

LA GENÈSE DE L'HORREUR. REPRÉSENTATION DE L'ACTE TERRORISTE ET TRAVAIL DE MÉMOIRE DANS LA LITTÉRATURE MAROCAINE D'EXPRESSION FRANÇAISE

*Abdeljalil El Kadim, Université Moulay Ismail- Meknès, Groupe de
Recherche Art et Littérature (GRAL), abdello.kadimdim@gmail.com*

10.31902/fll.27.2019.6

UDK 821.133.1.09

Résumé: Au lendemain des attentats de mai 2003, les Marocains furent comme tétanisés par l'ampleur de l'événement. Politologues, sociologues, journalistes se relayaient sur les plateaux de télévision pour essayer de comprendre l'incompréhensible, de nommer l'innommable. Le traumatisme était tel que la société s'est réfugiée dans le déni, faisant valoir la tolérance séculaire des Marocains et leur pacifisme légendaire. Des années après, de jeunes romanciers s'emparent de l'événement, le mettent en fiction, initiant ainsi un travail de mémoire susceptible de réconcilier la collectivité avec son passé douloureux. Afin de sortir du déni, suggèrent ces romanciers, il faut avoir le courage de regarder la réalité en face. Le terroriste est parmi nous. Au lieu de faire semblant de l'ignorer, il serait plus judicieux, au contraire, de l'approcher, de lui donner la parole, d'accéder à l'intimité de sa conscience. Et là nous découvrons, sidérés, les limites de nos capacités d'interprétation. Dans l'acte terroriste, il n'y rien à comprendre. Il ne faut surtout pas revenir aux schémas de pensée habituels, aux causalités faciles véhiculées par les médias. Cette crise du sens s'exprime, sur le plan esthétique, par la remise en cause des grilles de lecture du roman réaliste. Il ne faut surtout pas croire que la genèse de l'horreur peut s'expliquer par une sorte de déterminisme social. Certes, les données du réel nous permettent de comprendre, en partie, le fait de passer à l'acte, de basculer dans la barbarie. Mais, reconnaissons que notre compréhension reste lacunaire. Les motivations profondes du terroriste finiront toujours par nous échapper. Bousculé dans ses habitudes, le lecteur se trouve invité à aborder le problème autrement et parvient à saisir les enjeux réels de la situation. Au fond, la crise économique et sociale de la société marocaine n'est que la partie apparente de l'iceberg. Notre société souffre surtout d'une crise de l'imaginaire étant donné que, depuis leur tendre jeunesse, les jeunes des quartiers périphériques sont privés de la possibilité de construire leur rapport au monde autrement qu'à travers des tâches mécaniques, souvent dévalorisantes. Fragilisés par la misère symbolique, ils deviennent des victimes faciles de la rhétorique djihadiste. D'autres facettes du terroriste émergent alors et avec elles des possibles narratifs jamais actualisés, notamment celui d'une histoire d'amour attachante par sa profondeur et sa simplicité. Moralité : le récit du terrorisme aurait pu être autre si nous avions su négocier l'éducation de l'imaginaire d'une jeunesse égarée, cette éducation est d'ailleurs peu coûteuse

pour peu qu'on sache comment s'y prendre. En somme, pour les romanciers marocains, cette redynamisation du sens à laquelle le lecteur se trouve acculé constitue la condition *sine qua non* de tout travail de mémoire salutaire.

Mots-clefs : traumatisme, mémoire, parodie, récit réaliste, imaginaire.

A la suite des attentats de Casablanca de 2003, la société marocaine s'est d'abord réfugiée dans le déni. L'événement fut considéré par les médias comme un simple incident de parcours qui ne remet nullement en cause la tolérance légendaire des Marocains. Le discours rationnel des juristes et des sociologues a pris ensuite le relais pour proposer des explications rassurantes, souvent parcellaires et schématiques. La gestion du choc post-traumatique fut un fiasco. Un lourd silence s'est imposé, chargé d'impensés, de non-dit. Des années plus tard, de jeunes romanciers s'emparent de l'événement, osent en parler autrement contournant ainsi l'autocensure que la collectivité s'est imposée pour préserver sa propre cohésion. Leur stratégie vise essentiellement à enclencher cette dynamique mémorielle sans laquelle il est impossible de pouvoir espérer dépasser les inhibitions frustrantes du déni. Leur démarche est alors très simple : à la manie interprétative des uns et des autres, ils opposent le non-sens, l'absence de sens. Autrement dit, ils estiment que, pour entamer le travail de mémoire, il est indispensable de reconstituer la vérité à la base, quitte à accepter le doute, l'hésitation et la remise en question des évidences. Voilà pourquoi nous apprenons, désarçonnés, que dans l'acte terroriste, il n'y a rien à comprendre. Cette crise du sens s'exprime, sur le plan esthétique, par la neutralisation systématique des mécanismes interprétatifs du roman réaliste. Le dépassement du réalisme aboutit inévitablement à la reconsidération des modes habituels d'appréhension du réel. Grâce au jeu complexe de la fiction et notamment à la construction symbolique du système des personnages, le lecteur se trouve invité à dépasser les lectures faciles de l'acte terroriste. Notre étude porte sur trois romans : *Les Etoiles de Sidi Moumen* de Mahi Binebine paru en 2010, *Oussama mon amour* de Youssouf Amine Elalamy paru en 2011 et *Quand Adam a décidé de vivre* de Rachid Khaless paru en 2014.

