrative de la nouvelle, mais aussi le traitement du temps, de l'espace, et celui des personnages. Je tenterai de souligner les procédés rhétoriques dont usent les nouvellistes pour mieux approcher le profil du lecteur potentiel à travers les référents culturels.

C'est ainsi qu'un troisième chapitre tentera de faire le point sur les figures de lecteurs qui se profilent à travers les œuvres.

Il est clair que le cadre de ce travail empêche toute prétention à l'exhaustivité, et ce malgré les limites que je me suis tracées. Toutefois, la pertinence d'une approche comparative entre deux expressions de la même littérature (mais est-ce bien sûr ?) permettra de mettre en miroir les enjeux

¹⁹ TODOROV, Tzvetan : *Introduction à la littérature fantastique* Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1976.

²⁰ DUMOULIÉ, Camille : *Cet obscur objet du désir*, Paris, L'Harmattan, 1993.

culturels et sans doute idéologiques que soulève l'usage d'une langue donnée.

Il va sans dire que le Maroc connaît aussi une littérature d'expression berbère et, de manière plus « embryonnaire », une littérature de langue espagnole. Mais outre le fait que les limites de ma compétence empêchent toute investigation dans ce sens, il me paraît que, du point de vue quantitatif, ces deux littératures n'ont pas encore réalisé le cumul justifiant de les retenir dans le cadre que je me suis fixé. En effet, les nouvelles écrites dans ces langues ne sont pas suffisamment nombreuses pour que cela constitue un objet de travail susceptible de s'intégrer dans ma problématique. Par ailleurs, les enjeux idéologiques eux-mêmes diffèrent²².

D'un autre côté, j'ai tenté d'appréhender la structure des recueils dans la mesure où elle confortait mes hypothèses de lecture. Pourtant la logique qui sous-tend un ensemble de récits *réunis* dans le même ouvrage, qu'ils soient du même auteur ou non, peut elle-même constituer une piste de lecture très pertinente. Un travail qui trouvera peut-être à s'épanouir dans le cadre d'une recherche plus axée sur la problématique du genre.

Enfin, ce qui a constitué un repère pour légitimer l'appellation de « nouvelle » pour les textes du corpus proposé est la seule étiquette attribuée par

²¹ LASCU-POP, Rodica & PONNAU, Gwenaél, dir. : *Le fantastique au carrefour des arts*, Actes du colloque international de Cluj-Napoca, 22-23 oct. 1997, coll. Sapientia, et *La folie dans la littérature fantastique*, Paris, éd. du CNRS, coll. Littératures, 1990.

²² Ces enjeux sont en fait ceux de la politique linguistique marocaine, Cf. Ahmed BOUKOUS : *Dominance et différence, Essai sur les enjeux symboliques*, Casablanca, éd. Le Fennec, 1999.

l'auteur ou l'éditeur. La présente étude n'ayant pas de visée taxinomique se limitera donc à postuler le genre en se basant essentiellement sur le paratexte et à analyser ses caractéristiques telles qu'elles se présentent à travers les textes étudiés.

CHAPITRE I

Le fantastique dans la nouvelle marocaine

Ce que j'appelle ainsi par simple convention ne correspond pas exactement à la théorisation proposée par Todorov²³, par exemple. Prenons ce terme dans le sens large où, en littérature, on observe l'irruption de phénomènes plus ou moins insolites dans le champ du « réel ». Contrairement au merveilleux, familier aux Marocains par le biais de la tradition orale ou des pratiques superstitieuses, le fantastique est, quant à lui, une notion importée, ou en tout cas d'émergence plus récente. Nous tenterons dans le cadre de ce travail d'en approcher les manifestations, d'en analyser les caractéristiques et de pointer les représentations qu'il engendre ; ou, en d'autres termes, d'analyser la relation entre le texte et le référent. Dans ce dessein, je me limiterai à l'étude des textes suivants, dont la représentativité peut certes être contestée mais n'est pas dénuée d'intérêt, du fait de la variété thématique et stylistique dont usent les différents auteurs. Il s'agira donc de voir comment le "fantastique" est mis en œuvre dans le cadre de la nouvelle à partir du recueil de A. Kilito : *En quête*²⁴, de la nouvelle de M. Choukri intitulée « Étrange cadavre », de « La chienne de Tazmamart » de

²³ Cf. n. 19.

²⁴ KILITO, Abdelfattah : *En quête*, Paris, Fata Morgana, 1999.

A. Serhane , et du « Tatouage bleu » de N. Chafik²⁵. Comment se fait l’embrayage fantastique dans ces textes, comment se structure le récit fantastique dans le cadre de l’économie de moyens inhérente au genre court ? Et à un niveau interprétatif, comment cette écriture de l’économie dévoile-t-elle une stratégie de l’évitement²⁶ ou du dévoilement ?

²⁵ Ces trois dernières nouvelles se trouvent dans le recueil collectif : *Nouvelles du Maroc*, Casablanca, EDDIF, 1999.

²⁶ Op.cit.,cf. n. 21.

I L'embrayage du fantastique

Dans la nouvelle de Choukri, un cadavre se consume sous les yeux éberlués de la foule. Le titre, «Étrange cadavre », remplit une fonction programmatique et annonce la facture du récit. L'antéposition de l'épithète ainsi que son sémantisme même indiquent la présence d'une modalisation, à valeur axiologique. Le récit donne l'impression de se faire de lui-même. Cependant, le sémantisme du titre est repris plusieurs fois dans le texte à travers les différentes formes du discours :

1. Discours direct sans que l'énonciateur soit présenté par le narrateur, un simple tiret marquant le changement d'énonciation: «_C'est étrange, c'est effrayant. »

« _Un cadavre... »

« _Étrange ! »

« _Ce n'est pas un cadavre comme les autres. »

« _C'est un étrange phénomène. »

« _Bizarre »

« _le plus étrange, c'est qu'il n'a pas d'odeur. »

« _Un corps venu d'un autre monde. »

On peut conclure à une prise de parole anonyme, c'est la foule qui entoure le cadavre qui commente.

2. Discours narrativisé : une des rares et discrète manifestation de la voix narratrice : « Tous admettent que le cadavre est bien étrange. »

« Ils s'interrogent sur l'étrange cadavre. »

L'étrangeté ainsi réitérée est associée non pas à la mort elle-même, mais à la manière dont celle-ci s'est produite. Cependant, la description du cada-

vre obéit à une focalisation externe et le narrateur ne s'implique jamais dans ce qu'il relate, ce qui creuse l'aspect énigmatique de l'événement rapporté, c'est qu'en tant que lecteur on n'en sache pas plus que le personnage de la foule dont les discours peuvent être considérés comme le reflet ou le miroir de notre propre perplexité..

Dans les quatre nouvelles qui constituent le recueil *En Quête* de Kilito, la modalisation construit au fil du récit une atmosphère inquiétante qui ne sert véritablement ce qu'on pourrait appeler le fantastique, que dans la nouvelle intitulée : « Clefs »²⁷. Se combinant aux effets de la narration à la première personne et à ceux du monologue intérieur, elle crée un fantastique onirique multipliant les effets d'indécidabilité à partir de ce que l'on pourrait nommer la myopie du narrateur et son (sentiment d') étrangeté. Dans la nouvelle de A. Serhane, « La chienne de Tazmamart », point de préparation à l'intrusion du fantastique, mais, croyant assister à la transcription d'un entretien psychanalytique, le lecteur se trouve tout à coup confronté à la phrase « je suis une chienne », et à l'hésitation entre interprétations dénotative et connotative du champ lexical de « chienne », « aboyer dans leur langue »..., etc. ; jusqu'à ce que la fin de la nouvelle bascule totalement dans l'insolite en présentant le personnage du psychanalyste lui-même entraîné de faire le chien : « ...le toubib prit la position du chien sa-

²⁷ Le narrateur raconte comment arrivant dans la maison de ses parents, il assiste à un remue-ménage qu'il n'arrive pas à s'expliquer. Suivent ensuite une série d'événements bizarres, au terme desquels il ne retrouve plus ses clefs, puis les ayant retrouvées, il se rend compte qu'elles ne sont pas à lui, mais à une femme dont il ne s'explique pas la présence dans les lieux, etc.

vant, tira la langue, jappa un moment, me lécha les poils, haleta et finit par aboyer quelques phrases qui voulaient dire approximativement :

“La chienne de Tazmamart... Tu es la chienne de Tazmamart.” »

Dans « Le tatouage bleu », la narratrice, une femme battue par son ivrogne de mari, se retrouve en train de raconter ses malheurs à une autre femme aux apparences androgynes, qui vit en conteuse publique, à donner des spectacles sur la place de la médina. Plus tard, le mari brutal disparaît mystérieusement et, avec lui, la conteuse. L’installation de l’insolite se fait assez progressivement par le biais de la focalisation externe (à part les états d’âme de la narratrice, ceux des autres personnages nous demeurent inconnus). La description suivant le point de vue de la narratrice associe le personnage de la conteuse tantôt à un homme, tantôt à un animal : « Elle a un visage anguleux où se développe un duvet noir et dru. Sa voix est rauque, ses jambes anormalement musclées et ses épaules carrées. » ; et « elle se roule, se cambre à nouveau, lapant l’asphalte à grands coups de langue comme une vipère... » ; « ...on dirait qu’elle aboie ». Son prénom lui-même est culturellement marqué, dans la tradition marocaine : Aouïcha est le diminutif de Aïcha, femme mi-diabolique mi-humaine, ou diablesse aux apparences humaines réputée par le danger qu’elle représente pour les hommes, surtout les plus légers d’entre eux : elle ne s’en prend jamais aux femmes.

La modalisation est en plus soutenue par l'utilisation savante des voix . Ainsi, si la focalisation adopte le point de vue unique, comme c'est le cas dans la nouvelle de Kilito, laissant ainsi les questions que se pose le narrateur en suspens, dans la nouvelle de N. Chafik, la narration est double : le récit encadrant pris en charge par la narratrice (personnage de femme battue) englobe le récit oral du personnage de la conteuse. Mais ce dernier personnage disparaît dans la diégèse de façon mystérieuse, laissant les mêmes questions angoissées sur l'incertitude de la perception en suspens : « Je l'ai vu quelque part... Où ? (...) il me semble qu'il a dissimulé quelque chose dans son burnous... je ne saurais dire quoi. (...) quelque chose qui me rappelle Aouicha », puis « ...Et s'il avait empoisonné sa maîtresse ? Et s'il l'avait jetée du haut de ces montagnes ? Qui le saurait ? ». La voix, dans « La chienne de Tazmamart », est assez ambiguë dans la mesure où l'on assiste à un entretien psychanalytique où le propos du psychanalyste se résume au leitmotiv : « Remontez plus loin dans votre passé ! », jusqu'à la scène de reconnaissance finale, où l'analyste, transformé en chien « aboie » : « La chienne de Tazmamart... Tu es La chienne de Tazmamart... je te reconnais... », etc. Quant à la voix de la narratrice, elle se déploie tantôt sur le mode du monologue intérieur, signe d'une absence de communication avec le praticien, tantôt sur le mode dialogique, s'adressant à un « vous » indéfini, derrière lequel on peut sans doute reconnaître le psychologue lui-même, -image de l'Occidental se voulant redresseur de torts, mais aussi image du lecteur. La voix qui prend le récit/discours en charge, réitère l'impossibilité

de comprendre ce passé qu'on l'invite à raconter, mais peut-être aussi l'impossibilité de le dire. La nouvelle de Choukri, par contre, est travaillée par une multiplicité de voix dont la plupart sont présentées sur le mode du discours direct et participent ainsi à la dramatisation de la scène²⁸. Cependant, la voix narratrice semble venir de nulle part, c'est une voix blanche qui ne se permet aucune intrusion à part la diégétisation du discours qui concerne surtout les cris de la foule : « Un cri retentit... », « des femmes hurlent. Les enfants braillent. », « certains crient, d'autres pleurent, rient, cherchent, courent, se chamaillent. » Le lecteur est, de cette manière, placé du côté des badauds qui observent le cadavre sans comprendre ce qui se passe et, en même temps, du côté de cette voix qui témoigne de l'attroupement de la foule. Selon C. Dumoulié²⁹, « le narrateur non représenté est propre au merveilleux, il n'y a pas lieu de douter de ses paroles. » Cependant, même si ce n'est pas le cas ici, rien ne vient contredire cette voix qui se veut neutre³⁰ et décrit un phénomène cependant insolite comme un événement dont l'existence en elle-même ne suppose aucune hésitation. Alors que dans les autres nouvelles où justement le narrateur est représenté, l'hésitation subsiste quant à la valeur de vérité des propos rapportés, ce qui les rapproche du fantastique. Mais au-delà de la focalisation et de la distribution des voix dans les textes, la nouvelle recourt aussi à des figures de styles qui contribuent à la construction de l'étrange.

²⁸ Nous verrons plus loin la part de la théâtralité dans ce texte.

²⁹ Se référant à TODOROV, in *Cet obscur objet du désir*, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 45.

Il va sans dire que la nouvelle, genre « pressé »³¹, emprunte les voies de l'économie et tout l'attirail rhétorique qui peut l'accompagner. L'allusion, l'ellipse, la métonymie sont assez porteuses dans un genre où la brièveté³² demeure une caractéristique définitoire. Dans trois nouvelles sur quatre³³, l'expression « étrange » revient dans des constructions synecdochiques doublées de périphrases. Dans « Le tatouage bleu », la conteuse est désignée par la narratrice comme étant une « étrange créature », de même que dans « Étrange Cadavre », il s'agit tantôt de « phénomène étrange », tantôt de « cadavre étrange ». Kilito, de son côté, use de périphrases équivalentes : « Je ne comprends toujours pas ce que fait ce portemanteau à l'entrée de la maison. » ; « dans cette maison lugubre, je circule au milieu d'êtres qui sont morts depuis longtemps. » Mais c'est Choukri qui exploite le plus les possibilités de la figure : « une telle chose », « une nouvelle espèce humaine », « un corps venu d'un autre monde ». Le sème de l'indéfini porte tout particulièrement ici sur la nature du cadavre qui balance entre l'humain et le non-humain.

