

MAGDALENA ZDRADA-COK
Université de Silésie

Stratégies de dialogue et correspondance des arts : Mohamed Kacimi

L'œuvre de Mohamed Kacimi, auteur algérien émigré en France en 1982, représente des conflictualités du monde oriental d'aujourd'hui et met en scène des relations entre la civilisation musulmane et d'autres cultures. Notre étude porte sur *Le Jour dernier* publié en 1996 et *La confession d'Abraham* de 2000, deux textes qui réécrivent l'histoire du sacrifice d'Abraham en la remplissant de significations actuelles. Nous nous référons également aux essais réunis dans *L'Orient après l'amour* (2008) dans lesquels l'auteur reprend plusieurs trames abordées dans ses écrits antérieurs.

L'objectif que nous visons est double : il s'agit de rendre compte des aspects polémiques et satiriques de l'œuvre qui se concentre sur le rôle de la religion dans la vie politique et sociale de l'Orient. Nous démontrons en même temps que, pour réaliser un modèle de la littérature engagée dans le débat sur l'actualité, Mohamed Kacimi partage certains choix esthétiques avec d'autres auteurs maghrébins. En effet, par les stratégies énonciatives qu'elle adopte, son écriture reste en rapport avec de grandes tendances de la prose maghrébine francophone.

Rappelons donc, dans ce contexte, que la littérature maghrébine d'expression française se caractérise par l'intergénéricité et la polyphonie discursive, principes esthétiques qui ont d'abord trouvé leur pleine réalisation dans l'œuvre de Kateb Yacine. Comme l'observe Jacques Noiray, sans *Nedjma*¹, dont la publication en 1956 a constitué « une rupture et un commencement », ni Mohammed Khaïr-Eddine, ni Rachid Boudjedra, ni Abdelkébir Khatibi, ni Tahar Ben Jelloun n'auraient sans doute écrit de la même façon².

En effet, suite à l'expérience artistique de Kateb Yacine, les œuvres des auteurs maghrébins échappent aux critères de classification propres à la critique traditionnelle : le roman établit des correspondances entre la prose,

1K. Yacine, *Nedjma*. Paris, Seuil, 1956.

2J. Noiray, *Littératures francophones. Le Maghreb*, Paris, Bellin, 1996, p. 139.

la poésie, le théâtre, la légende, le conte et l'essai ; il use des pratiques verbales qui basent notamment sur l'alternance de la prosodie, des répliques et des indications scéniques. Les stratégies de théâtralisation du discours s'allient parfaitement à l'oralité propre à la tradition maghrébine, car, comme l'observe Khalid Zekri, « l'esthétique de l'oralité est un moyen d'inscrire les œuvres littéraires dans le socle culturel de l'audible et non seulement du lisible »³. Ainsi, non sans rapport avec la pluralité des voix conteuses, les procédés propres au théâtre (et notamment l'instauration d'une réplique qui en suppose une autre) assurent au récit l'aspect polyphonique et l'ouvrent au dialogisme des dire.

Multiforme, le roman maghrébin est animé de la volonté de « tout dire ». Il veut être, ce que Robert Elbaz appelle, « le livre total », c'est-à-dire un texte capable d'embrasser à la fois des questionnements d'ordre autobiographique, psychologique, mythique, historique, socio-politique⁴. Telle est surtout *Nedjma*, œuvre protéiforme qui constitue tantôt une « autobiographie au pluriel »⁵, tantôt une pièce de théâtre, tantôt un poème lyrique. Tels sont également *La mémoire tatouée*⁶ d'Abdelkébir Khatibi et *Harrouda*⁷ de Tahar Ben Jelloun, romans qui peuvent être lus comme des autobiographies à la fois individuelles et collectives (en tant que voix de la génération de *Souffles*) et qui constituent en même temps des essais non seulement sur la littérature maghrébine émergente, mais aussi sur l'histoire, la culture et l'actualité socio-politique du Maroc.

Abdelkébir Khatibi démontre que le Maghreb, territoire d'un « plurilinguisme babélien »⁸, est un espace culturel de la diversité. Dans *Pensée-autre*, l'auteur prouve que la position interculturelle, transfrontalière, « marginale » du Maghreb voue sa littérature à l'hybridité⁹

3Kh. Zekri, *Fictions du réel. Modernité romanesque et écriture du réel au Maroc 1990-2006*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 85.

4Cf. R. Elbaz, *Tahar Ben Jelloun ou l'inassouvissement du désir narratif*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 7.

5J. Noiray, *Littératures francophones...*, op. cit., p. 142.

6A. Khatibi, *La mémoire tatouée*, Paris, Denoël, 1971.

7T. Ben Jelloun, *Harrouda*, Paris, Paris, Denoël, 1973.

8A. Khatibi, *Amour bilingue*, Casablanca, Ediff, 1983, p. 43.

9Le concept de l'hybridité est théorisé dans le contexte maghrébin par Alfonso de Toro. En soumettant à l'analyse des œuvres d'Assia Djebbar, Abdelkébir Khatibi, Tahar Ben Jelloun, Rachid Boudjedra, Bualem Sansal, l'auteur analyse la littérature maghrébine dans la perspective de la théorie de la culture d'Homi Bhabha, et d'Edouard Glissant ; il retrouve dans l'esthétique plurielle propre à l'écriture maghrébine le lien avec la pensée de la *différance* de Jacques Derrida. Il montre finalement que c'est surtout la conception de la

générique et esthétique et l'incite à aborder une multitude de questionnements. Autrement dit, la « marginalité » du Maghreb sur le plan géopolitique place sa littérature au cœur des réflexions sur la réalité sociale, politique, culturelle du monde d'aujourd'hui. La position du Maghreb au carrefour des civilisations permet aux écrivains nord-africains, qui se penchent sur les conflictualités propres à leurs sociétés, d'aborder des problèmes majeurs du monde contemporain¹⁰.