I- Il n'y a rien à comprendre

Qu'est-ce qui pousse le terroriste à passer à l'acte, à actionner la ceinture explosive, à franchir le seuil de l'humanité ? Le récit de l'événement nous invite à la modestie : il existe des facettes de l'âme

humaine qui nous échappent. C'est pourquoi, la mise en scène du passage à l'acte prend délibérément une résonance philosophique à travers un ensemble d'allusions intertextuelles. Dans sa thèse consacrée à la mise en fiction du terrorisme, Chloé Tazartez démontre que la fiction romanesque s'appuie essentiellement sur la force suggestive de l'intertexte pour dire l'incapacité de l'intelligence humaine à cerner le profil du terroriste. Dostoïevski, Conrad, Céline, Nietzsche ou Camus sont souvent invoqués pour nous rappeler « l'absurdité de l'ignominie humaine », (Tazartez, 2015: 174) : « J'étais moi-même et à la fois quelqu'un d'autre » (Binebine, 2010: 125)

A présent, je ne ressens plus rien. Je regarde et ne vois rien, j'écoute et n'entends rien. Je ne suis plus moi mais je ne suis pas quelqu'un d'autre non plus, seulement un accessoire, une ceinture en toile sans tête, sans pensée ni parole. (Amine Elalamy, 2011 : 174)

La salle était comble. Il déroula un regard désabusé sur les convives quand sa main palpa la clef métallique. Le monde cessa alors d'exister pour lui. Il n'entendit plus le rire cristallin des occupants, ni la musique qui s'insinuait dans les cœurs pour les rendre friables, ni le bruit des goulots sonnante aux rebords des coupes. (Khaless, 2014 : 197)

La référence à Camus est très évidente dans les passages précités. Derrière chaque terroriste se cache un Meursault, un homme dont la conscience clivée, pour reprendre le mot cher aux psychanalystes, ne peut aller au-delà du geste qu'il accomplit au moment où il l'accomplit. Cet être « sans pensée », coupé du monde qui l'entoure, finit par nous échapper parce qu'il ne dit rien, parce qu'il n'a rien à dire. En fait, tout ce que le terroriste laisse, après sa disparition, c'est un grand désarroi collectif et un corps déchiqueté que la police scientifique essaie d'identifier si tant est que le travail d'identification soit possible. Car jusqu'au bout, le terroriste tient à défier notre intelligence désireuse de tout comprendre, avide de tout cerner :

Une mort presque sans cadavre, car le mien a été ramassé à la cuillère. L'ironie, ils ont enterré avec moi des restes de Khalil : une mâchoire édentée, deux doigts de la main droite, celle qui a actionné le dispositif, et un pied avec sa cheville car nous avons eu la mauvaise idée d'acheter des espadrilles

identiques la veille du grand jour. (Binebine, 2010 :50)

À l'évidence, M. Binebine se livre à la parodie du roman policier. Dans l'une de ses conférences, Borges définit ce genre narratif comme « un genre intellectuel » qui constitue, depuis E.A Poe, un hymne à la rationalité humaine (Borges, 1985 : 196). C'est cette rationalité que les romanciers marocains interrogent en procédant à un renversement de situation assez significatif : ce n'est pas le cadavre de la victime qui prend les devants de la scène, mais plutôt celui du criminel et, qui plus est, lorsque le terroriste se permet le luxe de laisser sa carte d'identité et sa photo sur les lieux du crime⁶¹. L'enjeu donc n'est pas d'identifier le coupable, étant donné qu'il se dénonce lui-même, mais de reconstituer le puzzle de sa personnalité insaisissable.

Et pour ce faire, il faudra renoncer au principe de raison, qui est à l'œuvre dans le canevas narratif du roman policier. « Le principe de raison n'est ni une constatation ni une règle. Ce qu'il pose il le pose comme nécessaire. Ce qui est nécessaire, il l'énonce comme inéluctable. » (Heidegger, 1962 : p. 49). Or, ce rapport de nécessité, qui confère au fait son évidence inéluctable, se détraque quand il s'agit de l'attentat terroriste. Les enquêteurs et les forces de l'ordre se trompent dès lors de méthode. Le recours à l'intimidation des proches, la quête d'explications rationnelles et immédiates ne peuvent qu'ajouter à la confusion générale : « Il prenait quelque chose, de l'herbe, de la poudre, des pilules ; courageux ou pas courageux, il a bien dû prendre un petit quelque chose avant le Grand Saut. » (Amine Elalamy, 2011: 115-116). Les interrogations des enquêteurs sont, en dernier ressort, celles de la collectivité désireuse, en priorité, de se rassurer sur son devenir. Il existe bel et bien une explication à ce qui s'est passé sinon on devrait reconnaître l'existence de créatures inclassifiables qui échappent à toute vigilance et, par conséquent, la fragilité alarmante des grands équilibres sociaux et culturels.

[...] Il n'a jamais été violent, jamais su ce que c'était que d'être violent, je le dis et le répète et insiste, parce que personne ne le connaît comme moi, son père, je le connais. [...] Alors comment est-ce possible pour quelqu'un comme lui de faire ça ? Que l'on me dise seulement comment c'est possible. (Amine Elalamy, 2011 : p.142)

⁶¹ - C'est le cas de Mstafa, le terroriste d'*Oussama mon amour*.

Le père du terroriste, désespéré, avoue ne pas connaître la personne qu'il croyait pourtant connaître si bien. Moralité de l'histoire : celui qui est supposé nous renseigner sur le coupable nous renvoie paradoxalement la question et nous plonge encore plus dans le doute. Au final, l'enquête policière n'aboutira à rien puisque l'acte terroriste n'est pas un crime comme les autres. La nature de l'événement exige la réinvention des méthodes d'investigation et de reconstitution de la vérité.

