

La ville carcérale ou le tombeau de la mémoire : étude des premiers recueils de Abdellatif Laâbi et Tahar Djaout (1960-1980)

The prison city or the tomb of memory: a study of the early collections of Abdellatif Laâbi and Tahar Djaout (1960-1980)

Camille Lotz

 <https://www.peren-revues.fr/mosaïque/2601>

DOI : 10.54563/mosaïque.2601

Référence électronique

Camille Lotz, « La ville carcérale ou le tombeau de la mémoire : étude des premiers recueils de Abdellatif Laâbi et Tahar Djaout (1960-1980) », *Mosaïque* [En ligne], 21 | 2024, mis en ligne le 16 juillet 2024, consulté le 03 octobre 2024. URL : <https://www.peren-revues.fr/mosaïque/2601>

Droits d'auteur

CC-BY

La ville carcérale ou le tombeau de la mémoire : étude des premiers recueils de Abdellatif Laâbi et Tahar Djaout (1960-1980)

The prison city or the tomb of memory: a study of the early collections of Abdellatif Laâbi and Tahar Djaout (1960-1980)

Camille Lotz

PLAN

Introduction : Algérie et Maroc : mémoire, histoire et oubli dans la période post-coloniale

Écriture et dissidence ou la mise en scène d'une parole poétique contestataire

La « ville carcérale », symptôme d'une défaillance du pouvoir politique

Mémoire et antimémoire poétiques

Conclusion

TEXTE

Introduction : Algérie et Maroc : mémoire, histoire et oubli¹ dans la période post-coloniale

- ¹ « [L]'une des missions que s'assignent les écrivains postcoloniaux est [...] de construire un autre discours sur l'Histoire récente ou contemporaine », écrit Yves Clavaron (2011 : 117). À la suite des indépendances, nombre d'auteurs, poètes et romanciers, participent à la déconstruction des discours propagés par l'ancien colonisateur, ce travail de sappe touchant à la fois la langue française et le legs culturel et historique qu'elle véhicule. Au Maroc et en Algérie, le sentiment de révolte issu de la période coloniale se double, chez certains écrivains, d'une critique à l'encontre des régimes autoritaires mis en place à partir des années 1960. Abdellatif Laâbi et Tahar Djaout font partie de ceux qui, très tôt, ont exprimé leur dissidence face au pouvoir en prenant la plume, soit au sein de revues littéraires et journalistiques,

soit par la publication d'œuvres en prose ou poétiques. L'éclosion de ces voix contestataires, qui toutes deux transforment l'enfermement en motif structurant de leurs écrits poétiques dans les années 1960-1970, se situe dans un contexte socio-politique marqué par la censure et la confiscation de la mémoire collective par les instances au pouvoir.

- 2 En 1961, à la mort du roi Mohammed V², c'est son fils Hassan II qui hérite du trône et engage une politique autoritaire fondée sur le contrôle des populations et l'usage de la répression, qui s'aggraverait entre les années 1970 et 1990, qualifiées d'« années de plomb » par les Marocains³. Malgré la mise en place d'une nouvelle constitution entérinant le principe de monarchie constitutionnelle, le pouvoir est avant tout détenu par le roi lui-même (Vermeren, 2016 : 34). Les forces d'opposition sont arrêtées et condamnées, ainsi que toute personne montrant des signes explicites de révolte face à l'ordre établi. Les centres de détention, les prisons et les bagnes, où sont pratiqués tortures et assassinats, se multiplient, étouffant la parole de celles et ceux que l'État considère comme une menace pour la stabilité du royaume (Zekri, 2011a et Orlando, 2011).
- 3 L'apparition d'une littérature carcérale⁴ intervient à la fin de cette période, au tournant des années 2000, lorsque les anciens prisonniers des bagnes et prisons, profitant d'un assouplissement de la censure et d'une « timide libéralisation du régime » en place (Vermeren, 2016 : 89), peuvent témoigner de leurs expériences traumatiques. La mort du roi Hassan II le 23 juillet 1999 et l'arrivée de son fils Mohammed VI au pouvoir, qui mène une politique de « réconciliation » et de libération de la parole, mettent ainsi un terme aux « années de plomb ». Dans ce contexte, écriture testimoniale, chronique journalistique et autobiographie sont les genres privilégiés pour exprimer ce qui a été occulté durant des décennies. Mohamed Aït-Aarab évoque un « exorcisme collectif » (2008 : 139) passant par le témoignage et la fiction romanesque, tandis que Khalid Zekri considère le surgissement de cette mémoire enfouie sur le mode du « retour du refoulé », qu'il reprend à l'ouvrage de Paul Ricoeur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*. Selon lui, ces narrations « se positionnent comme gardiennes de la mémoire qui a été spoliée par le Makhzen⁵, car, le seul objectif de l'état makhzénien étant le Tout sécuritaire, la politique suivie pendant les années de répression avait pour objectif