De manière analogue, l'œuvre de Mohammed Kacimi repose sur l'hybridité formelle qui résulte de la volonté de l'écrivain d'exprimer la complexité du monde actuel. En révolte contre la violation des droits de l'homme par différents régimes dictatoriaux, concentrée surtout sur la lutte contre l'intégrisme, cette écriture use de registres variés en mélangeant le tragique et le rire, le sérieux et le burlesque. Elle se caractérise d'emblée par l'intergénéricité. En effet, le romanesque s'y trouve concurrencé par l'expression théâtrale : *La confession d'Abraham* est qualifiée par l'auteur lui-même de *récit-théâtre* (cette indication générique figure dans le sous-titre). En même temps, l'œuvre de Mohamed Kacimi s'approche de la poésie : l'auteur pratique le collage textuel en incorporant des poèmes et des proses lyriques au tissu discursif. De plus, il s'inspire de la technique picturale : *Le Jour dernier* constitue un *picto-récit* (texte dans lequel la représentation et la signification reposent sur l'imbrication du pictural et du scriptural¹¹).

Mohamed Kacimi situe l'histoire d'Abraham à qui Dieu impose le sacrifice suprême (il exige la vie de son fils) dans différents contextes, afin d'en faire une parabole de la soumission de l'individu au système religieux. De plus, en considérant Abraham comme le père des religions monothéistes, il représente les relations entre le judaïsme, le christianisme et l'islam, trois croyances qui considèrent Abraham comme l'un des prophètes¹². Cette perspective permet à l'auteur d'évoquer des conflits militaires dans lesquels la dimension religieuse est de grande importance. Mohamed Kacimi s'intéresse donc tout d'abord au conflit israélo-palestinien, mais il

culture du Maghreb perçue comme pluralité (Abdelkébir Khatibi) qui exprime le mieux la complexité de cette littérature. Cf. Alfonso de Toro : *Epistémologies. Le Maghreb*. Paris, L'Harmattan, 2009.

Ibidem, pp. 85-103

10Cf. A. Khatibi, *Pensée- autre*, in : Idem, *Maghreb pluriel*, Paris, Denoël, 1983, pp. 9-43.

11Cf. Kh. Zekri, *Le picto-récit*, in : Idem, *Fictions du réel...*, op. cit., pp. 92-99.

12Cf. D. Fouilloux, A. Langlois, A. Le Moigné, F. Spiess, M. Thibault, R. Trébuchon, *Dictionnaire culturel de la Bible*, Paris, Nathan, 1999, p. 18.

mentionne aussi la guerre au Kosovo et les guerres du Golfe. Il rappelle l'holocauste nazi et, se concentre surtout sur la guerre civile algérienne qui a opposé, à partir de 1991, l'armée gouvernementale et divers mouvements islamistes.

En même temps, l'auteur du *Mouchoir* réécrit le mythe dans le contexte autobiographique et identitaire. A nos yeux, l'espace autobiographique du *Jour dernier* se révèle surtout pendant la lecture croisée de ce roman et de *L'Orient, après l'amour*. Il en résulte que le refus de l'écrivain de se soumettre aux règles de vie imposées par la tradition religieuse propre à sa communauté d'origine (il a grandi dans une *zaouïa*, un phalanstère soufi) constitue le point de départ pour sa réflexion placée dans le contexte universel : Kacimi représente l'individu face à toute forme de dictature (qu'elle soit politique ou religieuse) et réfléchit sur son droit à la liberté et au bonheur ; il s'intéresse au thème du salut par l'art et aborde la problématique amoureuse dans le contexte féministe.

Dans *L'Orient après l'amour*, l'auteur cite l'opinion de Karl Marx : « l'histoire se répète toujours deux fois, la première en tragédie et la seconde en forme de farce »¹³. L'idée selon laquelle le tragique s'accompagne toujours du burlesque constitue le ressort même de l'écriture de Mohamed Kacimi et traduit sa propre vision de la réalité. En effet, d'après l'auteur du *Mouchoir*, le rire est la réponse même au tragique dans la situation où l'homme n'a plus d'autres moyens pour exprimer sa révolte. C'est pourquoi, il met en exergue à *La Confession d'Abraham*, l'idée de Rabbi Nahman : « Plus les temps seront durs, plus notre rire sera fort »¹⁴.

Conformément à ce précepte, son œuvre dénonce l'intégrisme en le ridiculisant. Combattre la doxa, s'opposer au discours de l'Un, revendiquer le droit à la pensée libre, veut dire, dans ce cas-là, défier le sérieux imposé par le discours politico-religieux. L'auteur semble inscrire ce projet dans la logique de l'oxymore, car, comme il constate : « écrire, c'est pouvoir chatouiller à mort Dieu et les Livres pour rire enfin de la tristesse de ses terres et de ses hommes »¹⁵.