A la parodie du roman policier, qui vide le principe de raison de son sens, s'ajoute celle du traitement médiatique de l'attentat terroriste qui joue, elle, sur la neutralisation du pathétique. Pour les médias, soucieux de consolider la collectivité autour de valeurs communes, l'identification aux victimes et à leurs familles est primordiale. Bien qu'elle constitue un mécanisme de régulation indispensable dans les moments de crise, la référence à l'affect collectif sert surtout de dérivatif et épargne à la société, traumatisée par l'ampleur de l'événement, la dure épreuve de poser les questions qui fâchent. C'est ce processus d'identification que le romancier s'ingénie à briser.

Il n'y a pas eu d'invasion ni de guerre. Les malheureux n'auront même pas droit au jardin parfumé parmi les anges et que sais-je encore ? Mourir pour mourir, mieux vaut mourir en martyr. Et partout encore autour de moi, des hommes à l'agonie gisant encore coincés sous les décombres, le ventre ouvert, le crâne brisé, fracassé, les membres mutilés, déchirés. Je les entends gémir, pleurer, supplier avec des voix qui s'éloignent peu à peu à mesure qu'ils partent, sans savoir que l'ennemi se trouve dans des morceaux de chair qu'ils écartent d'une main. (Amine Elalamy, 2011 : p.41)

Mjido, l'une des victimes, ne comprend pas ce qui s'est passé. Le système de causalité qui peut expliquer le carnage auquel il assiste ne fonctionne plus. La mort n'est pas due, comme l'exige la logique la plus rudimentaire, à une catastrophe majeure : une guerre ou une invasion. Là, au moins elle a un sens si tant est qu'on puisse lui en attribuer un. Elle est réduite, comme dans *Voyage au bout de la nuit*, à une simple manifestation physiologique, ce qui exclut tout investissement affectif de la part du lecteur. Par cette approche provocatrice, le romancier se crée un lieu d'énonciation propre, une « paratopie » dira D.

Maingueneau, qui le démarque nettement des autres pratiques discursives.

Donnée et élaborée, structurante et structurée, la paratopie est à la fois ce dont il faut se libérer par la création et ce que la création approfondit, elle est à la fois ce qui donne la possibilité d'accéder à un lieu et ce qui interdit toute appartenance. (Maingueneau, 2004 : 86)

Le romancier n'a pas d'espace énonciatif identifiable. Sa vocation est d'interférer délibérément avec les autres champs de parole et notamment celui des institutions médiatiques afin d'en brouiller les systèmes de communication. D'où le refus de rester au stade de l'investissement affectif.

Que reste-t-il, par conséquent, quand les chemins empruntés souvent pour accéder à la vérité ne mènent pas loin ? Le langage, les mots. M. Heidegger analyse si bien le cheminement complexe qui mène du mot à la chose qu'il désigne. « Aucune chose n'est, là où le mot c'est-à-dire le nom fait défaut. Le nom seul confère l'être à la chose. » (Heidegger, 1976 : p. 148). Pour sortir de l'embarras de « la nomination », les enquêteurs et la société entière empruntent des raccourcis simplificateurs.

Il disait que *La Scientifique* avait d'abord rassemblé tous ces morceaux partout pour savoir si c'était vraiment notre fils, et c'était bien son visage qu'ils avaient reconstitué, [...] qu'il n'y avait aucun doute à présent sur l'identité du terroriste. « Terroriste », un mot, un seul, en bout de phrase, insupportable, insaisissable même, que l'on ne pourra jamais mettre dans notre bouche pour parler de notre fils, ni elle ni moi, [...] ce mot qui à lui seul nous rendait responsable de toute la misère du monde, du deuil, du sang, du chaos, du massacre de dizaines d'innocents, de la douleur de familles entières, de tout, absolument de tout. Oui, c'est bien « terroriste » qu'ils ont dit. Pourquoi ce mot lancé, projeté, crié sur nous, ce mot sur lequel ils avaient pris la peine d'appuyer encore plus fort que sur les autres, comme pour le faire exploser et en extraire toute la violence qu'il contenait en lui. » (Amine Elalamy, 2011 : 115)

Le désarroi du père de Mstafa ne l'empêche pas de se livrer à une réflexion métalinguistique très fine sur le sort réservé au mot « terroriste ». « Appuyer » sur ce mot plus que sur les autres peut s'expliquer facilement : le simple fait de nommer « le terroriste », de le désigner épargne aux autorités et à la collectivité tout ce travail de remise en question indispensable pour comprendre réellement ce qui s'est passé. C'est une manière de clore le débat en « criant » haut et fort un vocable qui, par ses pouvoirs immenses de suggestion, semble apporter des réponses faciles aux questions complexes de l'identité, de la cohésion sociale et de la validité du discours religieux. Le terroriste, qui a maintenant un visage, une identité, n'est pas des nôtres. Placé en dehors de la sphère de l'humain, il s'inscrit désormais dans l'écart monstrueux. En adoptant une telle attitude, la collectivité refuse d'assumer la charge sémantique du mot « terroriste » et laisse aux proches le soin de gérer toute « la violence » et la souffrance qui se cache derrière.

En somme, par sa vocation éminemment parodique et démystificatrice, le roman aide la collectivité à sortir de « cette rupture post-traumatique avec la réalité » (Tazartez, 2015 : 218) qui se traduit par l'enfermement volontaire dans le discours rassurant de la rationalité ou dans l'adhésion primaire au pathos collectif. Mais l'entreprise la plus osée, sur le plan esthétique, reste la remise en cause des pouvoirs herméneutiques du récit réaliste.

II- Le réalisme déjoué

Le roman réaliste se caractérise par sa lisibilité maximale. Saturé d'informations, de commentaires, d'explications, il a la prétention de véhiculer un message aisément déchiffrable. Dans *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Susan Suleiman analyse les mécanismes narratifs et discursifs multiples qui entrent en jeu pour garantir la transparence de l'information dans ce type de roman : le statut et la fonction du narrateur, l'agencement des actions, la parole des personnages... (Suleiman, 1983). Or, que peut le réalisme documentaire face à l'acte terroriste qui constitue, au dire de Jean Baudrillard, un événement dépourvu de sens ?