Il est clair que la synecdoque³⁴ ainsi que la périphrase concourent à renforcer l'indétermination de l'objet ; sa caractérisation est une manière de détourner la difficulté de la nomination. L'opacité du langage qui en dé-

³⁰ Voir à ce propos la différence, posée par BLANCHOT entre voix "narratrice" et voix "narrative", « qui parle au neutre ».

³¹ Cf. l'article de Doris JAKUBEC : « *Corinna Bille* : quelques notes sur les rapports entre fantastique et forme brève », in LASCU-POP, Rodica & PONNAU, Gwenaëll, dir. : *Le fantastique au carrefour des arts*, pp. 55-62, n. 21.

³² Voir ci-dessus l'Introduction.

³³ Celles de N. CHAFIK, de KILITO et, surtout, de CHOUKRI.

coule, travaille au service de l'atmosphère fantastique et laisse place à toutes les projections possibles de la part du lecteur. D'ailleurs le texte de Choukri le dit expressément : « Tout est possible. »

Rien de tel chez Serhane, où, comme on l'a vu plus haut, l'insolite surgit de l'emploi de termes qui peuvent induire un double sens : propre ou métaphorique. Le champ lexical du canin : (« chienne », « aboyer », etc) peut en effet être perçu au sens propre, et faire penser à un univers merveilleux où les animaux sont doués de la parole. Mais l'épigraphe qui précède le texte³⁵ et l'excipit lui-même offrent une clé suffisamment explicite (peut-être même un peu trop) pour que l'interprétation métaphorique ne laisse aucun doute.

Chez M. Choukri, l'insolite se nourrit de la relative neutralité du narrateur, mais aussi de l'emploi d'une langue très dépouillée, où les images brillent par leur rareté : laissant plus de marge à l'imagination du lecteur qui pourra y inscrire ses propres images. La rareté des images peut être interprétée comme une volonté de conserver au lecteur ce regard stupéfait devant le jamais vu. Le cadavre dont il est question n'est comparé à rien que nous puissions identifier. Il en est de même dans la nouvelle de Kilito, sauf qu'ici les rares images pointent un système de signification différent où les signes semblent d'abord renvoyer à eux-mêmes : « Elle est venue de loin, point noir dans une immensité blanche. » L'allusion à la réalité des signes

³⁴ De la partie pour le tout.

³⁵ « *Nul ne sera soumis à la torture, ni à des peines et des traitements cruels, inhumains ou dégradants.* » (Article 5 de la *Déclaration universelle des Droits de l'Homme.*) »

(« noir ») sur la page (« blanche ») est supportée par d'autres allusions à la pratique de l'écriture dans sa matérialité³⁶. Cependant, le choix de cette métaphore participe d'une esthétique de l'indéterminé et de la suspension à laquelle contribuent aussi bien la ponctuation que la structure de la nouvelle. La description, qui se fait par touches contrastées, -blanc/noir, ombre/lumière, ...-contribue à créer une atmosphère de l'entre-deux qui tient à la fois du rêve et du fantasme, la lecture balançant sans cesse entre l'adhésion au fantastique et la distance parodique³⁷. a mois que ce ne soit tout simplement, l'adaptation d'un sous genre, le fantastique en l'occurrence, à un contexte culturel où la pensée magique domine encore.

La mise en branle de l'univers insolite, semble bien se faire à partir de la modalisation, mais le choix des voix énonciatives, de la focalisation et des figures de styles concourt à mettre en place un univers insolite. Cependant, si cet univers peut « exister », c'est surtout dans les limites du genre de la nouvelle qui entretient avec le fantastique un rapport particulier³⁸. Pour analyser la manière dont la « brièveté » concourt à la construction du genre, nous comparerons en les mettant en perspective, d'un côté, les bor-

³⁶ Nous reviendrons sur ces points dans la dernière partie du chapitre.

³⁷ Ce qui est parodié, c'est l'activité scripturale et la lecture comme tentatives ardues, voire hors d'atteinte, de déchiffrer les signes.

³⁸ Voir à ce propos les travaux de Camille DUMOULIÉ, notamment *Cet obscur objet du désir*, réf. n. 20 *supra*.

nes du récit (incipits et excipits) et, d'un autre, la structure des nouvelles et celle des recueils³⁹.

II Fantastique et récit bref.

Si le travail sur l'écriture prépare et entretient cet entre-deux caractéristique du fantastique, la structure de la nouvelle opère souvent le déclenchement même du moment fantastique. Dans « Étrange cadavre » de Choukri, dès l'incipit, la couleur est annoncée : « Un cri retentit sur la grande place. » Cette entrée en matière *in medias res* indique une rupture dans le silence du monde, le cri devenant le moment inaugural qui met en branle la fiction. Dans un récit classique, on s'attendrait à un flash-back explicatif, revenant sur la vie du personnage (le cadavre). Or le texte ne dit que l'agonie et la mort devenues spectacle auquel assiste une foule « médusée ». « N'est fantastique que ce qui s'offre au spectacle. » disait Charles Grivel⁴⁰. Cependant, ici nulle hésitation possible entre une interprétation naturelle et une autre surnaturelle⁴¹. L'excipit, quant à lui, correspond à la phase finale de la désagrégation du cadavre, sans apporter de réponse aux questions soulevées par les personnages (et le lecteur naïf) sur le mystère du cadavre qui se consume de manière insolite. La fin pointe toutefois une répétition mécanique du mouvement de la foule : « Ils se reliaient devant le

³⁹ Pour des raisons inhérentes aux limites de ce travail, nous n'avons retenu que deux recueils : celui de KILITO, intitulé *En Quête* (Paris, Fata Morgana, 1999) et celui de Mohamed Azzedine TAZI intitulé *Chay'un min ra'ihati* [« Un vague parfum »], Casablanca, éd. Okkad, 1999.

⁴⁰ GRIVEL, Charles, « Horreur et terreur : philosophie du fantastique », in Colloque de Cerisy, *La littérature fantastique*, Paris, Albin Michel, coll. « Cahiers de l'herméneutique » 1991, p. 174.

⁴¹ TODOROV, voir n. 19.

cadavre. Beaucoup triment avec eux des couvertures, des ustensiles de cuisine et des réchauds à gaz. » Il est difficile de trancher sur l'éventuelle ouverture de l'excipit ou sa fermeture, tant le texte semble préparer une veillée mortuaire qui pourrait durer éternellement, et du coup renvoyer à une fermeture symbolique dans la perpétuation des mêmes gestes.

Dans « Clefs », les bornes du texte renvoient également à une circularité thématique, mais qui n'est pas enfermément : « Là où je me trouve, il y a beaucoup de monde, mais je distingue à peine les visages. Des visages féminins, me semble-t-il, au milieu d'une buée plutôt épaisse. ». Le seuil du texte est une entrée (indirectement une invitation à pénétrer) dans une zone d'ombre. Là encore, aucun renvoi à un avant du texte, mais plutôt, à travers l'embrayage spatio-temporel, une considération de l'ici et maintenant de l'univers de la fiction. L'excipit, quant à lui, est une invitation à retourner dans la zone d'ombre, clin d'œil au lecteur du genre pour qu'il fasse une lecture à rebours⁴² : « "Espèce d'idiot, mais on le sait bien que c'est la maison de ta mère, entre donc !" ». Elle se retourne lentement et pénètre dans la zone d'ombre. » Le fantastique onirique dans cette nouvelle requiert une lecture active et répétitive pour en trouver les « clefs ».

Dans les nouvelles de N. Chafik et de A. Serhane, rien, à priori ne prédispose à une lecture orientée. « Le tatouage bleu » commence comme un récit classique (« Je me faufile au milieu de la foule dense comme un essaim

⁴² Lecture qui creusera sans doute sa capacité interprétative sans pour autant éclaircir tout le mystère des signes.

de mouches »), même si la comparaison, clairement marquée péjorativement, laisse entrevoir une inquiétude vis-à-vis de la foule, qui sera plus loin explicitée par le fait que la narratrice est une femme qui se retrouve dans un espace réservé aux hommes. Mais si on élargit le cadre de l'incipit aux phrases suivantes, on rencontre très rapidement une description qui resémiotise le prénom du personnage de la conteuse en le liant à un mythe populaire marocain (Aouicha est le diminutif dépréciatif de Aïcha⁴³, femme monstre, fatale et castratrice), et en même temps à un conte oral marocain, « Aïcha bent en-najjar » [*« Aïcha la fille du menuisier »*], dont l'héroïne éponyme est réputée pour sa ruse⁴⁴. La narratrice la présente comme un personnage au sexe indéterminé, elle ajoute d'ailleurs : « Je frémis de peur. Je suis la seule femme de cet attroupement ! », comme si la conteuse n'en était pas une. L'excipit, quant à lui permet difficilement de trancher entre le magique⁴⁵ et l'explication de l'horreur finale par les fantasmes de la narratrice. Sans doute les deux interprétations sont-elles possibles. Le texte se clôt sur le mystère de la disparition du mari violent et ivrogne, et de la présence d'un bras tatoué que se disputent des chiens : « ... des chiens errants se disputent une charogne qu'ils s'arrachent à coups de crocs. Ils déchirent un bras tatoué de bleu, le ballottent dans un grognement sauvage, léchant leurs babines écumeuses de bave et de sang. » La violence de l'image sur laquelle se termine le récit fait pendant à celle de la dénonciation initiale :

⁴³ En outre, clin d'œil au roman de Halima BEN HADDOU, *Aïcha la rebelle*, Paris, éd. Jeune Afrique, 1982.

⁴⁴ Cf. Fatima MERNISSI : *Ruses de femmes, ruses d'hommes*, Société Benchra pour l'impression et la distribution, Casablanca, 1983, p. 38.

« “Nous n’avons qu’à la violer cette nuit même pour nous assurer de son identité”. Dans cette ville toujours assoiffée de sexe et d’herbe hallucinogène, Aouicha, homme ou femme, fait très bien l’affaire des mâles. Même si elle eût été un animal. » Bien entendu, cette mise en perspective moralisante oriente vers une lecture symbolique où la voracité des chiens renvoie à celle des « mâles », mais le motif du bras tatoué que le mari ivrogne et la conteuse androgyne ont en partage continue d’entretenir l’énigme. A moins bien sûr, d’y voire la symbolisation d’un destin partagé, la trace (le tatouage en est une) inscrite et indélébile sur le corps.

Dans « La chienne de Tazmamart », la fonction spéculaire de l’épigraphe limite l’interprétation⁴⁵. Elle constitue un programme en dehors duquel il est difficile de lire le texte. Du coup, l’hésitation que l’on peut éprouver devant la révélation finale ne dure guère, l’incipit ayant déjà orienté la lecture vers l’allégorie. « ...Tu es la chienne de Tazmamart... Je te reconnais... Mais nous sommes tous des chiens dans ce pays et pour ce pays parce que nous n’avons jamais rien fait pour qu’un lieu comme celui-ci n’existe pas ! » Nous ne pouvons donc pas parler de fantastique pour cette nouvelle où l’utilisation du message direct empêche toute hésitation, et donc toute lecture plurielle. Il est cependant intéressant de voir comment l’intrusion de l’insolite se met ici au service du message idéologique. Surtout que l’incipit lui-même nous installe dans l’espace clos d’un cabinet de psy-

⁴⁵ Au sens anthropologique du terme.

⁴⁶ Cf. n. 35.

chanalyste, et met en scène un narrateur patient dont le discours oscille entre pathologie avérée et lucidité extrême : « Fixer ce plafond en pensant à mille choses à la fois [...]. »

Bien que les bornes de la nouvelle inscrivent le programme dans une tonalité particulière, voire dans un genre particulier (en l'occurrence, ce que nous avons appelé étrange, insolite ou fantastique), la structure même de la nouvelle contribue à la construction de cette atmosphère légèrement décalée par rapport au réel, tout en le pointant.

Le procédé est clairement visible dans la nouvelle de Kilito où les jeux de symétries, de répétitions et de renversements structurent non seulement la nouvelle qui nous intéresse, mais tout le recueil. La manifestation du fantasme onirique opère par morcellement, par écoulement selon une double temporalité, à la fois linéaire et psychologique, empruntant ainsi la forme d'une ellipse. Les phrases qui attestent ironiquement⁴⁷ l'amnésie du narrateur reviennent comme un leitmotiv : « Je la connais même si je n'arrive pas à me rappeler son visage », « je ne me souviens guère de son visage », « j'oublierai entre-temps ce que je suis venu lui demander », etc. D'autres motifs sont soumis au procédé d'itération : les interrogations⁴⁸, l'allusion aux clés qui elle-même renvoie au titre. La répétition semble relever à la

⁴⁷ Voir à ce propos le chapitre II, consacré aux procédés de mise à distance.

⁴⁸ Elles sont tellement nombreuses qu'on a du mal à prendre le narrateur « au sérieux ».

fois d'un processus fantasmagorique (structure du rêve, de l'hallucination), et, en même temps, d'un procédé narratif propre à la nouvelle, où faute d'espace d'écriture, on tourne en rond. Mais ce n'est pas une circularité fermée que celle de la nouvelle de Kilito, puisque le même est à chaque fois un autre. Dans les quatre nouvelles du recueil, la narration avance en spirale selon la logique d'une intériorité psychologique, celle d'un narrateur ou d'un personnage principal dont le récit adopte le point de vue.