Persuadé que priver l'homme du droit de se moquer du réel, c'est l'obliger à la soumission, Mohammed Kacimi rejoint le point de vue de Tahar Ben Jelloun qui, en combattant le fanatisme, part du principe que « la

13M. Kacimi, *L'Orient après l'amour*. Arles, Actes Sud, 2008, p. 184.

14M. Kacimi, *La confession d'Abraham*. Paris, Gallimard, 2000.

15M. Kacimi, *L'Orient après l'amour...*, op. cit., p. 11.

religion n'aime pas le rire »¹⁶. De manière analogue, le rire devient, pour l'auteur de *L'Orient après l'amour*, le domaine des artistes qui prônent les valeurs démocratiques et mettent en dérision les normes imposées par le pouvoir : « Le sacré exige la profanation, la foi appelle l'incroyance, le dogme appelle la transgression. Car l'intégrisme commence quand l'homme perd le sens de l'humour »¹⁷.

En nous référant à *La naissance de la tragédie*¹⁸, nous pouvons dire que Mohamed Kacimi situe ainsi son écriture dans le domaine dionysiaque, sous le signe du désordre et de l'insoumission et l'oppose à l'ordre et à la discipline apollinienne. D'ailleurs, il convoque Friedrich Nietzsche dans *La confession d'Abraham* : représenté en séducteur de Sarah, celui-ci déclare : « Je ne crois qu'à Dieu qui saurait danser »¹⁹. Remarquons encore que la danse et le chant, éléments du monde dionysiaque, symbolisent, chez Mohamed Kacimi, l'art capable de s'opposer à l'autorité. L'auteur rappelle notamment l'histoire de deux danseuses, qui étaient payées par les opposants du Prophète pour chanter contre lui²⁰. Mais ce goût de la transgression affiché dans *L'Orient après l'amour* se réclame également de la pensée de Georges Bataille : l'auteur de *L'Érotisme*²¹ fait son apparition dans le récit-théâtre de 2000 pour dialoguer avec Abraham²².

La complémentarité du drame et de la farce est la plus évidente au niveau de la relation entre deux versions du mythe d'Abraham : si *Le Jour dernier* se concentre sur la dimension tragique du sacrifice d'Abraham, *La confession d'Abraham* en constitue une variante burlesque. Il faut en effet souligner l'absence de tout conflit entre ces deux esthétiques : bien au contraire, le rire prend le relais du discours sérieux au moment où celui-ci semble s'épuiser dans sa plainte.

En même temps, les deux actualisations de l'histoire du sacrifice s'organisent autour du principe de la polyphonie et de l'interdiscursivité. En effet, si *Le Jour dernier* est focalisé sur le personnage du fils, *La confession d'Abraham* constitue une sorte de réponse du père. Ce changement de

16T. Ben Jelloun, *L'Écrivain public*. Paris, Gallimard, 1983, p. 143 ; Idem, *La Nuit de l'erreur*, Paris, Seuil, 1997, p. 168.

17M. Kacimi, *L'Orient après l'amour...*, op. cit., p. 204.

18F. Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, trad. par G. Bianquis Gallimard, Paris, 1940 (*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, 1872).

19M. Kacimi, *La confession d'Abraham...*, op. cit., p. 74.

20Ibidem, p. 204.

21Cf. G. Bataille, *L'Érotisme*. Paris, Minuit, 1957.

22Cf. M. Kacimi, *La confession d'Abraham...*, op. cit., p. 48.

perspective focale dévoile l'ambivalence du mythe et en suggère d'inépuisables significations dans le contexte actuel. Car, si le point de vue d'Ismaël²³ renvoie surtout aux événements sanglants ayant pour cadre de l'Algérie des années 90 (avant de prendre une dimension universelle), le discours d'Abraham, père de « six milliards cinq cents millions » de personnes (tel est le résultat d'un recensement qu'il fait dans le premier épisode) possède une signification plus globale : c'est une représentation caricaturale du monde « partagé » entre trois religions monothéistes, qui a subi plusieurs conflits et qui n'arrive toujours pas à retrouver la paix.

Dans *Le Jour dernier*, la figure d'Ismaël sacrifié par Abraham s'incarne dans le personnage d'un jeune artiste qui a quitté son pays natal pour fuir la dictature religieuse. Il s'est installé à Paris, lieu qui lui promettait la liberté d'expression. Par cette trame, qui sera reprise notamment dans l'essai *L'Orient, après l'amour*, le roman s'oriente, entre autres, dans une perspective autobiographique.

Remarquons que le cadre spatio-temporel du roman est double. De prime abord, il est neutre, atemporel, situé dans un ailleurs aux connotations bibliques. En effet, la province natale du héros, présentée comme un espace où le soleil est particulièrement agressif, est désignée comme le désert de Madian et ce nom géographique renvoie à la Bible. C'est dans le désert de Madian que Moïse s'installa ayant quitté l'Égypte ; ce nom propre désigne également le fils d'Abraham et de Ketourah (qu'il épousa après la mort de Sarah), fondateur de la tribu des Madianites (ou Arabes)²⁴.

Quant à la ville où le protagoniste habite après s'être exilé de son pays d'origine, elle n'est pas nommée : le lecteur n'apprend que c'est un lieu gris où il pleut souvent. Et pourtant il n'est pas difficile de retrouver derrière le nom de Madian l'image du désert algérien, tout comme on découvre, derrière le paysage urbain, Paris avec son métro et ses quais occupés par les bouquinistes « pareils à des caravanes qui transportent toutes les nostalgies de la ville »²⁵.