Telle est l'hypothèse souveraine : c'est que le terrorisme n'a au fond pas de sens, pas d'objectif, et ne se mesure pas à ses conséquences « réelles », politiques et historiques. Et que c'est paradoxalement parce qu'il n'a pas de sens qu'il fait événement dans un monde de plus en plus saturé de sens et d'efficacité. (Jean Baudrillard, 2002 : 35)

Il y aurait intérêt à étudier la relation paradoxale que la mise en fiction du terrorisme entretient avec l'esthétique réaliste. Les romanciers marocains semblent, en effet, invoquer cette esthétique pour mieux s'en distancier. Ainsi tout porte à croire *a priori* qu'ils se complaisent dans le schéma rassurant du réalisme documentaire qui garantit, cela va de soi, l'intelligibilité de la fiction. A cause de la misère sordide, du sentiment d'humiliation vécu au quotidien, des êtres privés d'humanité basculent facilement dans la barbarie. Mais, par une sorte de rétraction tout à fait compréhensible, ces mêmes romanciers refusent qu'on le prenne pour de simples reporters et tiennent à marquer les limites de leur territoire discursif. « Nous ne livrons pas une enquête sociologique, nous disent-ils. Et ce n'est pas notre travail ». Leur tâche consiste plutôt à trouver, par le biais de la fiction, la formule qui suscite le plus de questions et qui secoue par la même la conscience collective en stimulant « la coopération interprétative » du lecteur (Eco, 1985 : 238). Ce qui est en jeu ici, c'est la tension entre « la transmission narrative » et « sa contestation », laquelle tension traverse le roman depuis son institution comme genre majeur. En effet, on a souvent tendance à croire

que la fonction essentielle du récit consiste en la transmission a) d'un message, b) de valeurs, c) d'une vision du monde, d) d'une conception spécifique du langage et de l'art, e) d'un mélange véritablement dosé de ces divers ingrédients. [...] Pourtant, on sait que, au moins depuis le XVII^e siècle, nombre d'écrivains, et non des moindres, se sont ingéniés à battre en brèche ces apparentes évidences, en attendant de façon aussi spectaculaire que perturbatrice à la présumée transparence de la communication, partant de la transmission narrative. (Wagner, 2011 : 3-4)

Mahi Binebine s'inscrit dans cette double postulation qui se traduit, d'un côté, par le besoin de témoigner, de transmettre un message, et de l'autre, par la volonté de marquer la spécificité de l'approche littéraire. Pour écrire *Les Etoiles de sidi Moumen*, le romancier s'est livré à un travail d'investigation fouillé sur le quartier de Sidi Moumen, dont sont originaires les auteurs des attentats de 2003. Cette démarche digne d'un Zola ne l'empêche pas de briser la linéarité du récit si bien que « les irrégularités du découpage temporel permettent de faire basculer le récit du reportage vers la tragédie » (Jouve, 2014 : p. 99). Cela ne l'empêche pas non plus de remettre en

question le statut du narrateur comme autorité idéologique, comme instance de validation du sens. De son purgatoire, où il végète depuis sa mort tragique, Yachine, le terroriste, reconstitue avec beaucoup d'ironie la genèse de l'horreur, le parcours qui a fait de l'équipe de foot d'un quartier malfamé de Casablanca une horde sauvage. Les modulations ironiques de la narration *post-mortem* sont annoncées dans cet extrait de l'incipit qui remet en cause l'une des fonctions principales de la narration dans le récit réaliste: « la fonction d'attestation » (Genette, 1972 : p. 262).

Et je tiens à le dire tout de suite : je ne regrette pas d'en avoir fini. Pas la moindre nostalgie des quelque dix-huit années de galère qu'il m'a été donné de vivre. Encore qu'au début, les jours qui ont suivi immédiatement ma mort, j'aurais eu du mal à refuser l'une des galettes au beurre rance que préparait ma mère, les gâteaux au miel ou le café aux épices. Cependant, ces besoins terrestres se sont peu à peu dissipés, et même leur souvenir, érodé par ma nouvelle condition de spectre, a fini par s'évanouir à son tour. (Binebine, 2010 : 10)

Réduit à « un spectre », à une voix désincarnée, le narrateur perd la consistance qui lui confère le pouvoir d'authentifier le récit. Il est plus qu'un témoin oculaire. Il s'agit en fait d'une « conscience » lucide qui invite le lecteur, par la pratique systématique de la dérision, de l'autodérision, à ne pas se contenter des données immédiates du réalisme pour comprendre ce qui se passe. Le discours polyphonique qui résulte d'un tel choix narratif fait que deux voix s'entremêlent dans le récit : celle de Yachine, personnage, qui a vécu les événements de l'intérieur et qui les relate avec fidélité et celle de Yachine, narrateur, qui, par une ironie corrosive, neutralise la validité de l'approche réaliste.