Chez A. Serhane, le leitmotiv qui structure le récit et lui donne naissance (ou le justifie de manière intradiégétique) est l'invitation de l'analyste à sa patiente à se raconter : « Remontez plus loin dans votre passé. » Unique injonction ressassée par le personnage, jusqu'à, *in extremis*, déboucher sur l'affirmation de clôture : « Je te reconnais... Tu es la chienne de Tazmart ! » L'invitation auparavant répétée fonctionne à la fois comme indice du fait qu'elle range le discours du narrateur du côté du mnémonique et du fantasmagorique : sur un divan de psychanalyste, la vérité ne s'identifie pas à la lettre, puisque celui qui énonce est considéré comme un sujet qui a du mal avec le logos. D'où la résistance du narrateur à se dire. D'un autre côté, son discours peut être lui-même « halluciné », ce qui établit le lecteur, du côté de l'analyste, comme un déchiffreur de signes. Chez Choukri et Chafiq, la narration linéaire est toutefois minée ; chez l'un, par la dimension théâtrale qui constitue l'espace comme une scène où une foule assiste au spectacle d'un cadavre qui se consume, scène qui devient, à son tour, spectacle

pour le lecteur ; chez l'autre, par l'attribution du discours à un personnage autre que le narrateur : la conteuse. La parole de celle-ci devient en effet concurrente de la parole de la narratrice principale, lui servant à la fois de double et de pendant.

Nous observons ainsi dans les quatre textes une exploitation raisonnée des possibilités de la nouvelle pour dire justement la déraison. Cependant, que ce soit par sa forme ou par ses choix stylistiques, la nouvelle fantastique tente peut-être de dire un indicible.

III Dire l'indicible

La figure de la répétition semble une constante, comme on l'a noté pour toutes les nouvelles, à des degrés cependant différents. Qu'il s'agisse des multiples interrogations destinées à guider une «enquête» qui tourne en rond, comme c'est le cas dans « Clefs », des constats d'étrangeté chez Choukri, de l'invitation à se raconter dans la nouvelle de Serhane, ou encore des paroles stéréotypées de la conteuse dans le récit de Chafiq, la répétition instaure une atmosphère carcérale où la raison se perd. Le retour du même possède une double signification . Dans ces textes, il est à la fois effort de nomination, et aveu d'impuissance. Kilito a quant à lui consacré à cette figure tout un chapitre qu'il intitule « Eloge de la répétition » dans son ouvrage *L'Auteur et ses doubles*⁴⁹. « La répétition, dit-il est garante de la vie de

⁴⁹ KILITO, Abdelfattah : *L'Auteur et ses doubles, essai sur la culture arabe classique*, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1985.

la parole ; elle en est l'essence. Plus on répète la parole et plus elle se dilate et s'épanouit ; la prolifération qui la tue est celle qui la ressuscite. ». La nomination réitérée tourne à l'aporie, mais elle permet à la parole de ne pas s'éteindre. La structure des quatre nouvelles étudiées renvoie à une temporalité répétitive et lancinante.

Cependant, le constat d'étrangeté ou celui de l'incompréhension (Choukri et Kilito), les proverbes⁵⁰ et les lieux communs (Chafiq), ou encore l'incessante invitation à se raconter (Serhane) sont paradoxalement un procès de l'inanité d'une parole qui, néanmoins, se doit d'exister.

À des degrés différents, le lecteur est mis face à des situations où une expérience est incommunicable. Paradoxe de la littérature marocaine qui s'est voulue pendant très longtemps porteuse de messages⁵¹. Cependant, les thèmes soulevés par les différents textes semblent tous, dans leur diversité, renvoyer à une même fantasmagorie de l'étrangeté. Cette étrangeté s'exprime de différentes manières selon les préoccupations des auteurs, mais elle est en définitive la même : celle de l'homme face au monde, celle du monde lui-même.

Chez N. Chafiq, les préoccupations féminines (et non pas féministes) semblent renvoyer à une situation sans issue, sinon par le recours au magique. Homme et femme portent le même tatouage (en arabe ce terme se dit

⁵⁰ « La caravane passe, les chiens aboient », nouvelle de N. CHAFIK.

⁵¹ Cf. Najib AL 'OUFI, réf. n. 4.

« wachma » et tire son étymologie du mot « wasma » qui est la trace indélébile, blessure et marque du péché). À la violence du mâle, la femme oppose une violence sournoise, celle de la ruse et de la magie. Mais les deux se perdent dans ce jeu perfide de pouvoir⁵².

Chez Kilito, le féminin est beaucoup plus une métaphore de ce qui est à la fois mystérieux et fascinant. À ce propos, C. Dumoulié affirme : « Pur réceptacle des objets fantasmatiques, ou bien brillance de l'apparition phallique, la femme est toujours un fantôme. Ce déni de sa réalité fait d'elle l'être fantasmagorique par excellence. »⁵³ Dans les quatre nouvelles du recueil, l'enquête est une volonté de sonder le secret, avec ce que cela implique comme sentiment de culpabilité et de volonté de transgression. La connaissance est à prendre dans son sens large mais également étymologique, une *libido sciendi*. Elle est désir et plaisir d'accéder au secret qui a goût d'interdit. L'écriture s'avère ainsi l'expérience de l'altérité par excellence, avec ce qu'elle contient de fascination à la fois grave et ludique par l'interdit et la mort. A. Kilito ne cache pas sa fascination pour les « mégalo-sapiens » : dans ce sens, il est dans la droite lignée de Luis Borgès, pour lequel il ne cache pas son admiration, et dans celle de Al-Jâhid sur lequel il a beaucoup écrit⁵⁴.

⁵² Cf. l'incipit de la nouvelle.

⁵³ DUMOULIÉ, Camille : *Cet obscur objet du désir, essai sur les amours fantastiques*, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 119.

⁵⁴ KILITO, Abdelfattah : *La Querelle des images*, Casablanca, EDDIF, 1996.

A. Serhane, tout en réitérant l'incommunicabilité de l'expérience carcérale, n'en finit pas de la raconter. L'expérience de l'écriture dans ce sens devient une lutte contre l'oubli et la parole, dût-elle être réduite à son expression la plus primitive (l'aboiement), finit par atteindre celui qui l'écoute. Dans l'excipit de la nouvelle l'effet de contamination par le syndrome de l'aboiement finit par atteindre le personnage du psychanalyste, représentant de la raison objective.

Choukri, avec une remarquable économie, de moyens ne dit pas autre chose. Le caractère amorphe de l'univers qu'il décrit est une «monstration» : le monstre, en l'occurrence ce cadavre qui se consume sans exhaler d'odeur, est étymologiquement ce qui fait penser, ce qui attire l'attention sur quelque chose, un signe divin⁵⁵. Mais nulle transcendance dans l'univers fictif de Choukri, où le dernier regard du cadavre est confronté au bleu implacable du ciel⁵⁶. L'esthétique minimaliste construit dans la nouvelle un univers étrange qui s'exprime à travers une langue neutre («ni l'un ni l'autre») et qui tient à la fois du merveilleux et du récit de science-fiction⁵⁷.

Le fantastique à la marocaine paraît donc comme l'expression de l'ineffable, ce sur quoi on ne peut mettre de signifiant définitif, parce que cela échappe au (bon) sens ; ce sur quoi on met l'étiquette d'« étrange », parce que ce mot renvoie à plusieurs sens à la fois.

⁵⁵ Cf. Coll., *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1994.

⁵⁶ « Ses yeux fixent le ciel bleu, ils s'éteignent lentement. ».

⁵⁷ « C'est peut-être une nouvelle espèce humaine », « un corps venu d'un autre monde », *ibid.*

Mais en définitive, l'irracontable n'existe pas. Tout peut être dit, suggéré, contourné mais indexé. Et la nouvelle semble être le genre qui réfléchit sans cesse le dit et la difficulté du dire. C'est un genre littéraire qui n'en finit pas de penser sa légitimité. Cette double voie implique de la part de l'auteur une distanciation par rapport à son objet, distanciation qui s'exprime à travers la thématization de l'acte de parole lui-même.

CHAPITRE II

Le “rire humain” dans la nouvelle marocaine :

ironie et parodie

Contrairement à un préjugé enraciné même (surtout, -peut-être) chez certains intellectuels maghrébins⁵⁸, l’ironie et l’humour ne sont pas étrangers à la culture arabe. Ainsi, la littérature arabe classique regorge d’exemples d’auteurs qui usaient d’humour et d’ironie, que ce soit dans des genres très “sérieux” destinés à instruire tout en divertissant ou dans des récits dont la visée était globalement plaisante. Pour ne citer que les plus connus, on peut se référer aux écrits d’Al Jâhid⁵⁹, aux « *Rissalat* » d’Al Ma’arrî⁶⁰. Ce dernier est même l’un des rares classiques à avoir osé parodier les versets coraniques dans *Al fusûl wa l-ghâyât*⁶¹. Il suffit par ailleurs de consulter n’importe quel dictionnaire de langue arabe pour se rendre compte que, non seulement il existe un humour arabe, mais que la langue lui consacre un inventaire lexical tellement vaste qu’il ne peut correspondre

⁵⁸ Dans sa thèse sur l’ironie dans le récit maghrébin d’expression française, Saïd LAQABI oppose le rire et le sérieux comme deux réalités absolument antithétiques dans l’imaginaire arabe ; Cf. LAQABI, Saïd : *Aspect de l’ironie dans la littérature maghrébine d’expression française des années 80*, thèse de doctorat dirigée par le professeur Charles BONN, soutenue en 1997, pp. 21-22.

⁵⁹ Cf. AL JÂHID, « Le qâdi et la mouche », *Anthologie du livre des animaux*, Paris, Sindbad, traduction française de L. SOVAMI, 1988.

⁶⁰ Voir à ce propos l’article consacré à cet auteur par p. SMOOR dans l’*Encyclopédie de l’islam*, nouvelle édition t. V, 932-939.

qu'à une réalité très diversifiée du rire. Pour ne citer que les termes renvoyant aux histoires courtes et drôles, puisque c'est ce qui se rapproche le plus de notre sujet, on peut relèvera :

- *noukta* : blague ;
- *tarîfa* : récit court et plaisant ;
- *nâdira* : histoire rare, inédite ;
- *mûlha* : histoire amusante (littéralement : salée, mais sans les connotations grivoises du terme français) ;
- *huzâla* : plaisanterie.

Ce que l'on peut déduire de cet inventaire, outre la variété du rire dans la tradition arabe, c'est la correspondance qui existe entre ces différentes manifestations et la nouvelle ; la brièveté, la concentration, la chute : tous ces éléments sont les garants de la réussite des deux genres (nouvelles et récits drôles).

Quant à la tradition orale marocaine, personne n'ignore la part de rire qu'elle emporte. Un livre de A. Nahum, intitulé *Humour et sagesse judéo-arabe*⁶², rend compte du rapport complexe entre le sérieux et le plaisant. En effet, rien ne semble échapper à l'effet subversif du rire, ni le pouvoir des hommes ni celui de Dieu. La figure du fou et la parole légère s'emparent de tous les tabous pour les démystifier et les mettre à nu.

⁶¹ Cité par A. KILITO dans l'article consacré à MA'ARRI, in *Dictionnaire des littératures de langue arabe et maghrébines francophones*, sous la direction de J.-E. BENCHEIKH, nouvelle édition, Paris, PUF, Quadrige, 2000.

⁶² NAHUM, A. : *Humour et sagesse judéo-arabe, Ch'ha, proverbes et contes*, Paris, Desclée de Brouwer, 1998.

Dans le cadre de ce travail, je me suis penchée sur la figure de l'ironie et celle de la parodie pour tenter d'en analyser les manifestations et le fonctionnement dans des textes représentatifs à mon avis des recherches actuelles dans le domaine de la nouvelle. Il s'agit de quatre groupes de textes où le rire prend des formes assez différentes, passant d'un genre classique revisité sous forme de maqâmât (ou « séances ») à des nouvelles telles qu'on pourrait les concevoir en Occident. Les textes écrits en arabes et dont nous ne pouvons produire dans le cadre de ce travail qu'une présentation générale en renvoyant à des références reconnues en la matière sont, pour une part, d'un auteur, Ali Loukili, qui présente lui-même son recueil *Al kalam bi hadrat mawlânâ al imam* [« Paroles en présence de Monseigneur l'imam »], en relatant les conditions de production qu'il a connues : dix ans d'attente avant de se voir enfin publier, à compte d'auteur (!), par une obscure imprimerie de Fès. Ce recueil est constitué de dix nouvelles⁶³ :

1° « Al maqâma sattatiya » [« *La maqâma de Settat* »]

2° « Al hajja Miduza » [« *Hajja Méduse* »]

3° « Sa'at al qiyâma » [« *L'heure du jugement dernier* »]

4° « Al kalam bi hadrat mawlâna al imam » [« *Paroles en présence de Monseigneur l'imam* »]

5° « Moubachir » [« *En direct* »]

6° « Al maw'id al maghchouch » [« *Le faux rendez-vous* »].

7° « Maqtal Al Houssein » [« *L'assassinat d'Al Houssein* »]

⁶³ La première de couverture porte en effet « qisas », pluriel de « qissa », équivalent arabe de nouvelle.

8° « Al qaïd al bassil⁶⁴ » [« *Le courageux qaïd* »]

9° « Qissat Mou'awiyya » [« *L'histoire de Mou'awiyya* »]

10° « Qissat al wa'd » [« *L'histoire de la promesse* »]

Pour ce travail, mon analyse portera surtout sur la première et la neuvième nouvelles, qui serviront à illustrer deux types de parodies : celle de la « séance » ou *maqâma* et celle du verset coranique. Mais nous essayerons de lier ces deux textes à l'ensemble du recueil.

Le second texte écrit en arabe est de Mohamed Azzedine Tazi. C'est une nouvelle intitulée « Rijâl as-sahraâ » [« *Les hommes du désert* »], extraite du recueil *Chay'un min râ'ihatih*⁶⁵ [« *Un vague parfum* »]. Cette nouvelle est, de son côté, une parodie du style des *Mille et une nuits*.