Ce qui renforce l'ancrage spatio-temporel, c'est la référentialité de

23 Dans la tradition musulmane, c'est Ismaël et non Isaac qui a été soumis au sacrifice. Afin de commémorer le geste d'Abraham et sa soumission au Dieu, les musulmans célèbrent la « fête de l'immolation » – Aïd al-ad'ha, appelée aussi Aïd al-kébir (Grande Fête). Cf. M. Chebel, *Les symboles de l'Islam*, Paris, Assouline, 1999, pp. 92-95 ; M. Jordan, *Islam. Historia religii i kultury*, trad. J. Korpaty, Warszawa, Świat Książki, 2004, pp. 21-22.

24 Cf. *La Bible*, traduite par E. Dhorme, J. Grosjean, Paris, Gallimard, 1959, *Genèse* 25:4, *Exode* 2:5.

25 M. Kacimi, *Le Jour dernier*, Paris, Stock, 1996, p. 98.

l'histoire racontée. En présentant les amis du protagoniste martyrisés et tués par « les Phalanges de Dieu », l'auteur évoque trois personnages : Rumi, Agar et Ismaël. Ces trois morts amorcent l'assassinat du protagoniste : dans le dénouement de l'histoire, il devient lui-même un Ismaël sacrifié par Abraham au nom de la soumission à Dieu. Par-delà les allusions aux textes sacrés²⁶, ces personnages renvoient surtout à l'histoire algérienne : Rumi (« européen », « chrétien » en arabe) qui « avait quitté son pays du Nord pour épouser la cause de Madian »²⁷, c'est Jean Sénac, brutalement assassiné à Alger en 1973. Convoqué dans l'histoire racontée, il prend la parole et cite, en criant sur un rocher, un extrait de sa poésie. Ismaël, c'est Tahar Djaout, l'une des premières victimes des intégristes pendant la guerre civile en Algérie :

Là encore, il se heurte à un autre visage, celui d'Ismaël, son ami, avec ses moustaches en forme d'ailes de papillon, ses lunettes en écaille, son air timide, et son accent rocailleux comme ses montagnes. On l'avait condamné à mort parce qu'il avait « le désir incandescent de redessiner les frontières, d'insuffler au monde la jouvence, d'exterminer la laideur » (Tahar Djaout). On l'a arrêté, il y a un mois. Devant une foule brandissant des serpents et des livres saints, on l'a enchaîné à un poteau. Au nom de Dieu, les bourreaux lui ont planté des stylos dans les yeux²⁸.

Il en résulte que l'histoire du sacrifice est située dans le contexte des conflits en Algérie après l'indépendance et surtout dans les années 90. La guerre civile est représentée d'une manière à la fois lapidaire et suggestive : le héros en exil est « assailli » par des titres qui, placés sur les premières pages de journaux, l'informent de la situation dans son pays natal. Ces bribes d'informations composent un poème, frappant dans sa concision, qui dénonce l'intégrisme :

Madian, la folie.
Madian, la rage.
Madian, massacres.
Madian, meurtre.
Madian, la peste.

²⁶Les deux traditions, biblique et coranique, relatent l'histoire d'Agar, esclave de Mohammed et de Sarah, mère d'Ismaël, chassée par l'épouse légitime après la naissance d'Isaac. Cf. D. Fouilloux, A. Langlois, A. Le Moigné, F. Spiess, M. Thibault, R. Trébuchon, *Dictionnaire culturel de la Bible...*, op. cit. p. 8 ; cf. M. Jordan, *Islam. Historia religii i kultury...*, op. cit., pp. 22, 31, 130.

²⁷M. Kacimi, *Le Jour dernier* ..., op. cit., p. 83.

²⁸Ibidem, p. 85.

Madian, l'épidémie.

Madian, ils rasant l'homme pour faire plus de place à Dieu²⁹.

Le Jour dernier devient ainsi une sorte de chronique poétique des « années de braise »³⁰. En dénonçant les crimes, Mohamed Kacimi se solidarise avec des intellectuels et artistes persécutés et martyrisés :

Oui, il était au courant. Oui, il savait, comme tout le monde, que les Phalanges de Dieu avaient pris le pouvoir à Madian, qu'elles avaient décidé d'y ériger la cité idéale de Dieu, et que pour cela elles décimaient et brûlaient toute conscience que Lui faisait de l'ombre³¹.

En même temps, le roman possède une dimension personnelle et autobiographique : le protagoniste du *Jour dernier* ressemble à bien des égards à l'écrivain lui-même. Les analogies sont évidentes au niveau du thème des racines et de l'exil : l'évocation du village natal, la relation du héros à son passé annoncent la problématique identitaire abordée dans *L'Orient après l'amour*.

Précisons sur ce point que, comme presque tous les écrivains formés dans le contexte du bilinguisme, Mohamed Kacimi s'explique dans l'œuvre de 2008 sur son choix du français en tant que langue de création. Opter pour le français signifie, dans son cas, s'exprimer dans une langue individuelle, personnelle, en échappant à la tutelle de la communauté religieuse et familiale : sortir de sa « tribu » afin de naître en tant qu'« individu » :

Je n'ai point quitté une langue maternelle, mais une langue divine. La langue française est devenue pour moi la langue natale du Je, langue de l'émergence pénible du Moi. Il ne s'agit point de bilinguisme, ni de déchirement. Le partage est clair. A ma langue d'origine, je donne l'au-delà et le ciel ; à la langue française, le désir, le doute, la chair. En elle, je suis né en tant qu'individu³².