Nous aurons donc droit au réalisme et à son dépassement. Ce jeu d'écriture s'exprime de manière très subtile dans *Quand Adam a décidé de vivre* de Rachid Khaless publié en 2014, à un moment où des romans comme *Des Houris et des hommes* d'El Mostafa Bouignane (2010) ou *Les Jumeaux de Sidi Moumen* d'Ahmed Bouchikhi (2011) ont déjà façonné l'horizon d'attente du lecteur. Tout bien considéré, Khaless se trouve dans une position qui n'est pas du tout confortable. Il lui est, en effet, très difficile d'échapper à la tentation de l'imitation ou de la redite surtout que ses prédécesseurs semblent avoir fait le tour de la question. La tentation est grande, dans ce cas, d'opter pour une

écriture novatrice et subversive. Or, contre toute attente, Khaless affiche un conformisme total : d'une part, sur le plan idéologique, il ne fait que relayer les discours les plus simplificateurs qui font du terroriste la victime toute désignée de l'injustice sociale et de l'embrigadement pernicios des *salafistes* et, d'autre part, sur le plan narratif, il opte pour un récit linéaire saturé de commentaires et de digressions le plus souvent redondants. Bref, le récit réaliste étale ses pouvoirs de « transmission » et on comprend, au final, pourquoi Adam devient terroriste. À son retour du front, où il a passé des années à défendre sa patrie, il découvre qu'il a été déclaré mort par les autorités administratives. Il frappe à toutes les portes, engage une procédure longue et compliquée digne d'un héros kafkaïen pour prouver son existence. En vain. Dès lors, son destin se trouve scellé et, dans un moment de faiblesse, il cède aux sirènes de l'intégrisme. En d'autres mots, la fiction élabore le profil du terroriste-type attendu par le lecteur si bien que l'œuvre de Khaless pourrait aisément être prise pour « un texte fermé » conçu pour « [un] Lecteur Modèle très défini, dans l'intention d'en diriger d'une manière répressive la coopération.» (Eco, 1985 : 74). Il s'agirait d'un roman à thèse qui adopte la grille de lecture courante selon laquelle tout s'explique par le déterminisme social. Or, il n'en est rien. Le coup de théâtre qui se produit dans la clause nous invite à douter des pouvoirs herméneutiques du récit réaliste : Adam se ravise au dernier moment. Le terroriste qui avait toutes les raisons du monde pour passer à l'acte refuse de le faire. Le récit nous livre ainsi deux moralités : la première, optimiste, nous dit qu'il ne faut pas perdre foi en l'homme. La seconde, plus subtile, interpelle l'intelligence du lecteur et stipule que le fait de renoncer à son humanité, de basculer dans le monstrueux, de céder à l'instinct de destruction ressortit d'un processus complexe qui dépasse parfois nos capacités de compréhension.

La subversion des codes du récit réaliste s'exprime plus ouvertement dans *Oussama mon amour*, roman qui ôte le privilège de la vérité au narrateur omniscient. Nous y assistons, en effet, à un éclatement de la voix narrative répartie entre cinq personnages qui livrent, chacun, leur version des faits : Mstafa le kamikaze, Mina la prostituée, Mjido la victime et Brahim le père du terroriste, qui est boucher de son état. La narration à la Faulkner incite le lecteur à procéder à un travail de reconstitution minutieux au bout duquel le résultat n'est pas forcément garanti. La fuite du sens se résume dans cet échange plein d'humour entre Brahim, le père du terroriste, et sa femme :

*Toute cette boucherie, dis, tu ne penses pas que c'est à cause de tes abattoirs, de ces bêtes, du sang et de tout le reste ? -Je ne sais pas de quoi tu parles, explique-toi. Je ne suis pas sûr de la comprendre, ta question. Je ne sais pas où tu veux en venir avec cette histoire de bêtes ? Tu ne veux tout de même pas dire que j'y suis pour quelque chose, là-dedans ? Il y a boucherie et boucherie, tu sais, et il ne manquerait plus que tu m'en veuilles de gagner ma vie comme un honnête homme. -Bon, je ne sais plus quoi dire et mettons que je n'ai rien dit.*⁶² (Amine Elalamy, 2011 : 138)

Cette scène tragi-comique relate, au fond, l'inanité de toute tentative d'aller loin dans l'investigation. Aussi fantasque qu'elle puisse paraître, l'hypothèse échafaudée par la mère de Mstafa n'est pas dénuée de bon sens. Tout compte fait, elle montre combien les mots sont fuyants, et comment on glisse facilement, par syllepse, du sens propre au sens métaphorique du mot « boucherie ». Ce qui prédomine à la fin, c'est le silence, signe d'une incapacité à saisir l'absurdité de la situation. Tout bien considéré, ce retrait de la scène énonciative et interprétative : « je n'ai rien dit » est aussi celui du lecteur qui, faute de pouvoir découvrir le fin mot de l'histoire, se trouve condamné à en recoller les morceaux.

Nous avons ici l'illustration parfaite de ce qu'Yves Citton appelle « l'interrogation littéraire » :

L'interrogation littéraire consiste moins en un échange de questions et de réponses contradictoires autour d'un thème ou d'une idée donnée qu'en la réorientation d'un vocabulaire sous l'éclairage d'un autre vocabulaire coexistant au sein du plurilinguisme social, avec pour effet privilégié de court-circuiter les débats antérieurs en instaurant un nouveau plan de référence, permettant ainsi de réévaluer l'importance (ou l'inintérêt) des positions en présence (Citton, 2017 : 102)

Pour instaurer « un nouveau plan de référence », pour procéder à la réévaluation « des positions en présence », les romanciers marocains se livrent à un exercice de style qui vise à déstabiliser les fondements

⁶² - En italiques dans le texte.

de l'esthétique réaliste sans prétendre pour autant s'inscrire dans la démarche subversive de l'avant-garde littéraire. Leur message est clair : la fiction ne peut cerner la complexité du réel. D'où l'expérimentation de modes d'expression, d'options narratives et stylistiques mettant plutôt l'accent sur la fuite du sens, sur l'opacité du monde et des hommes. Il s'agit, il faut le reconnaître, d'une démarche osée non seulement parce que le romancier se prive du recours aux facilités reposantes des causalités sociales, mais aussi parce que, en agissant de la sorte, il risque de s'aliéner la sympathie de ses concitoyens en brisant le consensus « sémantique » que d'autres instances de discours tentent d'instaurer. L'impact d'une telle démarche sur le lecteur est de taille : obligé de quitter le système de corrélations imposé par le récit réaliste et selon lequel le destin de l'homme se décide dans son milieu, le lecteur se trouve dans l'obligation d'emprunter d'autres voies pour accéder aux raisons profondes de l'acte terroriste si tant que cet accès soit possible. Bref, le dépassement du réalisme l'invite à comprendre l'événement autrement.