Quant à la partie du corpus en français, elle comporte une nouvelle de Fouad Laroui, « Nos vaches sont bien gardées »⁶⁶, et une autre de Amine Sebti, « A perte d'écoute »⁶⁷.

L'expression de « rire humain » que j'ai choisie comme titre de ce chapitre est naturellement une allusion à la réflexion de Bergson sur le rire comme propre de l'homme. Loin d'être une simple contraction musculaire d'origine nerveuse, ce rire est toujours doué de sens, en quelque sorte contrôlé, guidé même par l'esprit. Par conséquent, il ne peut être gratuit, il a une finalité, à

⁶⁴ Ce titre cache un jeu de mots basé sur la polysémie : *qaïd* signifie à la fois chef religieux et sous-préfet ; « *bassil* » signifie en arabe classique : courageux, mais en dialectal, insupportable, fade, etc.

⁶⁵ Casablanca, éd. Okkad, 1999.

moins que sa gratuité elle-même ne fasse sens. Ce rire ne peut naturellement se concevoir que partagé. Nécessitant un complice, le rire s'inscrit dans la communication, où il constitue le message encodé par un émetteur et destiné à être décodé par un récepteur⁶⁸.

Les formes du rire que je tenterai d'analyser à travers les textes retenus ont pour moteur l'ironie et la parodie. Toutes les deux participent d'un mécanisme communicatif qui sollicite la complicité de l'énonciataire et font appel à son intelligence, à sa perspicacité, à son savoir⁶⁹.

Si l'on s'en tient à la seule définition du dictionnaire⁷⁰, "ironie" vient du grec *eirôneia* qui signifie « interrogation », d'où « acte d'interroger en feignant l'ignorance » qui renvoie à la méthode socratique. Mais le terme signifie aussi : « raillerie qui consiste à dire le contraire de ce que l'on veut faire entendre ».

Quant à la "parodie", selon la même source, elle consiste en une « imitation bouffonne d'un morceau poétique, ou imitation burlesque d'une œuvre sérieuse ».

Ce que l'on peut retenir de ces définitions, c'est la présence de la simulation ou du masque. L'une et l'autre, parodie et ironie procèdent par voile-

⁶⁶ Publiée initialement dans un recueil collectif : *Des nouvelles du Maroc*, Casablanca, éd. EDDIF, 1999, ensuite dans un recueil de l'auteur : *Le maboul*, Paris, éd. Julliard, 2001.

⁶⁷ SEBTI, Amine : *A perte d'écoute*, Casablanca, Les Éditions maghrébines, 2000.

⁶⁸ Cf. Catherine KERBRAT-ORRECHIONI, « Problèmes de l'ironie », in *Linguistique et Sémiologie* n° 2, Presse Universitaires de Lyon, 1978.

⁶⁹ Je reviendrai sur ce point au chapitre III, où je tente d'analyser les figures de lecteurs.

⁷⁰ Cf. Coll., *Dictionnaire historique de la langue française*, Robert, Paris, 1994.

ment, adoptant une forme qui fait scintiller avec plus ou moins de transparence un fond qui en est l'envers et l'antithèse.

Dans le cadre de ce travail, il est pratiquement impossible de s'arrêter aux différentes nuances de l'ironie qui est l'une des figures les plus complexes et les plus subtiles. Je m'en tiendrai à l'étude de ses manifestations dans les textes retenus, j'en analyserai ensuite le fonctionnement et les finalités.

Quant à la parodie qui recoupe sans la couvrir parfaitement la figure de l'ironie, il me semble que son approche est plus aisée, une fois que l'on fait la part de la réécriture, la part du pastiche et celle de la parodie à proprement parler. J'adopterai donc le même schéma d'analyse que pour l'ironie, à savoir : manifestations, fonctionnement et finalités.

I La parodie dans la nouvelle arabophone

A. Manifestations

Les textes parodiés sont écrits en arabe. La parodie cependant n'est pas un fait nouveau dans la littérature arabe. On a cité plus haut l'exemple de Ma'arri qui a adopté le style du *Coran* dans l'un de ses écrits, ce qui à l'époque n'a pas manqué de susciter une grande polémique sur la foi de l'écrivain. Il faut en effet avoir à l'esprit l'une des particularités de la religion musulmane, qui consiste en une sacralisation de la langue du *Coran*, considérée par la majorité des musulmans comme étant la langue, peu ou

prou, d'Allah⁷¹. Cette donnée est tellement intégrée par les croyants que toute personne qui prétend vouloir entrer en concurrence avec le texte sacré passe, *ipso facto*, pour le pire des hérétiques. D'où à mon sens, le caractère doublement transgressif du texte de A. Loukili. Considérons tout d'abord le seuil du texte pour préciser ce qui permet de parler de parodie.

Le recueil de Loukili porte un titre qui annonce sa facture parodique d'abord, par son caractère anachronique : *Al kalâm fi hadrat mawlânâ al imâm* renvoie à une pratique ancienne où le commun des mortels pouvait se présenter devant le calife qui jouait à la fois le rôle de gouvernant et de chef militaire, mais aussi de juge pour les affaires de ses sujets. D'autre part, le titre, déjà, s'inscrit dans la rhétorique de la littérature classique [« adab »], par le rythme et la rime [« kalâm/imâm »]. Ce style, complètement désuet à notre époque, est donc un clin d'œil parodique. Par ailleurs, la quatrième de couverture est une présentation de l'auteur et de son texte par l'écrivain et critique marocain Mohamed Amensour. Celui-ci décrit le recueil comme une « prise de position ironique vis-à-vis du patrimoine culturel, du sacré et du pouvoir ». Le critique emploie tout à la fois les termes de parodie, d'humour noir et de raillerie [« at-tanz »] pour décrire ce texte. En outre, la première de couverture représente une illustration due à l'auteur lui-même : elle consiste en un dessin, noir sur fond blanc, représentant des flammes de bougies envahissant la page. Bien entendu ce dessin constitue une manière de se

⁷¹ Voir à ce propos l'article « Coran » dans le *Dictionnaire des littératures de langue arabe et maghrébines francophones*, précédemment cité à la n. 61.

présenter pour l'auteur ; le symbolisme de la bougie est parfaitement transparent.

Quant à la nouvelle elle-même, elle est sous-titrée « quissat al 'a'râb » [« Histoire des Arabes »⁷²] et renvoie par là aux titres de certaines sourates du *Coran*⁷³ commençant par le terme « qissat » (histoire) et qui contiennent des paraboles.

Le titre de la nouvelle renvoie à Mou'âwiyya, l'une des personnalités notoires qui après avoir été un redoutable opposant à Mahomet, finit par se rallier à lui et devint même calife après la mort du premier. Ce titre est par ailleurs accompagné d'une mise en garde de l'auteur afin de prévenir toute accusation d'apostasie, affirmant que le contenu du texte « n'est qu'inspiré par le style du saint *Coran*. » Cependant, la mise en page même du texte respecte l'apparence de la transcription du texte coranique, avec des phrases ponctuées de motifs fleuris à l'instar des versets coraniques. Comme dans le texte sacré, aucun autre signe de ponctuation n'apparaît.

Pour ce qui est du texte lui-même, il adopte la prose rimée et apparaît comme un discours direct d'une autorité supérieure s'adressant à un allocutaire défini dès le départ par l'apostrophe : « Ya ayyouha al 'a'râb » [« ô Arabes »]. Quant à l'instance énonciative, elle demeure, comme dans la plupart des versets coraniques, à la fois indéterminée et assimilable à l'image

⁷² Le sens de ce terme renvoie non seulement à la population dont la langue commune est l'arabe, mais aussi aux bédouins.

que l'on se fait d'Allah. Cependant, on peut gloser quelques traits définitoires de l'énonciateur tel qu'il se présente à travers son propre discours :

- utilisation du « nous » de majesté ;
- utilisation d'un ensemble de verbes (à la première personne) au futur, avec comme point commun le sème de la menace, du pouvoir, de la sanction.

Il s'agit donc d'une instance énonciative qui se définit comme toute-puissance et comme ayant droit de vie et de mort sur les récepteurs.

Le lexique coranique à forte modalisation axiologique est présent, de même qu'un champ lexical très développé du religieux : le bien, le mal, l'enfer, le jour du jugement dernier, etc.

La syntaxe aussi correspond à celle du *Coran* : utilisation massive de l'interrogation rhétorique, de l'apostrophe, du futur. Le ton se caractérise par l'emphase et la métaphore hyperbolique.

Tout cela indique que nous sommes en présence d'un discours normatif⁷⁴ qui légifère, menace, ordonne et interdit. La ressemblance avec le texte de référence est manifeste, mais la parodie fonctionne en créant à la fois un rapprochement et un écart par rapport à lui.

En effet, le texte contient des allusions directes aux particularismes qui fondent la royauté au Maroc⁷⁵ et à des discours royaux datant de l'époque

⁷³ Voir, par exemple, le chapitre IV intitulé « Analyse du discours coranique » dans le livre de Ali MÉRAD : *L'exégèse coranique*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, 1998.

⁷⁴ Voir note précédente.

⁷⁵ L'énonciateur, notamment, se présente comme étant le descendant du prophète Mahomet.

des “années de plomb”. Il s’agit donc d’une double intertextualité à valeur spéculaire. Le rapprochement du sacré et du profane est mis au service de la parodie. En s’attaquant à l’inimitabilité du *Coran* -et donc à l’un des fondements de sa sacralité-, la parodie indexe le discours qui s’y apparente et qui se légitime en s’y référant.

En outre, l’auteur introduit un troisième discours qui est rapporté par l’énonciateur sur le mode du discours indirect par le biais de l’expression « yaqûlun » [« ils disent »], et qui renvoie à la rumeur publique. Le contenu de ce tiers discours peut être glosé comme suit : « ils disent que j’ai atteint le comble de l’hypocrisie et que mes prières ne sont qu’une façade pour masquer mes turpitudes, que mes paroles sont mielleuses, mais que je suis une bête sanguinaire ». Ce discours rapporté sert de pendant au premier (le discours cadre) et constitue un possible narratif à lire (ou à écrire) entre les lignes.

En revanche, si la nouvelle se définit comme étant un récit court, il n’y a pas de récit au sens précis du terme. Toutefois l’étiquette « qissat Mou‘âwiyya » n’est pas entièrement déceptive, car le texte multiplie les citations qui ne peuvent prendre sens que par le recours à une restitution de l’histoire, du récit manquant. Cette histoire tronquée de ses éléments narratifs utilise le blanc (le silence) pour renvoyer une parole totalitaire à sa propre mort.

Quant à la polyphonie qui est à l'œuvre dans ce texte, elle est confrontation « belliqueuse » de différents discours. L'attribution de la parole à l'instance énonciative qui représente le pouvoir absolu n'est pas une reconnaissance mais au contraire une remise en question puisque le détenteur de cette parole se trouve en position de défense face au discours qu'il rapporte lui-même (celui qui représente le peuple) ; ce dernier constitue une mise en procès du discours qui l'encadre.

Dans la nouvelle intitulée « Al maqâma as-sattatyya », A. Loukili emprunte le moule littéraire du genre classique appelé « maqâma » [séance] pour faire passer un message satirique. Là encore, le titre sert d'indice pour embrayer la parodie, puisque la maqâma a évolué surtout en Orient et en Andalousie⁷⁶. Le fait de situer la maqâma à Settât, petite ville marocaine qui n'a guère d'autre titre de gloire que d'avoir donné le jour au dernier et redoutable ministre de l'intérieur de Hassan II, Driss Basri, indique sa portée satirique.

Il faut sans doute rappeler que le mot maqâma signifie d'abord « lieu », et qu'elle constitue un genre pratiqué surtout du IV^e au Xe siècle. Kilito affirme que bien d'autres écrivains arabes se sont essayés au genre sans jamais atteindre la qualité des maqâmât de Hamadhânî ou de Harîrî. Ce genre fortement codé se caractérise par les traits suivants :

⁷⁶ À ce propos, je renvoie au travail de Katia ZAKARIA : *Abû Zayd Al-Sarûjî, imposteur et mystique, Relire les Maqâmât d'Al-Harîrî*, Institut français d'études arabes de Damas, Damas, 2000 ; ainsi qu'à ceux de A. KILITO : *Les Séances, récits et codes culturels chez Hamadhânî et Harîrî*, Paris, Sindbad, coll. La bibliothèque arabe, 1983.

- diversité générique : composition en vers, en prose ou en prose rimée [« as-saj' »] ;
- diversité tonale : mélange de propos plaisants et de réflexion sur des sujets sérieux ;
- attribution du discours à des énonciateurs [« isnâd »] : elle s'apparente en cela aux « hadiths », les “dits” du prophète, et aux fables⁷⁷ ;
- l'excipit est une scène de reconnaissance : on observe régulièrement le même schéma narratif, le narrateur, Issa Ibn Hichâm, reconnaissant le personnage principal, Aboul-Fath ;
- double énonciation : une instance narrative dont la seule fonction est de rapporter les discours du narrateur principal, Issa Ibn Hicham, s'adresse à des allocutaires indéfinis (les lecteurs ?) pour leur rapporter ce qui lui a été raconté.

Qu'en est-il de la maqâma de Loukili ?