Pour l'écrivain qui a passé son enfance dans une communauté vivant à l'abri de la modernité, dans un phalanstère soufi, où « chaque syllabe se voulait signe de Dieu »³³, s'exprimer en français, c'est franchir son propre

29Ibidem, p. 75.

30Le terme est proposé par Hamit Bozarslan. In : H. Bozarslan, *Cent mots pour dire la violence dans le monde musulman*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2005, p. 141.

31Ibidem, p. 73.

32M. Kacimi, *L'Orient après l'amour...*, op. cit., p. 20.

33Ibidem, p. 17.

chemin, en rupture avec « cette longue chaîne de traditions, d'héritages, de legs »³⁴. Ainsi, en proclamant « Je n'écris pas en français. J'écris en moi-même »³⁵, l'auteur a la pleine conscience de choisir une rupture et une contestation. Il ose « nier le dogme pour célébrer toute transgression »³⁶.

Dans *Le Jour dernier*, cet itinéraire audacieux et non conformiste est fidèlement repris dans la trame de l'exil. Émigré à Paris, le protagoniste résiste à la nostalgie de son pays natal (« l'envie de repartir le tire par la peau »³⁷), en se souvenant d'« une immensité de pierres pour abriter sa famille, religieuse et innombrable » et d'une « litanie de cours, de patios, de couloirs, de lourdes portes »³⁸. L'image de ce « monde qui disparaît sous les prosternations »³⁹ remplit le héros d'angoisse, en éveillant en lui le souvenir de « la cruauté du soleil et de son enfance »⁴⁰. L'exil lui promet, au contraire, le soulagement et la délivrance, il lui permet de vivre « à l'abri de sa famille, de Dieu, du désert »⁴¹.

Les analogies entre l'essai autobiographique et le roman sont manifestes également au niveau du thème de l'art. Dans son activité de peintre, le héros illustre la vision de l'auteur : il n'évite pas la transgression, son but étant de revendiquer et d'exprimer sa liberté individuelle. En préparant la décoration du mur d'enceinte de la bibliothèque municipale à Madian, le héros propose une toile qui frappe le spectateur par une vraie féerie de couleur ; elle porte comme titre la formule périphrasant l'idée de Rimbaud « Je ce n'est surtout pas les autres »⁴². Ce tableau qui est un acte de révolte lui attire de graves ennuis : le mépris des policiers, les injures, la douleur de la gifle, le cliquetis des menottes, deux ans de prison... Évoqué sous forme de l'*analepse*⁴³, l'épisode de la répression du jeune peintre

34Ibidem, pp. 19-20.

35Ibidem.

36Ibidem.

37M. Kacimi, *Le Jour dernier* ..., op. cit., p.23.

38Ibidem, p. 27.

39Ibidem.

40Ibidem.

41Ibidem, p. 29.

42Ibidem, p. 53. La fameuse phrase d'Arthur Rimbaud apparaît dans une lettre à Georges Izambard du 13 mai 1871 et dans la seconde lettre dite « du voyant » adressée à Paul Demeny le 15 mai 1871. In : G. Izambard, *Rimbaud tel que je j'ai connu*. Paris, Mercure de France, 1946. A. Rimbaud, *Lettres du voyant, éditées et commentées par Gérard Schaeffer*. Paris, Droz, 1975.

43*Analepse* : toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve. In : G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 82.

amorce la scène de sa mort, qui clôt le roman de manière brusque⁴⁴.

Par sa complexité, le rôle de la peinture dans la représentation de l'histoire mérite d'être souligné. La composition du roman repose sur la pratique transdisciplinaire : les motifs picturaux, en s'intégrant à l'architecture de l'ensemble, assurent au texte sa cohésion et explicitent sa dimension idéologique. En effet, la peinture y joue un rôle que Daniel Berger considère comme médiateur : elle permet à l'écrivain de traduire sa vision du monde et fournir une sorte de commentaire à l'histoire racontée⁴⁵.

Précisons tout d'abord que la matière romanesque s'organise autour d'une série d'œuvres plastiques reliées entre elles par des relations spéculaires.

Premièrement, le tableau « rimbaldien » réalisé à Madian met en abyme la toile que le héros exposera à Paris : ainsi, l'épisode de l'emprisonnement du héros à Madian annonce les persécutions qu'il subira à la fin de l'histoire.

Deuxièmement, le titre du roman même est polysémique : *Le Jour dernier* annonce l'assassinat du héros par les intégristes⁴⁶ dans le dernier épisode et renvoie également au titre du tableau que celui-ci effectue. De cette manière, la toile qui représente Abraham tuant son fils préfigure la mort de son auteur et représente, en même temps, tous les crimes commis au nom de Dieu.