III- Comprendre l'événement autrement

Par la démystification du réalisme documentaire, les romanciers tiennent à rappeler que les attentats de Casablanca exigent « la réévaluation » des modes d'appréhension du réel et donc la nécessité de l'interroger autrement. Force est de constater que par les ambiguïtés qui lui sont inhérentes et surtout par la logique de la fragmentation qu'il finit par imposer au monde⁶³, l'attentat terroriste implique, comme le suggère Chloé Tazartez, une « esthétique de l'instabilité » :

L'oscillation du dispositif terroriste représenté contamine l'écriture dont le caractère fictionnel n'est pas plus stable. Cette instabilité fait de ces œuvres des textes dynamiques, ouverts, qui questionnent plus qu'ils n'apportent de réponse, qui forment des ondes de choc à tous les niveaux. (Tazartez, 2013)

⁶³ - Par son geste, le terroriste ne transforme pas uniquement en ruines des lieux jadis pleins de vie, il déconstruit en même temps tous les systèmes de référence culturels, idéologiques, moraux, que la collectivité a élaborés au cours de son long devenir.

Comment s'opère ce travail d'interrogation ? Essentiellement à travers la problématisation des valeurs. Selon Vincent Jouve

Il y a deux façons pour un texte pour afficher ses valeurs. Soit il reprend à son compte des valeurs préexistantes et il lui suffit de se référer à des normes qui, quelle que soit leur origine, sont l'objet d'un consensus dans l'extra-texte social. Soit il veut proposer des valeurs originales ou problématiques et il lui faut mettre en place un dispositif textuel précis. (Jouve, 2014 : 18)

Pour exprimer ce rapport problématique au monde, la fiction romanesque met en place un dispositif qui agit à trois niveaux : le niveau discursif, le niveau narratif et le niveau programmatique (comment capter le lecteur). Nous nous pencherons sur une composante importante du niveau narratif : la construction du personnage qui détermine, en grande partie, les valeurs véhiculées par le texte. Il est alors facile de constater que les romans étudiés déploient une dynamique symbolique « cherchant à redonner sa juste valeur à la vie et proposant une issue par l'écriture ». (Tazartez, 2015 : 232)

Le constat, en effet, est désolant : l'énergie vitale se perd dans ces quartiers périphériques où la mort règne en maîtresse. Ni le père maladif et impotent ni la mère incrédule et impuissante face à sa propre dénaturation (elle, source de vie et de procréation, finit par engendrer le monstrueux) ne peuvent préserver ce fil ténu qui relie l'homme à la vie :

Neufs gaillards et le père qui avait décidé d'être vieux avant l'heure, accroupi dans son coin à égrener éternellement son chapelet d'ambre. Il paraît assis parce qu'il prétendait ne plus avoir la force de se lever. Lui, l'ancien ouvrier des carrières, était devenu si maigre, si desséché, à l'image de cette terre en friche qu'avait été autrefois la zone industrielle et où il avait toujours vécu. (Binebine, 2010 : 21)

Elle qui se souvient du corps de son fils, *entier*, celui qu'elle a porté en elle, qu'elle a tenu dans ses bras, *entier*, qu'elle a vu pousser, grandir, changer, *entier*, elle qui se dit à présent qu'il a dû forcément exister

et qu'elle ne l'a pas rêvé, ce corps qui lui revient en images et toujours *entier*. (Amine Elalamy 201 : 179)

Contre toute attente, le salut viendra de la prostituée grâce à qui les mots beauté, sensualité, plaisir sont réhabilités, préparant ainsi le terrain à une réinscription du corps dans le paysage social. Au corps voilé imposé par les *salafistes*, au corps mutilé, démembré rêvé par les terroristes s'oppose, débordant de vie, le corps plantureux de la prostituée. Mahi Binebine consacre, à juste titre, tout un chapitre à Tamou, la prostituée de Sidi Moumen :

Elle exerçait aussi le métier de chanteuse occasionnelle aux cérémonies de mariage. [...] Unique pour enflammer une soirée, elle s'élançait corps et âme (le corps plus que l'âme) au milieu des convives, son tambourin sous le bras, trémoussant de la croupe comme si un courant électrique la parcourait. Elle jouait de la prunelle à l'instar des danseuses hindoues, assassinant un mâle après l'autre [...] » (Binebine, 2010 : 18)

Par conséquent, il n'est pas étonnant que le corps résiste à tous les dogmes et à toute forme d'endoctrinement au point que le peu d'humanité que le terroriste laisse transparaître s'exprime par sa sensibilité aux manifestations de la sensualité féminine : « C'est fou ! même à la veille de mourir je reste sensible aux courbes de cette femme, et d'instinct mon regard revient sur ses pas pour la saisir une dernière fois [...] » (Amine Elalamy, 2011 : p. 146-147). Si ce regard ultime jeté sur une femme anonyme n'empêche pas Mstafa, le terroriste *d'Oussama mon amour*, de passer à l'acte, Adam, le héros de *Quand Adam a décidé de vivre*, lui, doit sa rédemption finale au souvenir de Wissal, la prostituée dont le corps a toujours été un refuge dans les moments de doute :

Brutalement, il se souvient de Wissal, de l'étincelle qui illumine ses yeux, de son sourire qui inspire les plus beaux matins ; et, sa main, qui tâtait la clef métallique, soudain se figea.

Et il comprit.