Celui-ci affiche, on l'a vu, le caractère parodique de son texte dès le titre du récit. Par ailleurs, il s'accapare le personnage de Hamadhânî, Issa Ibn Hichâm, à qui il attribue le récit, et termine sur une scène de reconnaissance finale. Le récit relate les mésaventures de Aboul-Fath à Settât, lequel raconte à qui veut l'entendre qu'il s'est fait voler et maltraiter par les habitants de Settât. Puis il se lance dans une satire mêlée de blâmes et d'imprécations contre ceux d'entre les Settâtis qui glorifient celui qui dépouille le peuple et qui emprisonnent celui qui vole un morceau de pain. Tout y passe : la corruption qui règne dans la ville, les nouveaux riches qui font la loi, etc. L'ensemble est écrit dans une prose rimée qui n'a rien à envier à celle des

⁷⁷ Cf. A. KILITO : *Les séances*, op.cit. p. 127.

grands, avec toutefois des allusions à l'actualité contemporaine marocaine. Le discours rapporté au second degré (celui du personnage principal) est un aveu en vers d'une véritable crise identitaire. Quand on sait que Aboul-Fath est le Protée par essence et que dans les maqâmât il est souvent présenté comme l'homme de toutes les situations, arrivant toujours à se sortir des plus improbables, on comprend la portée ironique de ces vers.

Autre parodie d'un texte non moins célèbre, c'est la nouvelle de M. A. Tazi qui emprunte le style des *Mille et une nuits* pour décrire là encore certains faits contemporains.

Le titre de la nouvelle, « Rijâl as-sahr' » [« Les hommes du désert »], ne laisse *a priori* pressentir aucune dimension parodique. Cependant, certains autres titres du recueil peuvent servir d'indice puisqu'ils renvoient au merveilleux des contes oraux ou des *Mille et une nuits*. Tel est le cas des nouvelles intitulées : « Al mârid wal-qamqam » [« Le génie et la lampe »], et « Fadda'un abyad lin-namroud » [« Un espace blanc pour Namroud »⁷⁸]. La composition générale du texte ne se présente pas comme un conte merveilleux puisque la mise en page indique la présence de différents récits titrés « hadith » [« discours »], suivi d'un nom de personnage.

Si l'on considère le texte lui-même, on est dérouté par le mélange de registres et de tonalités. La phrase liminaire commence à l'instar des récits arabes classiques en se référant à une longue chaîne de transmission de la narration

avec le fameux verbe « haddathanâ » [« il nous a raconté »]. Comme dans les récits classiques, le narrateur n° 1 est inconnu, il s'exprime à travers un "nous" censé renvoyer à un pluriel. Le récit se situe donc, d'emblée, dans une tradition de récits oraux racontés lors des longues veillées nocturnes. Cependant, très vite l'ironie s'empare de ce mode de transmission lui-même censé, à l'origine, garantir l'authenticité des paroles rapportées, pour le tourner en dérision.

D'abord, l'histoire rapportée est décrite comme ayant fait le tour de la terre parce que « hommes et génies l'ont répétée », ce qui nous introduit en plein merveilleux. Ensuite, cette histoire donne lieu à une description qui souligne son caractère extraordinaire : « Lorsqu'on l'entendit, les mers devinrent houleuses, les tempêtes se levèrent, les couronnes tombèrent des têtes royales, le soleil et la lune s'éclipsèrent durant des jours et des mois. » Ce style hyperbolique est familier aux contes merveilleux. Mais le pacte de lecture (ou d'écoute) des contes veut que l'on ne mette pas en doute l'authenticité du récit. Or, quelques lignes plus loin, il est dit que les traces du narrateur initial ont complètement disparu, et qu'on ne se rappelle que d'un certain « Wuraiqa » (nom arabe ancien qui signifie aussi « feuillet »), mais que ce dernier aurait pu inventer l'histoire, la rêver, ou bien qu'il aurait pu raconter l'histoire de sa propre vie, ou celle de son père, etc.

⁷⁸ Nom d'un personnage surnaturel (un génie) dans les *Mille et une nuits*.

En outre, l'exploitation de la polysémie se généralise d'une manière vertigineuse et creuse la pluralité du sens à travers tout le texte. La plupart des patronymes sont historiquement marqués et renvoient à la (pré)histoire antéislamique, mais simultanément le sens commun qu'ils véhiculent est exploité pour indiquer l'activité de l'écriture. A côté de « wuraiqa », déjà cité, on trouve aussi « Sahrân » [« le veilleur »], « As Sahsâh » (forme hyperbolique pour désigner le veilleur, le vigilant, et le correcteur), etc. L'onomastique utilisée renvoie également à des noms anciens dont le sème commun est la force et le courage. À ce propos, le texte use aussi d'un métadiscours commentant ironiquement ces noms sortis d'usage et qui, au passage, ridiculise les anciens.

Parallèlement, le travail sur la langue exploite aussi la figure dérivationnelle en mêlant toutefois des mots d'arabe classique et d'autres empruntés au dialecte marocain : le patronyme « Mchich », nom d'un célèbre marabout vénéré au Maroc, donne lieu de la part du narrateur à des considérations philologiques sur le mode burlesque du genre : « *Mcich* rappelle *michmich* [« abricot »] et *mouch* [« chat »] ».

Pour ce qui est de l'histoire elle-même, il s'agit d'une variation sur un même thème, celui de la mort du père désirée par le fils, réitérée sept fois par différents narrateurs, dont le père et le fils. L'espace est le désert comme le titre l'annonce, mais c'est un espace dysphorique qui n'a rien de romantique. Le temps est indéterminé, et il est dit dans l'une des versions que cette

histoire peut bien être celle de tout le monde. Cependant, dans la dernière version du récit (celle-ci est attribuée à un personnage nommé « as-sârid » [« le narrateur »], dans lequel on pourrait voir le porte-parole de l'auteur, l'indétermination des lieux fait place à une indication d'espaces référentiellement définis mais présentés comme des espaces possibles et non obligés. L'exemple de « bâb ftouh, », place publique de la ville de Fès réputée par ses conteurs est utilisé comme un symbole au service de la dérision. L'allusion à la « halqa »⁷⁹ est présente et le narrateur se désigne ironiquement lui-même comme un « hlaïqî », un conteur des places publiques, sauf que la charge péjorative du nom est reprise ici encore, comme on l'a vu précédemment dans la nouvelle de N. Chafiq.

Au niveau de la syntaxe, on observe la même imitation, poussée à l'outrance, du style du conte oral. La parataxe « wa kâna... ; wa kâna » [« il était... ; et il était... »] revêt une forme caricaturale et pointe sans doute un passé révolu et néanmoins présent.

Il est avéré qu'aussi bien chez A. Loukili que chez M. A. Tazi, la parodie sert des causes multiples et repose sur une maîtrise parfaite des codes linguistique et culturel. L'analyse des finalités de la parodie dans ce cas précis nécessite au moins une compétence équivalente sans quoi l'ambiguïté du texte demeure totale.

⁷⁹ Forme de théâtre de rue où la foule se réunit autour d'un conteur-acteur qui gagne sa vie en divertissant ainsi les gens.

B. Fonctionnement et finalités

Il est clair que la parodie dans les nouvelles étudiées n'est pas un vulgaire pastiche désobligeant visant des genres littéraires obsolètes. À ce propos, A. Kilito écrit⁸⁰ : « Le code culturel n'a pas [...] une existence indépendante et immuable. Il se réalise dans les textes qui, parfois, le taquent ou dans les cas extrêmes, le perturbent et le relativisent. Mais l'ironie, la parodie et la transgression, loin de le faire chavirer, n'aboutissent le plus souvent qu'à l'affirmer davantage. ». Il est vrai, en effet, que les traitements parodiques mettent à mal la notion du genre elle-même, en travestissant les codes. Ainsi les dissemblances relevées plus haut entre texte et paratexte s'attaquent à ce qui fait l'unité caractéristique de la maqâma et du conte merveilleux. Pour ce dernier précisément, les quatre lois du récit primitif évoquées par Todorov dans sa *Poétique de la prose*⁸¹ sont transgressées : loi du vraisemblable, loi de l'unité de style, loi de la non-contradiction, et loi anti-digressive. À ce propos, Tazi a poussé à l'extrême la transgression. Mais, il me semble que ce n'est pas tant le code littéraire lui-même qui est visé, que la symbolique qui s'y attache. La finalité du texte tazien étant souvent une indexation de l'activité scripturale et de la mission de l'écrivain. Ses jeux de mots (telles les figures dérivationnelles) peuvent paraître un peu surfaites et interviennent comme une joyeuse destruction de la représentation et du sens.

⁸⁰ In *Les séances*, op. cit., n. 76.

⁸¹ TODOROV, Tzvetan : *Poétique de la prose*, article : « Le récit primitif », Paris, Seuil, coll. Points, 1978.

Dans ce sens, Tazi s'inscrit à rebours de la conception d'une littérature engagée qui se prend au sérieux. C'est une rupture épistémologique avec l'ancienne littérature [« al adab »], un refus de sacraliser la parole savante, tant écrite qu'orale.

Quant à la maqâma, elle est elle-même un lieu de transgression perpétuelle, et ce depuis son apparition. Loukili n'a fait qu'exploiter les possibilités du genre en y injectant un contenu actuel.

Le travestissement du texte coranique, quant à lui, prend une dimension symbolique tout autre, en raison du caractère sacré du livre et de la répugnance partagée à ne le considérer que comme un objet littéraire. De fait, à l'époque du prophète Mahomet, les poètes (au sens large, en arabe : les hommes de lettres) avaient mauvaise presse.

Par la même occasion, on peut dire aussi que la nouvelle en tant que genre occidental connaît un dépaysement total. C'est à ce propos que l'on peut mesurer l'écart entre un genre littéraire importé écrit en français et le même genre d'expression arabe. L'exploitation des codes culturels que l'on a cités plus haut passe d'abord par la langue.

Néanmoins, la visée satirique de la parodie dans ces textes est, à n'en pas douter, la dimension essentielle, même si elle est doublée ici par un travail ludique sur la langue qui devient à son tour une mise à distance du discours idéologique.

II L'ironie dans la nouvelle francophone

Les nouvelles sur lesquelles portera l'analyse sont toutes deux écrites en français. Il s'agit de la nouvelle de Amine Sebti, intitulée « A perte d'écoute », et d'une autre de Fouad Laroui, « Nos vaches sont bien gardées. ». Je tenterai de relever les formes que prend l'ironie dans l'une et l'autres parce qu'elles m'apparaissent mettre en œuvre des procédés assez différents, quoique aboutissant au même résultat, comme nous le verrons dans un deuxième temps.

A. L'ironie dans la nouvelle de F. Laroui

La nouvelle de F. Laroui est parue la première fois dans un recueil collectif publié à l'occasion du *Temps du Maroc en France*. Se dessinent dès lors, un espace de réception et une image faite de séduction et de retenue sur lesquels je reviendrai dans le troisième chapitre de ce travail.

Laroui est un jeune auteur marocain qui vit à l'étranger (Amsterdam), mais qui connaît bien le Maroc où il a fait une partie de ses études. La nouvelle raconte le retour d'un jeune émigré chez lui et ses mésaventures dans une société qui le surprend.

Le titre en soi ne comporte *a priori* rien qui annonce la thématique du texte, sinon peut-être une allusion au contexte économique (la sécheresse et ses conséquences ?) et une autre à une expression imagée de l'exploitation et de l'abus de pouvoir. En arabe, « traire la vache » se dit métaphoriquement pour « abuser à son profit d'une personne un peu naïve » (et on serait tenté

de rapprocher cette expression de la « vache à lait » du français familier). Les vaches pourraient renvoyer aux bien matériels, au patrimoine, etc. Mais la forme passive du titre met dans l'ombre l'agent du procès. Et c'est la nouvelle qui identifiera le vigilant gardien.

Pour ce qui est du texte lui-même, on relèvera deux formes de techniques ironiques, l'une se situant sur le plan macro-pragmatique, et l'autre sur le plan micro-pragmatique.

A. 1. L'ironie macro-pragmatique

Le récit à la première personne rapporte une anecdote survenue dans un train qui mène le narrateur, un jeune Marocain qui suit des études à l'étranger, vers Casablanca. D'emblée l'ironie paraît reposer sur l'utilisation du double registre : sérieux et trivial, style châtié et langue populaire, voire argotique.

L'incipit commence par une allusion précise à la bataille des Trois-Rois (précision de date et de lieu, utilisation du passé simple) et constitue une entrée en matière (une entrée au pays) sur un ton quasi-épique. Mais cette entrée en matière fait très vite place à une autre histoire, un événement qui tire le narrateur de ses méditations historique pour le ramener à la réalité. Cette fois-ci le passé simple fait place au présent, et le trivial à l'épique : « ...un gazier, l'air fat et le rot volubile, [...] entreprend de se glisser derrière nous pour s'en aller vers les water-closets, où des urgences le mandent. ». Ce changement de registre, qui peut s'expliquer par les nécessités

de la diégèse, est accompagné par des digressions diverses de tonalité à la fois ironique et comique. C'est le cas d'une présentation d'une marque de cigarette (tabac noir) de mauvaise qualité : « ... un clampin apparaît et, *bien naturellement*⁸², allume illico une cigarette de marque Favorite, soit dix fois plus débeuctante que la Gauloise. (Les Favorite sont ainsi fabriquées : des gueux souples déployés dans la ville ramassent mille mégots, les triturent, les arrosent de goudron liquide et te vous les servent à l'unité.) »

C'est encore le cas d'une description comique d'une dispute entre trois individus, qui donne lieu à des réflexions mathématiques : « Le gros et Favorite se découvrent alors alliés, s'aiment soudain, se saisissent chacun d'une jambe du piétineur qui bascule en vociférant. Ainsi s'inscrit dans la sciure le fameux problème des trois corps, dont le grand Poincaré a prouvé en 1908 qu'il était insoluble. »

L'ironie provient ici de l'utilisation décontextualisée du commentaire et vise les personnages de la fiction ou ce qu'ils représentent (leur caractère fruste, leur bêtise). C'est une ironie de type énonciatif dans la mesure où elle prend l'énonciataire, en l'occurrence le lecteur, à témoin.

L'ironie énonciative quoique plus difficile à repérer que l'ironie anti-phrastique (que l'on peut délimiter sur un segment phrastique) contient toutefois des indices qui font signe. C'est le cas du groupe adverbial « bien

⁸² C'est moi qui souligne, ainsi que dans les exemples suivants.

naturellement » que j'ai souligné plus haut et qui constitue un clin d'œil complice à l'énonciataire.