Mais le jeu autour du motif pictural ne s'arrête pas là : il dépasse le cadre de la diégèse et expose le roman à la correspondance avec le tableau *Le Sacrifice d'Abraham* du Caravage⁴⁷. Précisons en effet que, décrite minutieusement par le narrateur, son *Jour dernier* ressemble beaucoup à l'œuvre du Caravage (dont la photographie est d'ailleurs représentée sur la couverture du roman). Les ressemblances entre les deux toiles se manifestent dans le choix des couleurs et dans l'expression du visage du fils. « Son regard farouche et incandescent » dégageant « une impression d'effroi ou d'extase », « sa bouche ouverte [qui] semble aspirer l'espace », « entre

44Citons à ce propos l'*excipit* du roman : « "Au nom de Dieu. Au nom de Dieu." Il tourne la tête. Deux balles silencieuses lui trouent le cerveau. Deux balles fracassent un désir de caresse » (M. Kacimi, *Le Jour dernier* ..., op. cit., p. 105).

45Sur le rôle médiateur de la peinture cf. Daniel Berger, *Littérature et peinture*. Paris, Armand Colin, pp. 172-180.

46La vengeance des intégristes est annoncée dans une lettre qui rend explicite le sens du roman : « et pour l'amour de Dieu, nous t'avons condamné à mourir. Chaque jour à venir sera ton jour dernier » (M. Kacimi, *Le Jour dernier* ..., op. cit., p. 72).

47Le Caravage: *Le sacrifice d'Abraham*, vers 1596. Florence, Galleria degli Uffizi.

les dents [...] un cri étouffé »⁴⁸ – ces caractéristiques du personnage sacrifié, évoquées par le héros, semblent se rapporter aussi au tableau du Caravage.

Par contre, ce qui différencie les deux œuvres, c'est le geste d'Abraham : suspendu chez Le Caravage, conformément à la tradition biblique ; accompli chez Kacimi. De manière analogue, dans la version imaginée par Kacimi, l'ange Gabriel (Jibril dans la tradition arabe) ne se présente pas pour arrêter la main d'Abraham, le drame n'ayant pour acteurs que le père et le fils.

Remarquons donc que sur le plan de la représentation, le tableau constitue la mise en abyme prospective de la mort de son auteur (comme si celui-ci prévoyait son propre martyre). Sur le plan de l'histoire, la réalisation de cette toile provoque la rage des intégristes qui condamnent l'artiste à mort en tant qu'ennemi de la religion : « Tu as fait d'Abraham un criminel et tu as perverti son amour pour Dieu. [...] Qui ment sur Dieu sera puni par Dieu »⁴⁹.

L'œuvre plastique est donc impliquée dans la diégèse, mais, en même temps, elle la commente : l'expression scripturale se double de la description de son image iconique ; cette dernière constitue donc un langage qui complète le discours littéraire. Les frontières du romanesque se trouvent ainsi dépassées à travers le dialogue que le roman instaure avec la peinture du Caravage.

Par l'histoire qu'il « raconte », le tableau créé par le protagoniste du roman reprend une des histoires fondatrices de la culture judéo-chrétienne et musulmane : il fonctionne donc une œuvre « épique ». Soumis à la transformation (qui va dans le sens de la *transvalorisation*⁵⁰ genettienne), le mythe du prophète Abraham devient une parabole de l'intégrisme. Cette signification est exprimée explicitement par le peintre lors de sa rencontre avec le directeur du Centre d'art :

Si le sacrifice d'Abraham se répétait de nos jours, il ne pourrait être qu'un sacrifice sanglant et tragique. A travers ce tableau j'ai voulu dire qu'à force de prendre le Ciel à la lettre, l'homme finit par commettre toutes sortes de crimes, qu'à force de tout attendre d'en-haut, il finit par égorger ceux d'ici-bas.⁵¹

48M. Kacimi, *Le Jour dernier* ..., op. cit., p. 35.

49Ibidem, p. 67.

50D'après Gérard Genette, dans les relations de réécriture, la *transvalorisation* est « un double mouvement de dévalorisation et de contre-valorisation portant sur les mêmes personnages ». G. Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 514.

51Ibidem, p. 44.

Il résulte de ce qui précède que par ces fonctions multiples, la peinture devient un langage pluriel à la fois persuasif et descriptif à l'aide duquel le texte signifie ses valeurs⁵². Remarquons encore que le motif de la peinture s'attaque doublement contre la vision intégriste de la culture musulmane. D'abord, en se permettant de transformer l'histoire du prophète Abraham, le roman de Mohamed Kacimi montre qu'il préfère le dialogue et la pluralité des direx à la doxa religieuse et à la parole de l'Un. Ensuite, comme beaucoup d'intellectuels maghrébins (Tahar Ben Jelloun, Abdelkébir Khatibi, Assia Djebar, Rachid Boudjedra), l'auteur dénonce comme erroné et mal fondé la méfiance de l'esprit populaire musulman à l'égard de la peinture figurative⁵³. Dans l'essai *L'intégrisme commence quand l'homme perd le sens de l'humour*, l'auteur rappelle qu'« il n'existe dans le Coran aucun verset prohibant la représentation humaine »⁵⁴ en rejoignant sur ce point l'idée que Tahar Ben Jelloun exprime dans *Lettre à Delacroix* :

On vous a sans doute dit que l'islam interdit le dessein et la peinture, qu'il est contre la représentation des êtres, etc. [...] Durant des siècles, les peuples musulmans ont été privés de peinture et de peintres. Quel dommage, quelle stupidité, quel préjugé erroné et sans fondement ! L'islam n'a jamais interdit la peinture. Il a simplement interdit que Dieu et son prophète soient représentés⁵⁵.