L'appel de la vie, pensa-t-il, est plus prégnant que l'appel de la mort.» (Khaless, 2014 :198)

Tout se joue ici autour du glissement sémantique que permet la redynamisation du *topos* amoureux des « yeux étincelants ». Si la catastrophe finale a été évitée, c'est parce que l'étincelle des yeux neutralise l'étincelle meurtrière de la ceinture prête à exploser.

A ce stade de l'analyse, une question s'impose : d'où le principe de mort tire-t-il sa force ? Le passage par le personnage du prédicateur s'impose. Figure incontournable de la fiction du terrorisme, il est omniprésent : c'est lui qui recrute, qui embrigade, qui entraîne... Il est doté, aux yeux des jeunes recrues, d'une aura qui lui confère un pouvoir de persuasion immense. Pourtant, et contre toute attente, les romans procèdent à la démythification du personnage en le révélant sous un jour différent. Par un traitement caricatural, on tourne en dérision son ineptie, son solipsisme, son autisme, le mimétisme mécanique dont il est prisonnier. À ce qu'il paraît, le prédicateur salafiste est un orateur sans talent. Sa rhétorique est creuse et ses discours se réduisent à un assemblage hétéroclite de citations éculées. Si tel est le cas, d'où tire-t-il son pouvoir de nuisance immense ? Le mal est certainement en nous.

À l'évidence, nous n'avons pas prémuni les jeunes des quartiers périphériques contre l'effet mortifère des mots. Leur rapport au monde s'est essentiellement construit sur la base de tâches manuelles, mécaniques. Ils n'ont jamais pu accéder à la fonction symbolique du langage, à cette expérience singulière qui permet à l'homme de se détacher du vécu immédiat par le discours et le travail de l'imagination.

C'est ainsi que je devins apprenti mécanicien chez Ba Moussa. Un métier salissant mais que je faisais consciencieusement. Et comme Nabil s'ennuyait et qu'il venait rôder autour des bicyclettes que je réparais, il fut engagé lui aussi [...] Nous apprîmes à démonter en moins de deux un moteur, à le graisser, à changer les pièces défectueuses et à les remonter. J'étais en extase au moment où l'engin démarrait du premier coup et que je m'en allais faire un tour d'essai sur les sentiers de la décharge.
» (Binebine, 2010 : 74-75)

Monter, démonter : la même tâche, ne l'oublions pas, se trouve à l'origine de la confection des ceintures explosives. Voilà comment la technicité rudimentaire, synonyme de marginalité, se transforme en pouvoir démiurgique. C'est pourquoi, le terroriste savoure particulièrement l'instant où il prend conscience que la vie de

centaines de personnes ne tiennent qu'à un fil (au sens propre du mot) qu'il peut actionner à tout moment.

On l'aura compris : le problème n'est pas uniquement d'ordre économique ou social, loin s'en faut. Nous souffrons d'une crise de l'imaginaire, lequel se définit comme « une médiation, une interface entre le sujet et le monde, une relation singulière qui se complexifie en se déployant, ouverte sur les dimensions culturelles et symboliques au cœur de toute société » (Gervais, 2012). L'échec de cette médiation se traduit par la faillite du système éducatif et des modes de communication et de représentation au sein de la société, par l'appauvrissement de la fonction symbolique si riche et si variée autrefois, même dans les quartiers les plus déshérités. La genèse de l'horreur s'explique ainsi.

On ne m'a pas appris les mots pour dire la beauté des êtres et des choses, la sensualité et l'harmonie qui les exaltent. Et voilà que le fantôme amoureux que je suis ressent le besoin futile de s'épancher. Raconter enfin cette histoire que je ressasse dans mon esprit depuis le jour de ma mort. » (Binebine, 2010 : 58)

Raconter une histoire est un acte libérateur. Yachine découvre, après sa mort, la vertu cathartique et symbolique des mots. Intervenue plus tôt, cette découverte aurait permis d'épargner la vie de dizaines de victimes, et les récits de la barbarie inexplicée et injustifiée auraient pu être de simples histoires édifiantes qui nous racontent comment on peut accéder à l'humanité grâce au pouvoir infini de l'amour et du langage.

Sûr. Ghizlane aurait été heureuse de me revoir. J'aurais continué à demander pardon, à genoux, pour tout ce que j'aurais pu lui offrir si le bon Dieu n'avait pas réclamé ma chair et mon sang. Je lui aurais confié tout ce qui me pesait sur le cœur, tout ce que je n'avais pas su dire car les mots, rebelles, ne m'obéissaient pas : « Je t'aime à l'infini mais je m'en vais mon amour, car je n'ai pas le choix. (Binebine, 2010 : 119)

A cause des « mots rebelles » et donc de l'incapacité de l'individu à se projeter dans le langage, nous assistons à l'échec du lyrisme amoureux réduit à une virtualité jamais actualisée. Ce qui se dit ici, c'est le rendez-vous manqué avec la vie. Sur le plan esthétique, cela se traduit

par un jeu très subtil sur les potentialités génériques du récit. Non, le roman du terrorisme ne sera pas un roman d'amour. La possibilité envisagée un moment se trouve congédiée au grand regret du lecteur et du romancier lui-même condamné à dire la barbarie dans son expression la plus primaire et la plus absurde.