Cette forme d'ironie qui traverse tout le texte revêt souvent la forme du commentaire et est toujours prise en charge par le narrateur :

« L'homme à la favorite regimbe salement, n'accepte pas qu'on le comprime, qu'on le malaxe, traite le gros d'âne, de brêle, de bourrique et de mule.

En voilà un qui ne craint pas la redondance. »

Le segment souligné est là encore une énonciation métadiscursive à l'intention d'un énonciataire complice. Le clivage qui donne naissance au rire ironique et le génère est inscrit même typographiquement, par le retour à la ligne. Mais ce n'est pas une règle générale : dans certains paragraphes, l'auteur n'hésite pas à recourir aux effets d'ironie les plus faciles mais en s'attaquant à des discours moraux réputés intouchables, ce qu'on appelle communément du politiquement correct : « Rentrez dans votre pays, qui a besoin de vous, bla-bla-bla. »

Cette forme d'ironie toujours bâtie sur un clivage entre le narré et le commentaire du narrateur va jusqu'à mêler (et non seulement superposer) le comique et le sérieux, le grotesque et le pathétique et s'inscrit dans une esthétique de la discordance. Il est marque d'une obliquité de vision qui rend compte d'un monde ressenti comme étrange et risible. En outre, la plupart

des assertions à valeur ironique tiennent du second degré et renvoient à un contexte socio-politique qui est dénoncé.

« ...déboule un quidam nerveux qui se met à distribuer des claques à toute la ronde.

Ce doit être un Important. On ne gifle pas sans une sérieuse surface politique ou militaire. La taloche sans préalable, c'est au moins du colonel, du pacha, ou du commissaire divisionnaire. »

Le commentaire du narrateur épingle ainsi l'arbitraire du pouvoir exécutif qui punit sans procès, mais à travers lui, aussi les citoyens moyens qui subissent ce pouvoir abusif sans broncher. À ce niveau, l'excipit peut être lu comme une conclusion pessimiste sur la situation. Puisque le narrateur suivant le point de vue duquel le récit est rapporté, semble se rallier à la soumission générale :

« Tout se termine au wagon-bar devant une tournée générale de Pepsi-Cola que j'offre à mes amis de la police. Comptez quarante bouteilles, tout le monde se réclame soudain de cette noble profession. »

L'ironie contestataire à l'origine, tourne à l'aporie puisqu'elle touche en définitive celui qui en était le détenteur (le narrateur).

A. 2. L'ironie micr-opragmatique.

Plus simple est l'autre forme d'ironie qui se situe au niveau d'une phrase ou d'un signifiant, comme c'est le cas avec l'utilisation de la périphrase à valeur comique :

- « notre homme promène une panse *gonflée à l'hélium* » [grosse] ;
- « *joker bicolore* » [carte de police].

L'usage des surnoms est également exploité pour définir d'une manière expéditive et péjorative les personnages victimes de l'ironie du narrateur . Exemple : « le Gros », « le Favorite », « l'Important ». L'utilisation de la déformation des signifiants pour indexer une classe sociale est également au service d'une ironie burlesque ; exemple : « Surgeon General » pour sergent général.

Dans ces cas précis, l'ironie dénigre des types sociaux sous forme de traits. Sans la fin inattendue du « ralliement » du narrateur à son environnement, on aurait pu croire à une condamnation “de haut”, par le narrateur.

B. L'ironie dans la nouvelle de A. Sebti.

Dans la nouvelle de Amine Sebti, on observe les mêmes manifestations de l'ironie, sauf que cet auteur les complexifie en usant du discours rapporté des personnages et en travestissant le code linguistique à la manière d'auteurs marocains d'expression française comme Chraïbi.

La nouvelle de Sebti est un compte rendu de communications téléphoniques surprises par un personnage, « écouteur » au sens pathologique du terme, comme il y a des voyeurs. Ce maniaque de l'écoute partage, l'espace de quelques communications, sa manie avec le narrateur qui les commente.

Le titre (« À perte d'écoute ») est donc largement programmatique, mais ne comporte aucun indice qui puisse faire soupçonner la facture ironique du texte.

Quant au contenu thématique, il est d'une hétérogénéité totale, justifiée par le hasard seul des communications surprises. On passe en effet, des histoires vaudevillesques de la femme adultère, et de la drague par téléphone, à celle de l'homme d'affaires douteux et corrompu ; le téléphone rose passe au rouge au gré des écoutes, constituant comme le dit le texte « un puzzle sonore », que le lecteur aura pour mission de reconstituer.

B. 1. L'ironie macro-pragmatique

L'ironie macro-pragmatique dans cette nouvelle use de la fonction de régie du narrateur qui distribue la parole, sans toutefois être doué de nulle omniscience. De ce point de vue, il se place du côté du lecteur dont il sollicite la complicité en référant à un implicite commun. Cet implicite est en rapport non seulement avec des faits de société mais aussi avec les coulisses du monde politique au Maroc. Le recours au discours de personnages types fait l'objet d'un double usage de l'ironie qui génère parfois une certaine ambiguïté. D'un côté, ce discours inscrit le personnage dans sa classe sociale, il devient une parlure à la façon de Molière. C'est le cas par exemple lorsqu'une mondaine au téléphone répond à son amant qui lui propose un rendez-vous :

« Tu n'y penses pas, voyons, et que vont penser nos hôtes, voisins de surcroît, allons oublie ça, Rafy. À propos, tu te rappelles de cette petite précieuse qui servait si cavalièrement Sidi Al Ghali lors de la pendaison de la crémaillère de Fettouma, ma sœur... ».

Les tics de classe sociale épingle la préciosité d'un personnage féminin qui, double ironie, emploie ce terme à propos d'un autre personnage. Le recours au diminutif pour interpeller une personne, l'allusion à la pendaison de la crémaillère, sont des usages sociaux importés de l'Occident que l'auteur dénigre indirectement, non pas en tant que signes d'acculturation,

mais en tant qu'indices du snobisme puéril d'une classe sociale déterminée.

Nous repérons encore les mêmes attitudes dans les propos suivants :

« ...dès demain tu éprouveras la qualité de mon bronzage, je prendrai prétexte de notre imminent rapatriement pour charger R'kia dans mes bagages, histoire de nettoyer de fond en comble la maison afin de nous accueillir dans les meilleures dispositions... ». L'indication des comportements sociaux met ici en index la condition des femmes de ménages exploitées et traitées comme des objets qu'on « charge dans ses bagages ». L'expression imagée fait ici double office par la réactivation du sens propre.

Mais d'un autre côté, le même discours du personnage objet de l'ironie contient à son tour une ironie dirigée cette fois-ci contre certains usages sociaux : « Tu as en tête cette boutique qui porte ce nom angélique mais pratique des prix diaboliques... »⁸³. Le jeu sur les termes antithétiques : angélique/diabolique désigne l'opposition être/paraître. À ce niveau-là, le discours du personnage victime de l'ironie auctoriale assume, à son tour porteur, une ironie qui vise certaines pratiques sociales.

À un niveau plus large, se situant cette fois-ci, sur le plan de la réception de la nouvelle, on observe un minage des horizons d'attente du lecteur. Après avoir installé le lecteur dans une atmosphère de colportage de ragots et avoir suspendu toute valeur morale par l'indiscrétion de ses écoutes, le

⁸³ Avec la montée de l'intégrisme, certains esprits pragmatiques ont commencé à commercialiser des articles de luxe provenant du Moyens Orient pour la clientèle du Golfe. Ces articles s'adressent en particulier aux jeunes femmes qui fréquentent les émirs en manque de distractions.

narrateur propose un récit sans intérêt apparent, qui tient plutôt de l'anecdote. Ce récit se trouve justement situé à la fin de la nouvelle et relate l'histoire d'une jeune femme que l'on prend pour la fille d'un mourant et qui joue le jeu en assistant le mourant dans ses derniers instants. Le récit est inachevé et ne comporte aucune forme d'ironie micro-pragmatique, contrairement aux autres. Mais en poussant l'esthétique du discontinu jusqu'au bout, l'auteur se moque du lecteur qui prend goût à ses récits "voyeuristes", lesquels relèvent (au premier degré) de la para-littérature ou d'une certaine mauvaise presse, celle des faits divers ou du colportage de ragots.

Outre ces formes d'ironie aussi diversifiées que difficiles à délimiter, le texte recourt à des formes plus circonscrites, dont on analysera uniquement les manifestations qui diffèrent des techniques employées par Laroui.

B. 2. L'ironie micro-pragmatique

L'une des techniques dont use l'auteur est l'intrusion de l'arabe dans le code français, tantôt en transposant en caractères latins des mots arabes, comme « moulay » [Monseigneur], « khouya » [mon frère], « al walida » [la mère], « maskhouta » [damnée], « hawli » [littéralement : mouton ; mais il désigne aussi les Arabes du Golfe qui viennent faire du tourisme sexuel au Maroc ; c'est donc un terme ironique], « gawri » [occidental], etc. Tous ces termes d'arabe dialectal renvoient à des expressions fortement marquées

culturellement. Le terme « maskhouta », par exemple est significatif du rapport à la famille et à la religion tels qu'ils sont vécus dans le quotidien.

La transposition de proverbes marocains, parfois lestés d'une forte charge grivoise, génère à la fois le rire et l'ironie. L'expression «zob al makhzen touil »⁸⁴ est un exemple du trivial qui corrode l'officiel. Nous sommes très près ici de la dimension carnavalesque du rire telle que l'a définie Bakhtine.

Le travail sur la langue apparaît également dans la création de néologismes cocasses, comme « EMM (Estivants marocains à Marbella) », à comparer aux MRE (Marocains résidant à l'étranger) qui, dans la terminologie officielle, désignent les émigrés ; ou bien les comparaisons surprenantes comme : « le besoin d'expulser [le son] devenait trop puissant, pareil au besoin naturel. Et comme réceptacle, je me posais là. »

Le recours au langage scatologique et au registre trivial est massif et vise toutes les instances socio-politiques pour les démystifier.

C. Fonctionnement et finalités de l'ironie.

Dans les nouvelles que nous avons retenues, l'ironie semble souvent opérer par empathie avec le lecteur, même quand elle est dirigée contre lui. L'utilisation d'un énoncé pour signifier deux énonciations (ou ce que l'on appelle le second degré) est la constante de cette forme d'ironie. Cependant,

⁸⁴ Littéralement : « Le membre du pouvoir est long. »

le rire littéraire⁸⁵ s'accompagne aussi d'une dimension loufoque où le comique génère un rire plus léger qui semble lui-même dirigé contre le « sérieux » de l'ironie.

Nul doute que le rire est surtout d'origine conflictuelle et qu'il est, dans ce cas précis, une dénonciation du pouvoir en place, de la structure sclérosée d'une société en crise avec ses propres valeurs. Mais ce rire ne se fige pas en rictus : en se riant lui-même de sa tension argumentative, il se mue en humour. Perpétrer des sacrilèges dans la joie, user de la satire sans se prendre au sérieux, voilà ce qui fait la force et l'intérêt de ces textes. Dans sa préface pour un ouvrage regroupant des études sur le thème⁸⁶, A. Faure délimite ainsi la différence entre l'ironie à visée satirique pure et le rire : « Il existe, à côté du rire agressif, la rire d'arrière-garde, la flèche du Parthe, le coup de pied de l'âne. *In cauda venenum*. Le rire est par définition sacrilège, et nie joyeusement tous les tabous, mais il le fait avec délicatesse, humanisant le cynisme au moyen de signaux discrets qui constituent le registre de l'ironie ou de l'humour. ».

Sacrilège, ces textes le sont à plus d'un titre, n'épargnant ni la société, ni le pouvoir ; grivois et insolents, ils se constituent comme discours marginal par opposition aux discours officiels, y compris certains discours littéraires. L'hétérogénéité est la marque essentielle de ces textes qui se distinguent par

⁸⁵ J'emprunte cette expression à Alain Faure : *Rires et sourires littéraires*, études réunies par A. Faure, C.R.L.P., publications de la faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines, N° 16, 1994.

⁸⁶ FAURE, Alain, dir. : *Rires et sourires littéraires*, Nice, Publications de la faculté des lettres, arts et sciences humaines, CRLP (Centre de recherches littéraires pluridisciplinaires), n° 16, 1994.

le recours à différents registres de langue et de ton mais aussi à différentes langues : français et arabe, sans compter les néologismes. Cette dimension créative tient à la fois plaisir du texte et de la volonté de mettre la touche locale à des textes fortement ancrés dans leur contexte.

CHAPITRE III

Figures de lecteurs

Parler de lectorat revient souvent, dans l'état actuel de la recherche, à établir des profils par le biais de statistiques qui tentent de rationaliser ce genre d'études. Bien que la méthode soit en elle-même intéressante, il n'était pas possible de l'appliquer dans le cadre de ce travail. Ce chapitre sera donc une approche en vue de défricher le terrain, un ensemble d'hypothèses basées non seulement sur l'observation et l'expérience personnelles, mais aussi sur l'analyse du discours des auteurs et des conditions dans lesquelles ils produisent leurs œuvres. Je tenterai d'achever ce travail en proposant une vue cavalière de l'espace et des conditions de production de l'objet littéraire ainsi que des figures de lecteurs et d'auteurs marocains. Les éléments de ce triangle me semblent intimement liés du fait que c'est dans la dynamique de leur interaction que l'œuvre voit le jour.

I Qui écrit ?