Ainsi, faire fusionner le scriptural et le pictural, c'est, certes, réagir contre l'obscurantisme ; c'est surtout situer le romanesque maghrébin dans le contexte du dialogue des disciplines, des cultures et des idées. C'est enfin pratiquer la correspondance de la littérature et de la peinture afin de réaliser un *picto-récit* : ouvrir la narration à l'esthétique plastique. Sur ce point, nous sommes d'accord avec Lahsen Bougdal qui, en étudiant la stratégie de la transposition du référent pictural dans le texte littéraire, considère *Le Jour dernier* comme « un espace synergique où se côtoient le pictural, le scriptural et l'autobiographique »⁵⁶.

Quant à *La confession d'Abraham*, ce texte s'appuie sur des procédés qui font éclater le discours monovocal au profit de la pluralité des voix. Si

52Cf. V. Jouve, *La poésie des valeurs*, Paris, PUF, 2001, pp. 5-15.

53Cf. M. Kacimi, *Le Jour dernier...*, op. cit., p. 67.

54M. Kacimi, *L'Orient après l'amour...*, op. cit., p. 203.

55T. Ben Jelloun : *Lettre à Delacroix*. Paris, Gallimard, 2005, p. 30.

56L. Bougdal, « La dimension parabolique de la peinture dans *Le Jour dernier* de Mohamed Kacimi », *Études littéraires maghrébines*, 14, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 125.

Mohamed Kacimi intègre dans le discours narratif des stratégies propres au théâtre, c'est pour tourner la tragédie en farce. En tant que romancier et dramaturge qui transgresse constamment les frontières entre les arts (en 2003, il a notamment adapté pour la Comédie-Française le roman *Nedjma* de Kateb Yacine), Mohamed Kacimi situe *La confession d'Abraham* à la croisée des deux genres. En choisissant une forme discursive intermédiaire entre le récit à la première personne et le dialogue théâtral, l'auteur sape l'opposition entre le dramatique et l'épique. Son texte est de ce fait représentatif des tendances actuelles qui – d'après Franck Evrard – sont d'importance capitale dans le théâtre et la prose d'expression française. Elles consistent à déplacer constamment les frontières entre les deux genres, en préférant dans le théâtre, à l'instar du récit, le monologue au dialogue, la première personne s'imposant comme le point névralgique de l'écriture contemporaine⁵⁷.

Le discours d'Abraham se situe entre le narratif et le dramatique, en s'ouvrant à la polyphonie : le protagoniste s'adresse à sa femme, ne cesse de lui poser des questions et son monologue incorpore les répliques de celle-ci. Il s'instaure ainsi la conversation entre les époux : Abraham répond aux questions de Sarah qui sont tantôt sous-entendues au texte, tantôt relatées par le héros sous forme du discours direct. Il gère l'acte de communication qui est pourtant orienté sur ce que dit Sarah. C'est d'autant plus évident que l'épouse d'Abraham est une force dynamique et, somme toute, dominante dans le couple. Le discours frappe ainsi par son caractère dialogique : la voix de Sarah, même si elle est transposée dans le soliloque d'Abraham, reste aussi présente (sinon plus) que celle de son mari :

Même le papier que tu vois là va disparaître. Cette nuit, ils nous ont installé un site dans le caveau. C'est quoi un site ? Comment t'expliquer, c'est comme une tablette sumérienne, c'est gravé non pas avec des clous, mais avec de la lumière. Chacun de nos enfants, où qu'il soit, peut nous écrire. Il suffit de graver www.sarah.abraham.@hébron.is. Pourquoi le W ? Parce que c'est une consonne très pieuse : elle lève les deux bras au ciel. [...] Les prières urgentes arrivent toujours en retard. Mais non, ma belle, on ne sera pas envahis par six milliards de tablettes⁵⁸.

Partagé entre Abraham et Sarah, le discours renvoie à une double

⁵⁷Sur les tendances modernes dans le théâtre d'expression française, cf. F. Evrard, *Écritures dramatiques*, in: D.Viart, B. Vercier, *La littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2008, pp. 515-524.

⁵⁸M. Kacimi, *La Confession d'Abraham...*, op. cit., p. 15.

temporalité. D'un côté, l'histoire se passe sur le plan du présent : Sarah et Abraham se réveillent dans leur grotte de Makpéla, regardent avec stupéfaction le désordre provoqué par leurs enfants et essaient, sans succès, de comprendre le monde déchiré par les guerres et conflits religieux. De l'autre côté, la découverte de l'époque actuelle incite Abraham à évoquer l'histoire de sa famille depuis le départ d'Ur, en passant par la descente en Égypte, l'installation au pays de Canaan jusqu'à la naissance d'Ismaël et d'Isaac, épisodes qui précèdent le sacrifice final. Ainsi, en partageant son texte entre un aspect théâtral (qui concerne le plan contemporain) et une dimension épique (qui se rapporte à l'histoire biblique), l'auteur replace le mythe sacré dans le contexte actuel.