la maîtrise de la mémoire collective » (Zekri, 2011a : 11). La littérature carcérale « fait [alors] partie de ces tabous qui ont longtemps pesé sur la société marocaine. Raconter sa propre expérience de détenu impliqué dans des événements politiques était une entreprise très peu développée avant les années 1990 » (Zekri, 2006 : 199). Toutefois, avant même cette libération collective de la parole, certaines voix se font entendre, isolées certes, mais fortement critiques à l'égard du régime hassanien et du système carcéral mis en œuvre par ce dernier. L'exemple le plus frappant est celui d'Abdellatif Laâbi, détenu dans la prison civile de Casablanca puis au sein de la prison centrale de Kénitra de 1972 à 1980, qui rédige et publie plusieurs ouvrages abordant l'expérience carcérale durant, ou à la suite de son emprisonnement : *Le Règne de barbarie* (1980 [1976]), *Histoire des sept crucifiés de l'espoir* (1980 [1977]), *Sous le bâillon le poème* (1981), *Le Chemin des ordalies* (1982) et *Chroniques de la citadelle d'exil. Lettres de prison* (1983). Khalid Zekri (2011a : 7) cite également *Sab' at abwab* d'Abdelkrim Ghallab (1965), *Kana wa akhawatuha* d'Abdelkader Chaoui (1986) et *À l'ombre de Lalla Chafia* de Driss Bouissef Rekab (1989).

- 4 Du côté algérien⁶, l'accession du pays à l'indépendance en 1962 permet au FLN (Front de Libération Nationale) d'arriver au pouvoir, en la personne d'Ahmed Ben Bella, premier Président de la République algérienne. Formé le 4 novembre 1954 à la suite de la dissolution du Mouvement pour le Triomphe des Libertés Démocratiques (MTLD) de Messali Hadj en conseil des Ministres (Stora, 2005 : 139), le FLN a peu à peu orienté la résistance en faveur du conflit armé⁷ et diffusé une version de la lutte face à l'opresseur qui occulte la diversité des groupes de résistance ayant vu le jour entre les années 1920 et le début de la guerre d'Algérie⁸. En opposition au courant messaliste, qui s'inscrit dans une histoire longue de la résistance ayant débuté avec l'Étoile Nord-Africaine (ENA) en 1926, le FLN érige la date du 4 novembre 1954 en « mythe fondateur » et se réapproprie très rapidement le récit de la libération : « en ce jour aurait commencé, ou recommencé, l'histoire de l'Algérie par la volonté de quelques hommes faisant table rase du passé » (Stora, 2005 : 149). En voulant s'imposer comme « le représentant exclusif du peuple algérien » (Stora, 2005 : 142), à la fois dans la lutte armée et dans la représentation politique, le FLN fonde d'emblée son fonctionnement sur une violence physique et symbolique. L'accession d'Ahmed Ben Bella au

pouvoir entraîne la mise en œuvre, dès les premières années de l'indépendance, d'un système de parti unique (Stora, 2004b : 19-21). La période est marquée par les instabilités, en particulier le coup d'État mené contre le président Ben Bella en 1965, qui permet à Houari Boumediene, vice-président du Conseil des ministres, de prendre le pouvoir et de l'accaparer tout en menant une politique socialiste (Stora, 2004b : 33-36). À cette époque, on constate la quasi-absence d'autonomie des écrivains algériens vis-à-vis d'un pouvoir se voulant progressiste, mais autoritaire dans les faits. Bien souvent, les intellectuels algériens se font les chantres du pouvoir en place, perçu comme facteur d'union nationale après l'expérience douloureuse de la colonisation :

Il ne s'agit pas de constituer un public – les conditions politiques ne le permettent pas – il s'agit de plaire au Prince dans la tradition maghrébine du « *meddah* », chant à la gloire de la dynastie dont il est l'obligé. Coller à l'État, répéter son discours, bâtir les mythes, voilà la ligne de conduite des intellectuels jusqu'aux années quatre-vingt. Jusqu'aux émeutes d'octobre 1988 qui leur ont montré que la coupure avec la société était profonde et que l'État démiurge n'est qu'un mythe parmi tant d'autres (Lahouari, 2000).

C'est dans ce contexte que Tahar Djaout, écrivain et journaliste, propose une œuvre poétique contestataire, saturée par le thème de la réclusion, épée de Damoclès pesant au-dessus du « je » et de sa parole réfractaire. Sarah Assidi (2018 : 19-20) rappelle ainsi que, dès la publication de *Solstice barbelé* en 1975 aux éditions Naaman, un « sentiment d'enfermement » se dégage des textes, qui fait écho à l'intense censure exercée par l'État sur les écrivains et les journalistes à cette période. De ce fait, la poésie favorise l'accession à une forme de liberté et permet à l'auteur de « manifester son mécontentement et sa résistance face à la rigueur religieuse et au système du parti unique en Algérie » (Assidi, 2018 : 24).