Contrairement aux écrivains de la première génération pour lesquels la thèse de N. El 'Oufi peut se vérifier⁸⁷, les auteurs de la génération actuelle appartiennent dans leur majorité à une catégorie socioprofessionnelle précise : l'enseignement. Bien que l'on trouve aussi des écrivains qui exercent le journalisme, le métier d'enseignant semble désormais créer une sorte de prédisposition à l'écriture. Sur les huit auteurs dont j'ai analysé les nouvelles, quatre sont enseignants dans le supérieur ou le secondaire. Si l'on excepte Laroui, qui vit à l'étranger (et qui enseigne également l'économie), et Choukri, cas atypique du fait qu'il est autodidacte (encore qu'il ait ultérieurement été instituteur), les chiffres semblent confirmer mon hypothèse. Cela est d'autant plus compréhensible pour la littérature marocaine d'expression française que le français n'est plus actuellement enseigné (dans le primaire et le secondaire) qu'au titre de langue étrangère. Cependant la politique linguistique du Maroc est telle qu'elle continue à promouvoir le français comme langue d'ouverture : les matières scientifiques, notamment, continuent à être enseignées en français dans le supérieur. Les contradictions engendrées par cet état de fait ne sont pas minces ; il n'en va pas moins que la maîtrise du français ne peut plus être ce qu'elle était dans les deux premières décennies de l'indépendance du pays, où le français a continué à servir de langue de travail dans de nombreuses institutions, notamment administratives. À cet appauvrissement linguistique échappent

⁸⁷ Pour ce chercheur, les écrivains représentent uniment la classe dont ils sont issus, à savoir la petite et moyenne bourgeoisie. Cf. ci-dessus n. 4.

cependant les spécialistes de cette langue, donc ceux qui l'enseignent⁸⁸. Beaucoup parmi eux font le choix (mais en est-ce vraiment un ?) du français comme véhicule de l'expression littéraire. Du coup, à la lecture de certains d'entre eux, on a parfois le sentiment d'être en présence d'"exercices de style", ou d'"exercices d'application" de telle ou telle théorie littéraire en vogue. Où l'on retrouve la question de la littérarité.

Mais dans le cas où un enseignant s'impose en tant qu'écrivain, quelle est la part de « déformation » du métier qui peut apparaître ? Un écrivain enseignant continue-t-il à professer ? Et quand il écrit, a-t-il en vue le public marocain, qui demeure pour une large part analphabète⁸⁹ ?

Ces questions posent le paradoxe de la langue qui a déjà fait couler beaucoup d'encre. Cependant, le quasi-analphabète en français, l'est souvent aussi en arabe, donc le problème reste le même en définitive quelle que soit la langue dans laquelle on écrit.

À qui s'adresse donc l'écrivain marocain d'expression française ?

Il y a, bien entendu, un lectorat "indigène", encore qu'étroit, pour cette littérature, mais quand un auteur arrive à sortir des frontières, il acquiert également un lectorat français ou plus généralement francophone. Autrement dit, l'écrivain de manière consciente ou non répond à un horizon

⁸⁸ KILITO, SERHANE, CHAFIK, pour ne citer encore que ceux dont il a été question ici sont tous professeurs de littérature française.

⁸⁹ Les estimations du taux d'analphabétisme (en arabe) varient, mais ne descendent pas en dessous de 50 %. Sur cette base, on imagine aisément ce qu'il peut en être en français.

d'attente chez ce lectorat. D'où l'hypothèse avancée dans mon introduction, suivant laquelle l'Occidental, pris à témoin, devient un arbitre malgré lui des problèmes liés à la question des droits de l'homme, de l'émigration légale ou non, de la condition de la femme, etc.

À ce propos, j'ai fait allusion à l'événement du *Temps du Maroc en France* et à la dynamique culturelle qu'il a générée. De ce point de vue, la littérature joue un rôle d'approche et de séduction nécessaire dans la rencontre avec l'autre. Elle devient élan et échange avec une altérité de moins en moins perçue comme source de conflit. Souvent, comme on l'a vu avec les écrits de Kilito, la littérature devient cet espace propice au dialogue où l'universel n'est pas opposé aux différences.

Pour ce qui est des écrivains marocains d'expression arabe, longtemps cantonnés dans la sphère géographique du Maroc, rarement lus dans d'autres pays du Maghreb ou d'Orient, ils commencent enfin à voir s'élargir l'horizon de leur réception par le biais de la traduction. Mais l'émergence de cette nouvelle voie d'accès à une réception universelle connaît encore les soubresauts de l'incompétence et de l'absence de professionnalisme.

II Conditions de production

En fait, de multiples paramètres entrent en jeu pour qu'une œuvre voie le jour. Kilito, quand on lui a posé la question des raisons qui lui ont fait écrire son recueil *En quête* a répondu : « parce que mon éditeur me l'a commandé »⁹⁰. Détour ironique ou simple constat ? Le fait est que la littérature est soumise, cela ne fait pas de doute à des impératifs de mode et surtout à des considérations matérielles difficiles à contourner.⁹¹ C'est ainsi que l'on observe des formes de discrimination -qui ne sont certainement pas propres au Maroc- à l'égard des écrivains nouvellement arrivés dans le champ littéraire et qui ne sont pas soutenus par un réseau relationnel de nature à faciliter la diffusion de leurs œuvres. Le corollaire en est le phénomène de la publication de livres par de simples imprimeurs et des auteurs obligés de financer sur leurs propres fonds la parution de leurs écrits.

Tout cela peut sembler marginal par rapport à la problématique proprement littéraire, mais je soutiens qu'en réalité, cet aspect est au cœur même de notre propos puisque ces œuvres imprimées ne bénéficient généralement d'aucune correction ni d'aucune lecture critique avant d'arriver sur le marché. Cependant, le fait est que ces œuvres sont lues et contribuent plus ou moins à façonner le goût des lecteurs. Elles sont même d'autant plus lues qu'elles sont proposées à des prix qui défient toute concurrence.

⁹⁰ Interview accordée à la radio privée Médi 1 de Tanger, en juillet 2000.

⁹¹ À ce propos, les actes du colloque international tenu les 8 et 9 mars 1990 sous le thème « Économie et culture » sont assez édifiants. (Faculté des Lettres et Sciences de Mohammedia, éditions Wallada, Casablanca.).

Il ne faut pas manquer de saluer, néanmoins, des actions de promotion de la littérature (Associations, colloques...)etc., qui demeurent encore à leurs premiers balbutiements. Le ministère de la Culture, de son côté, promeut des œuvres en en finançant la publication, mais cette une action reste symbolique par rapport aux besoins du pays.

Autre instance qui intervient dans la pratique littéraire : la critique. Celle-ci en effet peut imprimer son empreinte de bien des façons sur la manière dont évolue l'écriture ; encensant l'un, fustigeant ou ignorant l'autre, la critique peut orienter dans une certaine mesure le goût du lecteur et partant celui de l'écrivain lui-même. Certains critiques s'adonnent même à la pratique littéraire⁹², y expérimentant leurs théories critiques. Certaines de ces expériences sont heureuses, mais pour d'autres, il ne faut pas cacher qu'elles portent l'odeur de laboratoire.

III Figures de lecteurs

Parler au pluriel de figures de lecteurs revient à rappeler la pluralité des lectures possibles. Si l'on tente de dresser un profil du lecteur idéal capable de comprendre et d'évaluer la qualité d'une œuvre dans toutes ses dimensions, il s'avère très vite que c'est un mythe. Pour ne parler que du lecteur des nouvelles telles qu'elles se présentent de nos jours, ce lecteur devrait

⁹² C'est le cas de Mohamed BERRADA, par exemple.

être capable de reconnaître les spécificités du genre et être assez ouvert pour accepter d'être dérangé dans ses habitudes. Il doit pour cela connaître le code socioculturel marocain dans toute sa variété : arabe, berbère, africain, méditerranéen. Il devrait de plus, maîtriser les codes linguistiques dans lesquels les œuvres sont écrites et être capable pour ce qui est de l'énonciation ironique, de déceler le message encodé. La parodie, par exemple qui recourt aux procédés du texte modèle pour les amplifier ou les travestir, ne peut être perçue par un lecteur qui ignore le genre de l'hypotexte. De même, l'ironie prise au premier degré peut conduire au malentendu. Mais celui-ci n'est pas à sens unique, car en l'absence des explications de l'auteur, le lecteur peut déceler de l'ironie là où il n'y en a pas.

Le risque de surinterprétation n'est donc pas exclu. Pour employer un vocabulaire didactique, la lecture parfaite nécessite des pré-requis divers, mais le lecteur réel lit à travers ses pré-acquis, lesquels constituent parfois un obstacle à une lecture « objective ». Cette expression sonne sans doute comme un oxymore car chaque lecture est individuelle, donc forcément subjective. Mais justement l'écriture la plus achevée, à mon sens, est celle qui autorise ce genre d'excès. C'est dans la confluence de lectures plurielles (selon les individus, les aires géopolitiques⁹³ et les époques) qu'une œuvre peut continuer à vivre.

⁹³ À ce propos, je me permets de rapporter une expérience personnelle : j'ai fait lire « Étrange cadavre » de M. CHOUKRI à une amie française. Là où j'ai vu une satire assez pessimiste de la société marocaine, elle a perçu une dimension ésotérique plutôt sereine.

CONCLUSION

Il m'est difficile de parler de conclusion dans un travail que je considère comme un projet en vue de de plus profondes et plus méthodiques investigations. Peut-être que le mot « clausule » ou « résultat » conviendrait mieux dans ce contexte. En effet, la trans-généité se vérifie au plus haut degré dans les textes abordés. Les deux points précis que j'ai traités ici, le fantastique et le rire multiplient les sources et les écarts. Rendre compte de tous les aspects qui font l'intérêt de ces textes aurait été une entreprise impossible dans les limites étroites de ce travail.

En guise de clausule donc, on retiendra en ce qui concerne les sources, que ce que j'ai appelé « fantastique » reconduit le magique au sens large du terme, un magique opposé au religieux orthodoxe et se nourrissant des traditions antéislamiques. Mais c'est aussi un fantastique qui revêt l'aspect d'une inquiétante étrangeté qui n'est que l'envers d'une étrange familiarité. Sous ces deux aspects, et quelle que soit l'appellation que l'on voudra lui donner, il constitue un questionnement à l'humain dans ce qu'il a de plus sourd (l'instinct, l'angoisse, le désir...). La langue arabe emprunte le terme anglais « fantasy » pour qualifier les récits de ce genre, et il me semble bien correspondre à l'hétérogénéité des textes étudiés.

Les deux formes sous lesquelles apparaît le rire littéraire dans les nouvelles usent également du recours aux sources pour une réécriture distan-

ciée. Bien que la parodie en tant que pratique hypertextuelle ne vise pas dans l'absolu une finalité satirique, cela se vérifie tout du moins dans les textes qui nous intéressent. En cela, elle rejoint l'ironie en participant du même éthos moqueur. Cependant l'originalité de la nouvelle marocaine, sous ce rapport, c'est le déplacement du centre de gravité de l'ironie satirique pour la transformer en comique ou en humour⁹⁴.

Fantastique et rire littéraire procèdent tous les deux de la même logique de l'écart en usant essentiellement d'une poétique de la dissonance qui inscrit ces écrits en marge du récit officiel (*l'Histoire*), des discours autorisés.

Nous avons certes affaire à une littérature essentiellement dissidente, mais c'est une littérature distante et consciente tout à la fois, de ses effets et de propres limites.

Se profile donc à l'horizon un nouveau rapport à la mémoire, qui, grâce à la particularité du genre, se constitue également comme une autre façon de penser le temps dans son rapport au passé et au présent. Edmond Amran El Maleh a eu des paroles très justes à ce propos quand il a écrit : « La poésie, la nouvelle, le roman maghrébin, aussi bien en français qu'en arabe, vont bien au-delà de ce que l'histoire peut dire et découvrir, et cela parce qu'ils ouvrent des chemins, des voies d'exploration des profondeurs invisibles de l'existence concrète individuelle et collective. Mémoire et

⁹⁴ Surtout en tant que « faculté de présenter la réalité de manière à en montrer les aspects plaisants, empreinte de détachement ». Cf. *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1994.

écriture immobilisent le temps, convoquent au présent le face à face dramatique de ces deux pôles de notre existence, mettant au jour ces nappes phréatiques de notre vie quotidienne, travaillées par des séismes que le regard objectif ne saurait déceler. »⁹⁵ Cela, la nouvelle marocaine, du moins les nouvelles du corpus que j'ai retenu, le matérialisent. Se pose néanmoins le problème des critères de littéarité précédemment évoqué dans l'introduction de ce travail.

Les théories de la littéarité tentent de trouver une justification objective à ce qui échappe sans cesse à l'objectivation. La lecture restant après tout une entreprise individuelle, le critique a-t-il le droit de décider de ce qui est littéraire et de ce qui ne l'est pas ?

Au-delà du plaisir que peut nous procurer un texte dans l'intimité de la lecture individuelle, le souci -tout à fait légitime- de vouloir rendre compte de ce plaisir et le communiquer se trouve confronté au problème de l'indicible. D'où peut-être la justification, au moins la plus avouable, de trouver des paramètres plus ou moins universels de nature à consacrer la valeur d'un texte sur le plan littéraire ; une manière, tout au moins, de le différencier de tout autre texte à qui cette qualité serait déniée.

Ce qui gêne dans cette entreprise, c'est le choix même des paramètres suivant lesquels on décidera de la littéarité d'un texte. Le problème s'est

⁹⁵ EL MALEH, E. A. : « Remarques à propos de l'opposition tradition et modernité », in : Coll. : *Economie et culture, Actes du colloque international tenu les 8 et 9 mars 1990 à la Faculté des lettres et sciences humaines de Mohammedia*, Casablanca, Wallada, sans date.

souvent posé à travers l'histoire, changeant simplement de nom. Ainsi la question de savoir ce qu'est un objet poétique, et ce qui ne l'est pas. Et l'on a maintes fois assisté au rejet de toute rénovation thématique sous prétexte qu'elle nuisait à la question de poéticité même.

