

Alessandro Costantini

« Nouvelles formes de l'engagement dans les littératures francophones »

YVES CHEMLA

Esthétique de la réparation dans deux romans d'Abdelhak Najib

ABSTRACT

Les deux romans d'Abdelhak Najib, *Les territoires de Dieu*, *Le printemps des feuilles qui tombent*, semblent participer de la démarche en cours dans les lettres francophones marocaines qui vise à occuper de nouveaux terrains et à modifier ce qui pourrait apparaître avec le temps comme des effets de stéréotypie, en particulier dans les rapports entre éthique et littérature. C'est dans la représentation de la société, et dans la dénonciation de l'immobilisme qui la caractérise que cette innovation prend de l'ampleur.

MOTS-CLÉS

Engagement en littérature, Abdelhak Najib, *Les territoires de Dieu*, *Le printemps des feuilles qui tombent*

POUR CITER CET ARTICLE

Yves Chemla, « Esthétique de la réparation dans deux romans d'Abdelhak Najib », dans *Interfrancophonies*, n° 7, *Nouvelles formes de l'engagement dans les littératures francophones*, (Alessandro Costantini, éd.), 2016, pp. 29-39, <www.interfrancophonies.org>.

L'esthétique de la réparation dans deux romans d'Abdelhak Najib

YVES CHEMLA

LES DEUX ROMANS D'ABDELHAK NAJIB, *LES TERRITOIRES DE DIEU*, *LE PRINTEMPS DES FEUILLES QUI TOMBENT*¹, semblent participer de la démarche en cours dans les lettres francophones marocaines qui vise à occuper de nouveaux terrains et à modifier ce qui pourrait apparaître avec le temps comme des effets de stéréotypie, en particulier dans les rapports entre éthique et littérature. C'est dans la représentation de la société, et dans la dénonciation de l'immobilisme qui la caractérise que cette innovation prend de l'ampleur. *Mutatis mutandis*, on peut y relever le mouvement rappelé par Gisèle Sapiro à propos du roman français du XIXe s. : « les écrivains réalistes considèrent qu'on ne peut retrancher la peinture du mal ou de l'immoralité sans fausser la représentation du monde, sans réduire la vraisemblance de l'œuvre. La morale qui cherche à dissimuler la vérité n'est qu'hypocrisie sociale. Mais montrer le mal ne signifie pas l'approuver. Au contraire, même. Ce n'est pas au moyen de l'idéalisation mais de la description de la réalité telle qu'elle est, en disant la vérité, que la littérature est utile »². Ce que cette nouvelle génération d'écrivains dont il sera question, et en particulier avec Abdelhak Najib, imprime à cette règle ancienne et qui aura longtemps été le prétexte au spectacle littéraire du mal, c'est d'une part de caractériser par la description ce mal social comme abjection, c'est-à-dire le maintien dans la condition servile, et, d'autre part, de toujours conserver au narrateur la possibilité de la distance, voire du déplacement. L'enjeu n'est pas l'objectivité et l'essentialisation de la réalité qui n'est toujours qu'une affaire de point de vue, mais bien de permettre aux narrateurs de dénoncer cette abjection tout en

¹ Publiés à Marrakech, aux éditions Les Infréquentables, respectivement en 2015 et 2016. Les deux titres seront abrégés dans le texte TD et PF, suivi du numéro de la page.

² Gisèle Sapiro, « Aux origines de la modernité littéraire : la dissociation du Beau, du Vrai et du Bien », *Nouvelle revue d'esthétique*, n° 6, 2010/2, p. 13-23. DOI 10.3917/nre.006.0013, p.18.