Si la trame mythique repose sur la confrontation des points de vue de Sarah et d'Abraham (qui concerne le voyage, le sacrifice, l'obéissance à Dieu, etc.), le niveau contemporain de l'histoire recourt encore à un collage textuel afin de représenter plusieurs voix « secondaires » : Abraham reçoit des messages envoyés par ses enfants dispersés aux quatre coins du monde, personnages autant fictifs (Sélim de Gaza, Simon de Nazareth, Adrien de Haïfa, Nadia d'Alger, Léon Krase, etc.) qu'inspirés par le réel (Georges Bataille, Jacques Lacan, Yasser Arafat, Primo Lévi, André Chouraqui, etc.). Il lit également toute sorte d'autres textes (tracts politiques et syndicaux, publicités, poèmes, extraits de journaux) qui alternent avec des lettres envoyées par des habitants des zones atteintes de guerres et de conflits religieux (les Balkans, l'Algérie, la bande de Gaza, etc.). Le héros fait ainsi la connaissance, sans trop le comprendre, du monde avec sa complexité, ses contrastes et ses paradoxes.

Remarquons encore que Mohamed Kacimi fait taire les bourreaux et les fanatiques et donne la parole à des gens ordinaires, victimes des conflits ; il les évoque dans un registre qui fait se superposer plusieurs tonalités, comme par exemple dans la boutade d'une jeune algérienne : « Cher grand père, Si Idith est morte pour avoir voulu voir de près la violence de Dieu, est-il possible de la considérer comme l'ancêtre des journalistes algériens ? »⁵⁹. L'humour et la tristesse se mélangent également dans une série de lettres envoyées par un Palestinien, qui demande à Abraham une recette des harosets et, par la suite, la trouve inutile dans un monde démuné de tout : « Nous n'avons à Gaza ni pommes, ni dattes, surtout pas une goutte de vin et encore moins l'oxygène pour faire le feu »⁶⁰.

⁵⁹Ibidem, p. 67.

⁶⁰Ibidem, p. 23.

En dénonçant l'intégrisme, les voix contemporaines ne font donc que renforcer le message d'Abraham et de Sarah. Car ceux-ci découvrent l'absurde du conflit entre l'islam et le judaïsme (qui s'origine, symboliquement, dans une rivalité enfantine entre Isaac et Ismaël) et refusent d'effectuer aveuglement les ordres de Dieu, puisque comme le dit Sarah : « le meilleur moyen de croire en Dieu, c'est de ne pas le prendre trop au sérieux »⁶¹.

En effet, Mohamed Kacimi réécrit l'histoire sacrée en présentant le sacrifice qui n'a jamais eu lieu, non pas parce que Dieu y ait renoncé ayant éprouvé la foi d'Abraham, mais parce que celui-ci l'a refusé en adoptant un système des valeurs étranger à tout fanatisme et basé sur le respect de la vie humaine : « Comment pourras-tu prendre Sarah dans ces bras qui vont porter un cadavre »⁶² – se dit-il avant de décider d'épargner son fils.

Remarquons encore à ce propos qu'en réécrivant l'histoire du sacrifice, *La confession d'Abraham* entre également en dialogue avec *Le Jour dernier*. Le dénouement du récit-théâtre s'oppose à l'épisode final du roman de 1996 dans lequel Ismaël meurt sacrifié à Dieu par Abraham (sur le plan du mythe) et par les intégristes algériens (sur le plan de l'actualité).

Nous tenons à souligner qu'en présentant la victoire du bonheur personnel sur le fanatisme, Mohamed Kacimi rend hommage à la femme. Car, c'est Sarah qui représente le bon sens, la haine de tout fanatisme et le déterminisme dans la défense de sa famille contre les ennemis et même contre la volonté de Dieu. Elle incarne la quête du bonheur, et une sorte de pragmatisme voltairien, assez farouche, exprimé avec humour et désinvolture : « un Dieu, c'est comme un enfant. S'il est l'Unique, ça veut dire qu'il est gâté, colérique, névrosé, ou peut-être même fou. Évite-le, si tu veux finir tes jours heureux »⁶³.

La confession d'Abraham peut ainsi se lire comme une longue lettre d'amour et un hommage qu'Abraham adresse à sa femme. Par la mise en valeur de la féminité, le texte de 2000 s'approche du *Jour dernier*, roman dans lequel le héros cherche le refuge contre les menaces des intégrismes dans l'amour. La femme lui donne l'espoir, le protège contre ses ennemis (« Vous m'avez dit que Dieu vous recherchait, alors je vous ai caché »⁶⁴), l'arrache à sa solitude (« Elle avancera doucement vers lui pour l'arracher à

61Ibidem, p. 74.

62Ibidem, p. 82.

63Ibidem, p. 26.

64M. Kacimi, *Le Jour dernier...*, op. cit., p. 97.

son désert »⁶⁵) et conjure sa peur.

Construite autour des recherches intergénériques, ouverte à la correspondance des arts, appuyée sur le mélange des tons, l'œuvre de Mohamed Kacimi témoigne de tendances actuelles dans la littérature maghrébine d'expression française. *Le Jour dernier* et *La confession d'Abraham* expriment l'engagement moral de l'écrivain impliqué personnellement dans son œuvre. Ainsi, Mohamed Kacimi oriente la littérature du Maghreb francophone vers des questions décisives pour l'époque actuelle : l'inscription de l'individu dans le système politico-social, l'irruption du religieux dans le politique et dans la vie privée, le rapport entre les cultures et les impasses du dialogue entre les religions. Ses textes constituent à la fois des fables politiques qui, dans leur clarté, aspirent à l'universalité du message et des témoignages inspirés par des événements actuels.

⁶⁵Ibidem, p. 104.