En conclusion, on peut dire que les romans du terrorisme sont doublement déceptifs. Ils déçoivent le lecteur parce qu'ils le privent systématiquement de toute explication facile du phénomène. Sauver le lecteur de la facilité, c'est l'inciter à faire ce travail de mémoire indispensable au dépassement du *trauma* initial. C'est pourquoi, la fiction du terrorisme se nourrit d'une déstabilisation systématique du sens, des valeurs et des codes établis à une époque où le culte de l'image et la sacralisation des discours institutionnalisés privent l'intelligence collective et individuelle de l'exercice stimulant de l'interrogation patiente de l'humain. Déjouer la lecture référentielle du récit réaliste devient alors une priorité. Ce n'est pas uniquement dans la réalité et par la réalité que nous trouverons explication à tout. La misère, la marginalisation ne sont que des facteurs aggravants de la pauvreté linguistique et symbolique. Sans cette pauvreté, le terroriste aurait pu être autre. Et là, une deuxième déception guette le lecteur, celle du récit lui-même qui aurait dû être autre chose que ce qu'il est. Le roman du terrorisme se double alors d'un roman d'amour inachevé, avorté. Et la compassion que nous avons pour les victimes se double d'un amer regret : nous aurions pu éviter cela. En somme, pour les romanciers marocains, la redynamisation du sens à laquelle le lecteur se trouve acculé constitue la condition *sine qua non* au passage de la logique pernicieuse du déni à la dynamique salutaire de la résilience.

Bibliographie:

Corpus

AMINE ELALAMY Youssouf, *Oussama mon amour*, Casablanca, La Croisée des Chemins, 2011.

BINEBINE Mahi, *Les Étoiles de Sidi Moumen*, Paris, Flammarion, coll. « J'ai lu », 2010.

KHALESS Rachid, *Quand Adam a décidé de vivre*, Casablanca, La Croisée des Chemins, 2014.

Œuvres citées

BOUCHIKHI Ahmed, *Les Jumeaux de Sidi Moumen*, Casablanca, Editions Somagram, 2011.

- BOUIGNANE El Mostafa, *Des Houris et des hommes*, Rabat, Editions Marsam, 2010.
- CÉLINE Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1959.

Ouvrages et études critiques

- BORGES Jorge Luis, *Conférences*, trad. franç., Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1985.
- CITTON Yves, *Lire, interpréter actualiser. Pourquoi les études littéraires* [2007], Paris, Editions Amsterdam, 2017.
- ECO Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur*, trad. franç., Paris, Grasset, coll. « Biblio essais », 1985.
- GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972.
- HEIDEGGER Martin, *Le Principe de raison*, trad. franç., Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1962.
- *Acheminement vers la parole*, trad. franç., Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976.
- JOUVE Vincent, *Poétique des valeurs* [2001], Paris, PUF, coll. « Ecriture », 2014.
- SULEIMAN Susan, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, trad. franç., Paris, PUF, coll. « Ecriture », 1983.
- WAGNER Frank, « Retours tours et détours du récit » in *Poétique*, n°165, Paris, Seuil, 2011.

Sitographie

- GERVAIS Bertrand, « Le triple soupçon de l'imaginaire contemporain » in *Réflexions sur le contemporain*. Carnet de recherche. En ligne sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain. 15 février 2012. <<http://oic.ugam.ca/fr/>> [consulté le 6 juin 2018].
- TAZARTEZ Chloé, « Fictionnalisation de l'attentat-suicide : surexposition d'un triple dispositif chez DeLillo, Binebine et Khadra » in *TRANS* [en ligne] 15, 2013, mis en ligne le 24 février 2013, URL/<http://journals.openedition.org/trans/781>. [consulté le 25 décembre 2018]
- *Après l'attentat : fictions de l'acte terroriste dans les littératures arabe et états-unienne contemporaines*. Littératures, Université de Rennes 2, 2015, Français. <NNT : 2015REN20040>, mis en ligne le 25 janvier 2016, <https://tel.archives-ouvertes.fr/> [consulté le 30-5-2018]

**THE GENESIS OF HORROR: REPRESENTATION OF THE TERRORIST ACT
AND MEMORY WORK IN MOROCCAN LITERATURE OF FRENCH
EXPRESSION**

In the aftermath of the May 2003 attacks, Moroccans were paralyzed by the magnitude of the event. Political scientists, sociologists, journalists took turns on television sets to try to comprehend the incomprehensible, to label the unspeakable. The trauma was such that society took refuge in denial, arguing the age-old tolerance of Moroccans and their legendary pacifism. Years later, young novelists seize the event; put it in fiction, initiating a work of memory likely to reconcile the community with its painful past. In order to get out of denial, suggest these novelists, one must have the courage to face reality in the front. The terrorist is here. Instead of pretending to ignore him, it would be more judicious, to approach him, to give him the floor, to access the intimacy of his conscience. Hence, amazingly we will discover the limits of our ability to interpret. In the terrorist act, there is nothing to understand. Above all, we must not go back to the usual thought patterns and easy causalities conveyed by the media. This crisis of meaning is expressed aesthetically by challenging the reading grids of the realistic novel. We must not believe that the genesis of horror can be explained by a kind of social determinism. Certainly, information about real allow us to understand, in part, the fact of acting out, of falling into barbarism. But, let's recognize that our understanding remains incomplete. The deep motivations of the terrorist will always escape us. Shifted in his habits, the reader is invited to approach the problem differently and manages to grasp the real dangers of the situation. Basically, the economic and social crisis of Moroccan society is only the tip of the iceberg. Above all, our society suffers from a crisis of the imagination since young people from outlying districts are deprived of the possibility of building their relationship with the world other than through mechanical tasks, which are often degrading. Fragilized by the symbolic misery, they become easy victims of jihadist rhetoric. Other facets of the terrorist emerge then and with them narrative possibilities never updated, including that of a love story endearing in its depth and simplicity. Morality: the story of terrorism could have been different if we had known how to negotiate the education of the imagination of a lost youth; this education is also inexpensive if we know how to go about it. In short, for Moroccan novelists, this reinvigoration of the meaning to which the reader is cornered is the, *sine qua non*, of any salutary memory work.

Keywords: trauma, memory, parody, realistic narrative, imaginary.