considérant qu'eux-mêmes en sont sortis et ont réussi à s'en écarter. Pourtant cette dénonciation n'est pas sans ambiguïté, puisqu'elle installe une gêne pour le sujet qui la raconte : elle est à la fois la matière de son récit, et ce dont il est sorti ; à la fois une matrice d'écriture et ce qu'il récuse, car c'est dans et par cette ignominie qu'est reconduite la déchéance sociale, qui continue d'affecter le plus grand nombre. Ce sont donc bien deux versants de l'imaginaire qu'il convient sans cesse de faire jouer. « Frontière sans doute, l'abjection est surtout ambiguïté. Parce que tout en démarquant, elle ne détache pas radicalement le sujet de ce qui le menace - au contraire, elle l'avoue en perpétuel danger. Mais aussi parce que l'abjection elle-même est un mixte de jugement et d'affect, de condamnation et d'effusion, de signes et de pulsions », rappelle Julia Kristeva³. Ce jeu thématique se double alors d'un point de vue sur la littérature, et en trace de nouveaux enjeux. Pour l'écrivain qui prend en charge cet aspect de l'histoire intime, à la fois parfois la sienne mais surtout celle de ses personnages, la représentation littéraire se doit de croiser à la fois l'abject et le lumineux, car c'est bien de ces deux versants que l'imaginaire dépend. Ce à quoi en appelle le texte est la sortie rêvée, possible ou bien simplement envisagée de l'abjection. L'écrivain pourrait alors jouer de ce mouvement en suivant un axe qui part de la complaisance voyeuriste et s'achèverait dans le silence. De l'abjection, on peut faire que le lecteur s'en repaisse, puis qu'il en détourne le regard. Mais pour l'écrivain marocain actuel, le mal fait à l'autre exige réparation, sinon apaisement. L'écrivain a une connaissance intime de cette exigence, surtout quand il s'est dégagé de cette abjection, et qu'il raconte cet accomplissement, tout en se gardant du risque narcissique. S'il met en avant ce qui arrive aux autres, c'est d'abord pour s'en distinguer, mais aussi, il sait que le miroir dans lequel il se regarde « n'est jamais l'image sans ride du dieu grec dans une source paisible. Les conflits des pulsions en embourbent le fond, troublent son eau et amènent tout ce qui, pour un système de signes donné, en ne s'y intégrant pas, est de l'abjection »⁴. L'écrivain n'observe pas le monde depuis un surplomb, et il considère aussi sa tâche non comme un spectateur qui aiderait le lecteur à mieux appréhender le mal pour parvenir à le combattre, ce qui était peu ou prou la tâche assignée au réalisme, ou bien parviendrait à susciter l'imaginaire par la présence du mythe, ce qui est par exemple le cas dans plusieurs romans de Tahar Ben Jelloun, mais bien de déjouer les pièges tendus par la fascination pour le mal, en prenant ses distances et en accompagnant ses personnages, au plus près. Par cette conduite, il rappelle combien l'imaginaire de ces personnages est fécond et combien la situation qui leur est faite va la réduisant, les rendant parfois muets de stupeur et d'incompréhension, mais toujours luttant pour leur survie et celle de leurs proches.

³ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Seuil, 1980, p. 17.

⁴ *Ibid.*, p. 21.

Plusieurs écrivains contemporains ouvrent des perspectives comparables dans les lettres marocaines actuelles⁵. Ahmed Beroho⁶ ou Najib Redouane, dans des registres différents, reviennent, par exemple, sur les paradoxes suscités par les contacts entre des sociétés dont les représentations de soi semblent rivées à des traditions tenues pour immémoriales et intangibles et l'appel de l'ailleurs, un monde pourtant déjà présent par le temps colonial, et dont la marque demeure déjà la langue française. C'est en même temps un retour mémoriel, qui vise à donner des modèles d'interprétation sur l'actualité, tant sur le plan sociétal que sur celui des individus. Ainsi Beroho dans *Le Général* (2008) écrit-il une fiction à la fois amère et cocasse, qui se coule dans le genre du thriller et du roman d'espionnage, et qui revient sur une série de complots qui ont marqué l'histoire politique et sociale du Maroc.