La critique actuelle, se voulant très proche des textes et discréditant toute approche qui tenterait de plaquer des schèmes préétablis, a opté pour des critères qui demeurent somme toute intimement liés à l'objet littéraire. La présence de l'intertextualité dans un texte, la manière dont il joue des textes précédents demeure un des critères évoqués⁹⁶ pour, au moins, retrouver ce plaisir tout intellectuel du déjà lu.

Cependant, à supposer qu'un texte me tende effectivement un miroir où je puisse entrevoir mes lectures d'avant, ce plaisir peut-il être le gage le plus sûr de la littérarité ? Le critère de l'intertextualité ne nous renvoie-t-il pas à une autre dimension, non moins problématique, qui est celle de l'universalité de l'œuvre ? Comment considérer dès lors l'empreinte locale dans une œuvre ?

Pointe donc la question de la définition même de l'universel : quels sont les textes que l'on peut ranger dans cette aire bienheureuse ? Ne risque-t-on pas de tomber dans une sorte de dictature de ce qui est universel et de ce qui ne l'est pas.

⁹⁶ Séminaire de DEA de Charles BONN, 2000-2001.

Certes les textes qui ont fait le choix idéologique de marquer localement leur discours entraînent un problème de lisibilité ; mais ce « défaut » doit-il être imputé aux limites géo-culturelles d'un contenu ou, plutôt, aux limites du savoir d'un lecteur moyen ? L'universalisme ne serait-il pas plutôt la reconnaissance de la différence, même quand cette différence devient totale altérité ?

C'est peut-être à ce niveau qu'apparaît l'utilité des lectures comparatives lesquelles, en plus de l'attention portée à la manière dont un texte gère un ensemble de procédés d'écriture pour générer un sens, sont attentives à l'aspect culturel, au contexte géopolitique, et au rapport entre moyens de production et de reproduction littéraires. Il serait intéressant d'étudier la nouvelle contemporaine sous cet angle comparatiste en élargissant la problématique à d'autres sous-genres à part ceux que j'ai tenté d'approcher, pour en analyser les manifestations de part et d'autre de la Méditerranée⁹⁷, ou dans la perspective de la littérature francophone. Un travail qui pourrait trouver à s'approfondir dans le cadre de recherches plus poussées.

⁹⁷ En s'intéressant par exemple à la littérature « beur »

BIBLIOGRAPHIE

I. Corpus de l'étude

A) Nouvelles

CHAFIK, Nadia : « Le tatouage bleu », *in* : Coll. : *Des nouvelles du Maroc*, pp. 17-25

CHOUKRI, Mohamed : « Etrange cadavre », trad. de l'arabe par Mohamed EL GHOULABZOURI, *in* : Coll. : *Des nouvelles du Maroc*, pp. 11-15

JAY, Salim : « Trois par jour », *in* : Coll. : *Des nouvelles du Maroc*, pp. 87-94

KILITO, Abdelfattah : « Clefs », *in* : *En quête*, pp. 41-59

LAROUI, Fouad : « Nos vaches sont bien gardées », *in* : Coll. : *Des nouvelles du Maroc*, pp. 101-104

LOUKILI, Ali : « Qissat Mou'awiyya » [*Histoire de Mou'awiyya*], *in* : *Al kalâm fî hadrat maoulânâ al-imâm* [« Paroles en présence de Monseigneur l'Imam »], pp. 61-65

LOUKILI, Ali : « Al maqâma as-sattatiyya » [« La séance de Settât »], *in* *Al kalâm fî hadrat maoulânâ al-imâm*, pp. 5-8

SEBTI, Amine : « À perte d'écoute », dans le recueil portant le même titre, pp. 3-37

SERHANE, Abdelhak : « La chienne de Tazmamart », *in* : Coll. : *Des nouvelles du Maroc*, pp. 47-63

TAZI, Mohamed Azzedine : « Rijâl as-sahra' » [« Les hommes du désert. »], *in* : *Chay'un min ra'ihati* [« Un vague parfum »], pp. 125-132

B) Recueils de nouvelles

Coll. : *Anthologie de la nouvelle maghrébine*, éd. par James GAASCH, Casablanca, EDDIF, 1996

Coll. : *Des nouvelles du Maroc*, Paris/ Casablanca, Paris-Méditerranée/EDDIF, 1999

Coll. : *Lignes de vies, Nouvelles inédites*, Casablanca, éd. Le Fennec, 1999

KILITO, Abdelfattah : *En quête*, Fata morgana, 1999

LOUKILI, Ali : *Fî hadrat maoulânâ al-imâm* [« En présence de Monseigneur l'Imam »], Fès, Infoprint, 2000

SEBTI, Amine : *À perte d'écoute (Nouvelles)*, Casablanca, Les Éditions maghrébines, 2000

TAZI, Mohamed Azzedine : *Chay'un min ra'ihati* [« Un vague parfum »], Casablanca, éd. Okkad, 1999

II. Littérature secondaire

Coll. : *Aspects de la nouvelle*, Cahiers de l'Université de Perpignan, n° 18, 1^{er} sem. 1995

Coll. : *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1994

Coll. : *Economie et culture, Actes du colloque international tenu les 8 et 9 mars 1990 à la Faculté des lettres et sciences humaines de Mohammedia*, Casablanca, Wallada, sans date

Coll. : *Écritures marocaines contemporaines*, L'Édition Marocaine, 2001

Coll. : *Encyclopédie de l'islam*, nouvelle édition, lieu, éd., date

Coll. : *L'étrange et le merveilleux dans l'Islam médiéval*, Paris, éd. Jeune Afrique, 1978

Coll. : *La nouvelle, définitions transformations*, Presses universitaires de Lille, 1991

- AL 'OUFI, Najib : *Mouqarabat al waqi' fil quissa al quassira al maghribiyya* [« Approche du réel dans la nouvelle marocaine »], Casablanca, Centre culturel arabe, 1987
- BELHOUARI, Khalifa : « Al qissa wa loughâtiha » [« *Les langues de la nouvelle* »], Al-Mithaq, 9-10 juillet 2000, Supplément culturel, p. 3
- BENCHEIKH, Jamal-Eddine, dir. : *Dictionnaire des littératures de langue arabe et maghrébines francophones*, nouvelle édition, Paris, PUF, Quadrige, 2000
- BENZACOUR, Anissa : *Regards sur la femme dans la nouvelle et le roman de langue française*, thèse soutenue en 1987 et préparée sous la direction d'André DABEZIES
- BERGER, R. P. : *Les genres de la nouvelle*, Paris, La littérature, 1967
- BESSIÈRE, Irène : *Le récit fantastique, la poétique de l'incertain*, Paris, Larousse université, coll. Thèmes et textes, 1974
- BONN, Charles : « Les aléas d'une reconnaissance littéraire problématique », Prologue, n° 13-14, été-automne 1998, pp. 15-22
- BONN, Charles & FERIÉL, K. : *Bibliographie de la littérature maghrébine 1980-1990*, EDICEF, 1992
- BOUKOUS, Ahmed : *Dominance et différence, Essai sur les enjeux symboliques*, Casablanca, éd. Le Fennec, 1999
- BRAHIMI, Denise : *Un siècle de nouvelles franco-maghrébines*, Paris, Minerve, 1992
- COMPAGNON, Antoine : « L'angoisse de lire », Magazine littéraire, n° 400, juillet-août 2001, pp. 18-19
- DUMOULIÉ, Camille : *Cet obscur objet du désir*, Paris, L'Harmattan, 1993
- ÉTIEMBLE, R. : « Deux oppositions à la "Problématique de la nouvelle" » in *Le mythe d'Étiemble*, pp. 315-318, Paris, éditeur, 1978
- FAURE, Alain, dir. : *Rires et sourires littéraires*, Nice, Publications de la faculté des lettres, arts et sciences humaines, CRLP (Centre de recherches littéraires pluridisciplinaires), n° 16, 1994
- GODENNE, René : *La nouvelle*, Paris, éd. Honoré Champion, 1995

- GRIVEL, Charles : « Horreur et terreur : philosophie du fantastique », *in* Colloque de Cerisy, *La littérature fantastique*, Paris, Albin-Michel, coll. Cahiers de l'herméneutique, 1991
- GUENNOUN, Souad : « Enfants des rues ou “Les Incendiaires” », *Mediterraneans/Méditerranéennes*, n° 11, vol. en français, hiver 1999-2000, pp. 254-260
- ISSACHAROFF, M. : *L'espace de la nouvelle*, Paris, éditeur, 1976
- JAKUBEC, Doris : « *Corinna Bille* : Quelques notes sur les rapports entre fantastique et forme brève », *in* : LASCU-POP, Rodica & PONNAU, Gwenaël, *dir.* : *Le fantastique au carrefour des arts*
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine : « Problèmes de l'ironie », Lyon, Presses universitaires, *Linguistique et sémiologie*, n° 2, 1978
- KILITO, Abdelfattah : *Les Séances, Récits et codes culturels chez Hamadhânî et Harîrî*, Paris, Sindbad, coll. La bibliothèque arabe, 1983
- KILITO, Abdelfattah : *L'Auteur et ses doubles, essai sur la culture arabe classique*, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1985
- KILITO, Abdelfattah : *Al Ghâ'ib*, Rabat, éd. Toubkal, 1987
- LASCU-POP, Rodica & PONNAU, Gwenaël, *dir.* : *Le fantastique au carrefour des arts*, Actes du colloque international de Cluj-Napoca, 22-23 oct. 1997, coll. Sapientia
- LAQABI, Saïd : *Aspect de l'ironie dans la littérature maghrébine d'expression française des années 80*, thèse de doctorat dirigée par le professeur Charles BONN, soutenue en 1997
- MAUGHAN, William Somerset : *L'art de la nouvelle*, Paris, éd. du Rocher, 1998
- MEMMES, Abdallah, *dir.* : *Signifiance et interculturalité*
- MÉRAD, Ali : *L'exégèse coranique*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, 1998
- MIGNARD, Annie : *La nouvelle française contemporaine*, Paris, Ministère des affaires étrangères, 2000

- MLESNITA, Virgil** : « Passages vers un autre réel : Au fond du fantastique », in : **LASCU-POP, Rodica & PONNAU, Gwenaël, dir.** : *Le fantastique au carrefour des arts*
- MOUDDEN, Abderrahim** : *Achakl al quisassi fil quissa al maghribiyya* [« La typologie narrative dans la nouvelle marocaine »], Casablanca, Dar Al-Atfal, 1988
- NAHUM, A.** : *Humour et sagesse judéo-arabe, Ch'ha, proverbes et contes*, Paris, Desclée de Brouwer, 1998
- OSWALD, T.** : *La nouvelle*, Paris, Hachette, 1996
- PONNAU, Gwenaël** : *La folie dans la littérature fantastique*, Paris, éd. du CNRS, coll. Littératures, 1990
- TENKOUL, Abderrahmane** : *Al adab al maghribi al hadith, biblioghrafia châmila* [« La littérature marocaine contemporaine, bibliographie générale »], Casablanca, éd. Al Jamiâa, Société Benchra pour l'imprimerie et la distribution "Benmid", 1984
- TODOROV, Tzvetan** : *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. Points, 1976
- TODOROV, Tzvetan** : *Poétique de la prose*, Paris, éd. Seuil, coll. Points, 1978
- TOUMICHE, Nada** : *Littérature arabe contemporaine*, Paris, Maisonneuve et Larose, coll. Orient/ Orientations, 1996
- VIEGNES, M.** : *L'esthétique de la nouvelle française au XXe siècle*, Berne, Peter Lang, 1990
- ZAKARIA, Katia** : *Abû Zayd Al-Sarûjî, imposteur et mystique, Relire les Maqâmât d'Al-Harîrî*, Damas, IFEA, 2000

III. Autres

- AL-HAMADHÂNI** : *Choix de maqâmât*, trad. et comm. par R. BLACHERE et P. MASNOU, Paris, Klincksieck, 1957

BEN HADDOU, Halima : *Aïcha la rebelle*, Paris, éd. Jeune Afrique, 1982

AL JÂHID, : « Le qadi et la mouche », in : *Anthologie du livre des animaux*, traduction française de L. SOVAMI, Paris, Sindbad, 1988

JEBBOR, Mariam : « La femme, la fillette et la poupée », Al Bayane, 26 juin 2001.

KILITO, Abdelfattah : *La querelle des images*, Casablanca, EDDIF, 1996.

IV. Sites internet

clicnet.swarthmore.edu/rire (L'humour en littérature)

www.albayane.ma (Quotidien marocain d'expression française)

www.fabula.fr (Littérature)

www.limag.com (Littérature maghrébine)

www.tempsdumaroc.press.ma (Site officiel du *Temps du Maroc en France*, en 2000)

Table des matières

	pp.
Remerciements.....	2
Introduction.....	4
Chapitre I :Le fantastique dans la nouvelle marocaine.....	12
I L’embrayage du fantastique.....	13
II Fantastique et récit bref.....	19
III Dire l’indicible.....	23
Chapitre II : Le “rire humain” dans la nouvelle marocaine : ironie et parodie.....	27
I La parodie dans la nouvelle arabophone.....	31
A. Manifestations.....	31
B. Fonctionnement et finalités.....	39
II L’ironie dans la nouvelle francophone.....	41
A. Dans la nouvelle de F. Laroui.....	41
A. 1. L’ironie macropragmatique.....	42
A. 2. L’ironie micropragmatique.....	44
B. Dans la nouvelle de A. Sebti.....	45
B. 1. L’ironie macropragmatique.....	46
B. 2. L’ironie micropragmatique.....	47
C. Fonctionnement et finalités de l’ironie.....	48
Chapitre III : Figures de lecteurs.....	50
I Qui écrit ?.....	50
II Conditions de production.....	53
III Figures de lecteurs.....	54
Conclusion.....	56
Bibliographie.....	60
Table des matières.....	66