Najib Redouane, dans ses deux premiers romans⁷, réinvestit l'histoire du retour au pays, sur plusieurs modes et plusieurs strates, et rappelle combien ce retour peut être difficile et souvent risqué, et combien ce retour exige de reprendre langue, tant l'écart s'est creusé entre les postures. *Le Legs* du père, paru en 2016 revient sur le statut de l'écrivaine francophone vivant en France, née de parents nés au Maroc, et qui ne parvient pas à se dissocier complètement du poids de cette tradition qu'elle cherche pourtant à expulser d'elle-même, et qui la rend sans relâche étrangère à soi et à qui elle voudrait devenir. Hicham Tahir revient lui aussi sur ce motif du retour dans *La Ruelle des pieds-nus*⁸, mais c'est aussi pour raconter ce qui a conduit le narrateur au départ, au travers de la galerie de portraits des proches. Abdelhak Serhane, *Dans L'Homme qui descend des montagnes*⁹, déroule également le fil de la mémoire, retraçant la lutte quotidienne pour assurer la survie, contre la misère matérielle et morale, contre la corruption et l'hypocrisie, contre la dépréciation des femmes, contre l'autoritarisme paternel qui finit par se dégonfler comme un baudruche, face à la jubilation du narrateur. Ce n'est plus tant la seule situation de l'actualité qui prévaut dans le roman, que les linéaments intérieurs, en particulier l'analyse des soumissions individuelles qui entretiennent l'immobilité, qui importent. Le seul levier qui semble alors pouvoir être valorisé est celui de l'arrachement individuel et qui se prolonge en départ. Le héros est un insoumis, mais pas un rassembleur. Cependant il jubile de parvenir à déclarer à l'autre qui l'opprime qui il est, et ce que son attitude vaut réellement. Ce

⁵ Najib Redouane, *Vitalité littéraire au Maroc*, Paris, L'Harmattan, coll. « Autour des textes maghrébins », 2009

⁶ Yvette Benayoun-Szmidt, Najib Redouane (sous la direction de), *Ahmed Beroho*, Paris, L'Harmattan, coll. « Autour des écrivains Maghrébins », 2010.

⁷ Najib Redouane, *À l'Ombre de l'eucalyptus*, Paris, L'Harmattan, coll. « Lettres du monde arabe », 2014 ; *Id.*, *L'Année de l'apprentissage*, Paris, L'Harmattan, coll. « Lettres du monde arabe », 2015.

⁸ Hicham Tahir, *La Ruelle aux pieds-nus*, Rabat-Paris, Casa-Express-éditions, 2015.

⁹ Abdelhak Serhane, *L'Homme qui descend des montagnes*, Paris, Seuil, 2009.

personnage a conquis les mots. Les romans rappelés ici ont tous peu ou prou à voir avec le récit de la prise de parole, rendue enfin possible depuis une décision intérieure.

Né en 1969, Abdelhak Najib est connu comme homme de presse. Journaliste, rédacteur en chef de plusieurs organes, il est animateur d'émissions télévisuelles, à la fois dans le champ de la culture et dans celui de l'analyse politique. C'est un personnage connu, et assez visible. Né dans le quartier plutôt habité par une population défavorisée, Hay Mohammadi à Casablanca, il se revendique de cette culture populaire, croisée cependant avec des études menées à Rabat, Paris et Sophia Antipolis. Établi un temps à New York, il est aussi en relation avec cette mondialisation de la culture et de la communication, dont il est un des acteurs. Sa vocation d'écrivain, précoce, s'est d'abord manifestée par la rédaction de nombreux articles consacrés à plusieurs champs de la culture. Comme il le rappelle dans de nombreux entretiens, il se revendique d'un parcours existentiel et de formation qui se réclame d'une posture d'insoumission à la défaite. Au contraire, s'il y a déterminisme, ce serait plutôt dans cette volonté de sortie de classe :

Je suis né à Hay Mohammadi, mes parents y ont grandi, je n'ai jamais perdu contact avec cet univers qui échappe à beaucoup de gens qui en ignorent la richesse humaine, la force créatrice, la joie de vivre, les valeurs humaines et le sens du partage qui est érigé en mode de vie dans ce type de derb¹⁰.

Au-delà de tout ça, c'est presque une grande responsabilité d'être natif de ce quartier. Il y a comme un code tacite qui oblige les fils de « Lhay », comme on dit, de réussir quand ils ont la chance, d'aller au bout d'eux-mêmes, de ne jamais abdiquer ni s'avouer vaincu. C'est une culture¹¹.

Il y a donc obligation morale et sociale de « réussite », et l'écrivain se conforme à cette règle qui repose sur une antithèse : nombreux sont ceux qui n'ont pas « la chance ». C'est précisément de cette antithèse que procède l'écriture des deux romans, ou peut-être de trois : le dernier de la trilogie est annoncé, sous deux titres : *Le Sage s'est trompé de siècle* ou *Meurtre parfait à Anfa*. Souvent rappelée par les journalistes qui s'entretiennent avec l'auteur ou les critiques qui analysent son œuvre, cette chance prend dans ce contexte la forme de la réussite sociale et professionnelle. Dans les entretiens, les réponses de l'auteur recentrent et précisent : certes, chance il y a eu, mais elle a été étayée par la décision de développer sa propre culture, notamment par la lecture. Revenant mentalement sur les territoires de l'enfance, au point que plusieurs critiques l'interrogent sur la dimension autobiographique des *Territoires de Dieu*, raconté à la première personne, Abdelhak Najib insiste d'abord sur les auteurs qui nourrissent son métier d'écrivain :

¹⁰ quartier

¹¹ <www.voixdailleurs.com/abdelhak-najib-a-montreal> [Consulté le 10 juillet 2016].

Je suis un grand lecteur des œuvres françaises, allemandes, américaines, russes et japonaises. De nombreux auteurs, poètes et philosophes ont marqué mon apprentissage. Je dois beaucoup à des écrivains comme Proust, Camus, Sartre, Montherlant, Rimbaud, Mallarmé, Char, Goethe, Kafka, Mann, Hesse, Grass, Dostoïevski, Soljénitsyne, Pouchkine, Miller, Durrell, Melville, Whitman, Joyce, Woolf, Shaw, D.H.Lawrence, Keats, Hikmet, Kamal, Mounif, mais aussi des figures comme Montaigne, Shakespeare, Cervantes, Pascal et des grecs comme Héraclite, Eschyle, Sophocles, Parménide sans oublier de grands auteurs arabes comme Adonis, Mahfouz, Al Kouni et d'autres. Les influences sont très nombreuses et moi, j'ai beaucoup lu et je lis toujours avec autant de ferveur. Aujourd'hui, il y a des auteurs comme Jim Harrison et Paul Auster qui me touchent, tout comme Cormack McCarthy ou Colum Mc Cann. Je me sens très proche de la littérature américaine, peut-être parce qu'elle est plus écorchée, plus à vif, plus au contact avec l'humain dans sa perte aujourd'hui¹².

Abdelhak Najib est donc aussi et d'abord nourri de lectures vastes, et qui dépassent de loin le cadre de la seule langue française. Il se revendique comme faisant partie de la république internationale des lettres. C'est un écrivain qui dans les deux romans publiés fait apparaître des mondes tenus à la marge, et c'est aussi un écrivain du monde.

Les titres, tout d'abord, *Les Territoires de Dieu*, *Le Printemps des feuilles qui tombent*, suscitent le trouble. Le premier est paradoxal, dans la mesure où il suppose une géographie délimitée. Il y aurait des espaces où Dieu ne pourrait prévaloir, proposition qui dans le meilleur des cas est un blasphème. À moins de concéder certains espaces au Malin, mais dans ce cas, ce sont pourtant bien les premiers qui sont visés par le titre programmatique. Ou alors, de façon presque souterraine, il y aurait inversion des valeurs. Dans le dernier chapitre, au terme d'une séquence paroxystique, la question est clairement posée :

Un gosse qui s'immole à six ans, une mère qui perd la boule et traîne pendant des années chiant dans son pantalon, un père qui fuit sans laisser de traces, et une fille de quatre ans, qu'on place dans une maison de bienfaisance, où elle se faisait violer par tous les frustrés du coin [...]. 'C'était la volonté de Dieu' répétaient les sages du quartier [...]. Dieu avait choisi son camp ce jour-là. L'enfer sur terre pour cette famille [...] (TD, 180).

Le second l'est tout autant : la détermination achevée vise un printemps particulier, qui se serait emparé des attributs courants de l'automne. On découvre ici une des modalités de l'écriture de Najib, qui est de déplacer le lecteur, comme pour l'obliger à regarder au-delà – ou en-deçà, peut-être - des reflets. Il prend en effet le contrepied de l'expression « Printemps arabes », nommés ainsi en référence aux « Printemps des peuples » de 1848, et qui désignent les contestations populaires qui à partir de décembre 2010 remirent en cause les

¹² *Ibid.*

conditions d'exercice des pouvoirs dans plusieurs pays du Maghreb, du Proche et du Moyen-Orient.

Les Territoires de Dieu est organisé par une dizaine de chapitres, certains titrés, d'autres non. On considère ici le saut de page comme le passage d'un chapitre à l'autre. L'ensemble est précédé d'une dédicace, à la mémoire du père (TD, 06), et d'une épigraphe, un passage célèbre du non moins célèbre *Testament* de Sade (TD, 07). Il importe d'en restituer le contexte : après avoir soigneusement veillé à la transmission d'un legs à « madame Quesnet », Sade exige de ne pas être « ouvert », de reposer dans un cercueil pendant quarante-huit heures, et d'être inhumé dans le parc d'une de ses propriétés, au nom signifiant de Malmaison, dans une simple fosse, et que l'on jette des glands sur cette tombe « afin que (...) les traces de ma tombe disparaissent de dessus la surface de la terre comme je me flatte que ma mémoire s'effacera de l'esprit des hommes » (c'est la citation, TD, 07). Ironie et antiphrase se conjuguent, puisque si Sade ne fut pas disséqué, il fut néanmoins enterré religieusement à Charenton, et non sur cette terre, qu'il ne possédait plus depuis plusieurs années, comme le rappelle Gilbert Lély¹³. Quant à la disparation de sa mémoire...

Le livre raconte à la première personne les tribulations quotidiennes de l'enfant, à l'intérieur d'un espace limité : « Ma vie entière s'est déroulée dans un périmètre très réduit nommé bloc El Koudia à Hay Mohammadi » (TD, 9 ; première phrase). Il est ainsi au centre du quartier, et de là il rayonne, comme les histoires qu'il raconte. C'est en effet une galerie de portraits en action que déploie le récit, et la narration passe de l'un à l'autre par le biais d'évocations, de glissements qui procèdent d'associations d'idées. L'ouverture est réalisée par le récit des premières enfances du narrateur, qui vient à la fois se démarquer des récits héroïques courants, mais en conserve l'attribut principal qui est que le héros est quand même un être d'exception. C'est immédiatement le motif du « captif amoureux » qui est suscité, par le biais d'une médiatrice, Amal rencontrée à l'âge de dix ans, figure aimante, silencieuse et énigmatique, et qui disparaît. C'est la figure érotique de Malika, initiatrice du jeune personnage à la vitalité sexuelle, mais aussi aux possibles de la vie amoureuse. C'est par elle aussi que le personnage découvre la vertu de l'errance, attribut divin : « Errer est le fin mot de la vie . (...) Signe sacré de Dieu, premier grand errant qui nous a légué le plus beau des tributs » (TD, 38). Mais deux pages plus loin, et toujours dans la séquence des enfances, c'est le moment de la première diatribe contre l'impassibilité de Dieu : « Déjà, à six ans, il ne fallait plus me parler de Dieu » (TD, 40). Le narrateur enchaîne une succession d'épisodes dans lesquels il déclare son désamour, mais aussi les conséquences sociales dans le quartier de cette déclaration, qui lui vaut une série de châtements corporels. La

¹³ Gilbert Lély, *Vie du Marquis de Sade avec un examen de ses ouvrages*, in *Œuvres complètes du marquis de Sade*, Paris, Editions Tête de feuille, 1973, tome 1, p.632.

maladie vient achever dans le récit cet état d'indocilité, qui prend la forme d'une figure christique : « J'étais un christ miniature sans la barbe, mais le cœur certainement plus sanglant et les clous de la vie étaient déjà bien enfoncés dans mes veines » (TD, 42). Rassemblant en lui les figures de Sade, Rimbaud et Blake, cités dans le roman, le narrateur se pose d'emblée comme le porteur d'un récit de défiance et de défi : « J'ai juste envie de rappeler que, traversant la boue de Dieu, on en ressort supérieur à lui, puisqu'on lui donne l'absolution » (TD, 43). Le cadre réflexif dans lequel le roman alors va se déployer est ainsi posé : de ses enfances, le narrateur-héros reprend la mémoire de ce défi, qui lui a permis de parvenir où il est, c'est-à-dire de pouvoir l'écrire.

C'est donc à partir d'une galerie de portraits et du souvenir de ceux-ci qui irradiant la mémoire que procède le récit, qui ne se veut pas chronologique, balançant sans cesse entre anamnèse et prolepse depuis le moment de l'histoire, et se situant comme instance narratrice dans un présent non daté. Le temps a passé : « Bien des années après.. » revient ainsi à plusieurs reprises. Le rythme des phrases, souvent syncopé, la véhémence du ton, la saturation des points d'exclamation, participent à cette construction du récit, qui pourrait se manifester comme parole vaine, bavardage, sans ordre. Or la composition des séquences participe d'un véritable projet de remise en jeu des attitudes et des postures adoptées par les tenants du pouvoir. Le texte décrit ainsi des moments de violence policière, qui paraissent actionnés par des motifs futiles, mais qui ont à voir avec la prise de parole. Celle-ci, dans le cours de la narration devient l'amorce d'une vision hallucinée qui prend l'allure d'un texte apocalyptique :

J'ai vu le quartier en feu, les femmes à poil, et les hommes, toutes verges dehors, en train de leur courir derrière dans une orgie ensanglantée. (...) J'ai vu la grande fontaine du quartier éclater et inonder toutes les maisons (...) J'ai vu les trois prophètes, Mahomet, Jésus et Moïse, en très mauvaise posture, en train de demander pardon à des millions de gens qui menaçaient de faire péter la baraque avant la fin de la nuit [...] (TD, 60-62).

L'enjeu est ainsi posé : le territoire décrit et les anecdotes racontées constituent un espace propice au déclenchement d'une écriture qui se défait de la seule dimension référentielle. Pour le narrateur, revenir sur ces années de formation revient d'abord à se projeter dans un miroir, et à faire l'expérience d'un dédoublement. Il est le raconteur et le raconté, à ceci près que la dissociation n'est pas parfaite. Et c'est là où commence le second moment : le raconté n'est pas simplement objectivé par la marque du passage du temps, mais il sait ce qu'il advient, et qui est cette écriture qui se déploie dans l'hyperbole et la fantaisie. Ce qui est ici en jeu est la mise en œuvre de l'imaginaire, par où, justement, il se démarque de la plupart des portraits des êtres déchus et noyés dans la décrépitude. Il se démarque aussi de ce paysage dont il signale à plusieurs reprises que depuis le

temps de son enfance, il a été considérablement modifié. Il n'y a pas vraiment de miroir dans l'écriture, sinon dans le temps où elle s'accomplit, et où elle prend en charge l'épaisseur de l'imaginaire, nourri, on l'a indiqué, par de nombreuses lectures. L'évocation, par exemple, de la disparition de l'ami proche, Youness, est conduite par le souvenir d'un poème de René Char, et par une façon de commentaire qui se moule dans le récit puis dans un moment d'invocation intense (TD, 77). Le narrateur crée ainsi la mémoire au fur et à mesure que le récit progresse, comme un théâtre intérieur qu'il actualise par l'évocation de tel ou tel moment, embrayé par une situation, une posture, un mot, un portrait, et surtout par les mots qui confèrent de la clarté à ce qui pourrait paraître énigmatique. La métaphore du théâtre, voire du cinéma, est d'ailleurs propice à ces apparitions : « Les jours coulaient comme dans un casting permanent en plein air dont les juges étaient les mères, les pères, la voisine, l'épicier, le mqaddam¹⁴, le flic de la rue d'à côté, le petit instituteur qui donne des cours au petit frère, et qu'on n'a pas envie de froisser, la prostituée qui habite sur la terrasse et qui pourrait un jour nous inviter dans son antre, les filles qu'on allait baiser un jour ou l'autre ». Mais la séquence est ponctuée ainsi : « Hay Mohammadi était un No mans' land sans nom, une réserve en quarantaine, une fosse commune où les cadavres s'entassaient en attendant l'effritement final » (TD63-64). Or, en installant cet ensemble sous la forme d'un théâtre mémoriel alimenté sans discontinuer, le narrateur fait peu à peu le constat que justement c'est bien cette mémoire-là qui fait défaut, et que la première atteinte à la dignité est bien « une amnésie volontaire » généralisée (TD, 182). C'est l'écriture, à laquelle en appelle le narrateur à plusieurs reprises dans le roman, qui est garante de cette remémoration.

Ce refus de l'amnésie, *Le Printemps des feuilles qui tombent* le comble d'une autre façon, en suivant l'axe tracé par une intrigue romanesque définie et qu'il est possible de rappeler. À Casablanca, deux amis se préparent à une manifestation destinée à faire vaciller le régime. L'organisateur en est Khalid, qui opère la jonction politique avec des groupes islamistes. Son ami Simohamed, enseignant diplômé devenu poissonnier, qui fait vivre sa famille par son commerce, est inquiet. Lui-même nage chaque jour des heures pour tenter de franchir le détroit de Gilbratar, et gagner l'Europe. Ils font la rencontre de Selma, jeune femme d'une famille aisée, et qui participe au mouvement. Mais Khalid est surveillé par la police politique, qui tente de l'instrumentaliser. Le jour de la manifestation voit chacun des personnages confronté à son destin.

Certes, ce synopsis rapide ne fournit que peu d'information, mais il permet de limiter le nombre de personnages et de suivre une intrigue qui mêle l'intimité des personnages, en particulier Simohamed, les

¹⁴ Dans le contexte, un homme qui a une autorité spirituelle.

histoires familiales, et l'atmosphère politique, comme les manipulations. L'enjeu est de démentir l'expression de « printemps arabe », dont le rappel insistant a été fracassé par la réalité des conflits en cours, ou bien, au Maroc, le maintien du statu quo. D'une certaine façon, il s'agit de générer une mémoire de ce qui s'est passé, et de l'inscrire au plus près de l'intime. Poursuivant ce qui était amorcé dans le récit des enfances, Abdelhak Najib inscrit le déroulement de l'intrigue au cœur même de la conscience des personnages. Le roman ouvre par une dédicace, cette fois « à ma mère », comme si les deux romans ouvraient les deux volets d'une même conscience. Dix chapitres composent le roman, dont les titres jouent également sur le déplacement du lecteur : « le cimetière des vivants » (PF, 47), « conciliabules de spectres » (PF, 61) ou « arithmétique du bonheur » (PF, 105), par exemple, mettent en perspective le contenu des chapitres, en signalant dès le titre la signification que le narrateur omniscient cherche à transmettre, par le biais d'une figure qui s'apparente à l'ironie. Autre différence avec le roman précédent, les modalités de la narration. Un narrateur omniscient met en action les personnages, même si parfois il intervient dans le cours du récit. La plupart du temps, c'est sur le mode de l'adresse au narrataire : « ne t'avise surtout pas de dissimuler ce qui fait l'essence même de ta vie » (PF, 9) ; « si tu ne crèves pas après avoir ingurgité un tel breuvage, c'est que rien au monde, ni aucune substance empoisonnée ne peut te tuer » (PF, 113). Cependant, ces différences de composition, de structure, de fonctionnement narratif, voire de style – l'écriture est sans doute moins véhémente, moins jubilatoire aussi – a un lien marqué avec la gravité, qui est le fonds d'où émergent les deux textes, et ce lien est inscrit dans les histoires racontées, qui entrent ainsi en communication. Le personnage de Simohamed apparaît dans le premier : « [j'étais] heureux d'avoir une tête pleine, comme disait un professeur que j'avais au lycée. Un type bien, il s'appelait Simohamed. Un gars honnête, en marge de la société, une espèce de révolté, un type survolté avec des cheveux qui rappelaient le Christ » (TD, 88). Ce portrait est confirmé à la lecture du second roman.

Le Printemps des feuilles qui tombent est un roman de la désillusion. Casablanca est assimilée à un ogre, et apparaît dans le roman dans la froideur du petit matin, saturée de tonalités sinistres. Les descriptions des espaces sont marquées par l'amertume, l'ironie qui vire parfois à l'humour noir. Dans ce balancement des personnages entre changer le monde et changer de vie, l'histoire racontée dresse un réquisitoire contre les idéologies obscurantistes, l'affairisme, le déni systématique du bien commun au profit d'une politique régie par la satisfaction de l'intérêt privé, les relations de pouvoir appuyées par la corruption et la manipulation. Mais le pire est sans doute l'assentiment quasi général à cette situation de fait, et le narrateur appuie ce constat, par exemple dans l'évocation des fidèles, dans les premiers mots du chapitre « Arithmétique du bonheur » : « L'aube et froide. Les rues

sont vides. De rares lampes fades diffusent une lumière éteinte dont la pâle lueur atteste d'un soupçon de vie dans ce cimetière humain. (...) Un muezzin zélé s'époumone en appelant une horde de criminels en puissance à la prière. Simohamed sourit à cet appel et se dit que les hommes sont allés très loin dans l'hypocrisie » (PF, 105). Au chapitre suivant, « Fin de partie », la description des festivités populaires alcoolisées les samedis soir demeure dans l'ambiguïté : à la fois, abrutissement consenti et éloge d'une vitalité qui subit un nouveau renversement dysphorique.

Ce sont ces balancements paradoxaux qui signalent cet effet de seuil évoqué plus haut : le texte balance sans relâche entre l'euphorie de la narration et la dysphorie de l'histoire racontée, parfois au sein d'une même phrase. Ce dispositif est troublant : le narrateur occupe deux places à la fois : il est à la fois impliqué et à distance, et ne cesse de réactiver ce trouble. Il s'agit de décrire et raconter le non-sens, mais à partir d'une place où justement ce balancement est observé et où ce non-sens généralisé fait sens, comme ce par quoi les êtres côtoyés, évoqués, et créés, ne sont pas plongés dans la géhenne par accident, mais en vertu d'un état de fait auquel ils sont depuis longtemps obligés de consentir. Les romans d'Abdelhak Najib traitent de cette sommation à la servitude, et de sa diffusion comme horizon de l'action. Si la fuite loin des lieux de souffrance et sans perspective est un des possibles, ce que racontent les narrateurs des deux romans est d'abord la séparation, qui ne se confond pas avec le surplomb hautain. Bien au contraire : c'est à partir de l'offense faite aux pauvres et aux démunis, qu'il invente ces histoires, et qu'il reconstruit l'imaginaire dont ils se sont absentés, voire même dont ils ont été empêchés. Mais comme à ces cafards que le narrateur des *Territoires de Dieu* dresse à la course pour déclencher des paris, il confère dignité à des personnages traités par les nantis comme des rebuts. Les deux romans exigent réparation, et inscrivent cette exigence dans le corps même de l'écriture, par leur véhémence, par l'effervescence des images, par la gouaille de ce discours qui fait fi des codes courants de la bienséance littéraire, au prix de risquer la dissolution de la trame narrative et de sa chronologie, voire parfois de sa propre identité, nécessairement diffractée, sans cesse rappelée, comme si elle demeurerait incertaine. Comme l'écrit Julia Kristeva,

... la trame narrative est une mince pellicule constamment menacée d'éclatement. Car, lorsque l'identité narrée est intenable, lorsque la frontière sujet/objet s'ébranle et que même la limite entre dedans et dehors devient incertaine, le récit est le premier interpellé. S'il continue néanmoins, il change de facture : sa linéarité se brise, il procède par éclats, énigmes, raccourcis, inachèvements, enchevêtrements, coupures... A un stade ultérieur l'identité intenable du narrateur et du milieu censé le soutenir ne se *narre* plus mais se *crie* ou se *décrit* avec une intensité

stylistique maximale (langage de la violence, de l'obscénité, ou d'une rhétorique qui apparente le texte à la poésie)¹⁵.

Cette exigence morale de réparation prend la forme et la force de l'insoumission à l'injonction sociale, puisque ce qui est censé faire société demeure introuvable, caché comme une énigme, et accepté comme telle par la parole courante, comme le fait du divin. Il faut d'une voix forte faire alors entendre sa présence : « Je suis le bâtard de Dieu » (TD, 65) proclame un personnage, à mi-chemin de la dérision et du tragique, quand on le qualifie de « fils de pute ». Abdelhak Najib donne à entendre les résonnances multiples de cette proclamation.

YVES CHEMLA
(Université de Paris V)

¹⁵ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, Seuil, Paris, 1980, p. 165.