- 5 Les nombreuses études critiques qui se sont penchées sur la littérature carcérale au Maghreb abordent avant tout les œuvres en prose, (auto)biographiques ou fictionnelles, du fait de l'éclosion remarquable de ces récits à partir des années 1980 et surtout 1990-2000⁹. Par contraste, la poésie demeure beaucoup moins abordée¹⁰. C'est sur la

base de ce constat que nous nous proposons d'examiner le traitement stylistique et métaphorique de la carcéralité comme motif structurant des recueils suivants : *Histoire des sept crucifiés de l'espoir* d'Abdellatif Laâbi (1980), rédigé pendant les années d'incarcération de l'auteur et publié pour la première fois en 1977 aux Inéditions barbares sous le pseudonyme d'Ali Ghassane, *Solstice barbelé* de Tahar Djaout (1975) et *L'Arche à vau-l'eau* du même auteur (1978).

Écriture et dissidence ou la mise en scène d'une parole poétique contestataire

- 6 Abdellatif Laâbi et Tahar Djaout ont adopté, dans leurs œuvres, une attitude profondément critique vis-à-vis des pouvoirs instaurés à la suite des indépendances marocaine et algérienne. Dans les années 1960-1970, leur activité littéraire est étroitement liée à une forme d'action et d'engagement politique.
- 7 À la suite des manifestations de mars 1965¹¹, Abdellatif Laâbi crée la revue *Souffles* dont la vocation est, d'une part, la décolonisation des esprits – il s'agit de se défaire de l'héritage colonial à travers un travail de création artistique et de réflexion – et, d'autre part, le renouvellement culturel du Maroc, en proposant de nouvelles formes d'expression¹². Au fur et à mesure des publications, la revue prend une dimension politique et sociale, qui permet, selon Safoi Babana-Hampton, la création d'un espace public marocain (2008) où des discours pluriels peuvent intervenir et se faire entendre. Parallèlement, l'auteur se retrouve à la tête d'un mouvement clandestin d'extrême-gauche¹³ constitué par d'anciens membres de l'opposition traditionnelle, dont le Parti Communiste Marocain. C'est en raison de ces activités qu'il est accusé, lui et d'autres membres actifs de l'organisation et de la revue *Souffles*, d'atteinte à la sûreté de l'État en 1973 (Laâbi, 1997 : 60-61). Il est condamné à dix ans d'emprisonnement et en purgera huit dans la prison centrale de Kénitra. Au cours de sa détention, il écrit, entre autres textes littéraires, *Histoire des sept crucifiés de l'espoir*, un poème-récit, proche de la chronique historique, qui retrace la condamnation à mort de sept militants de gauche¹⁴, heure par heure et à travers le point de vue de différents

personnages. Le poème, caractérisé par un estompage des référents spatio-temporels et homonymiques, s'achève néanmoins par l'ajout d'une « contre-chronologie », où les faits et les noms des personnes réelles sont retranscrits scrupuleusement. Cette mise en regard du texte littéraire et de la chronologie historique s'inscrit dans un travail de contre-discours immédiat visant à rétablir les histoires occultées par le pouvoir en place. En ce sens, on peut d'emblée différencier l'œuvre de Laâbi de la littérature carcérale qui paraîtra dix ou vingt ans plus tard. La seconde cherche à faire valoir, après coup, l'expérience niée de dizaines de détenus, sortis vivants ou non des prisons et bagnes marocains. Au contraire, l'écriture et la publication de l'œuvre laâbienne est concomitante des crimes perpétrés par l'État, traduisant la tentative du poète d'enrayer « la consécration d'une mémoire sélective » (Zekri, 2011a : 30) instaurée à cette époque-là.

- 8 La confiscation d'une mémoire plurielle et collective intervient aussi de l'autre côté de la frontière. Addi Lahouari souligne, dans le cas de l'Algérie, la prédominance du « grand Récit National » (Lahouari, 2000) propagé par le FLN à la suite de l'indépendance, au détriment d'autres formes d'histoires et de récits. Tahar Djaout a été l'un des rares intellectuels francophones de cette époque à refuser le rôle de porte-parole du pouvoir en place et à proposer, dans ses articles journalistiques et ses œuvres littéraires, une posture ouvertement dissidente, mais marginale, car nécessairement exclue de la sphère politique :

La littérature dite « engagée » [...] met l'écrivain dans des situations ambiguës. En Algérie, dans les années 70, « s'engager », c'était forcément être du côté du pouvoir, être contre un certain nombre de réalités, parfois de spectres comme l'impérialisme, le néocolonialisme... Dans ce sens, beaucoup d'écrivains qui étaient des écrivains engagés étaient en même temps des écrivains très serviles (Djaout, cité par Mokhtari, 1993 : 14)

Solstice barbelé et *L'Arche à vau-l'eau* témoignent d'une écriture de la colère et de la violence, parfois proche de la « guérilla linguistique¹⁵ » chère au poète marocain Mohamed Khaïr-Eddine (1970 : 37). La liberté du poète et la claustration qui le menace traversent constamment les deux recueils : le premier instaure un espace « où l'imagi-

naire des mots échappe aux contrôles de l'État » (Assidi, 2018 : 20) ; le second

signale le poids du contrôle sur le poète, soumis au régime totalitaire des « sbires » du gouvernement. L'écrivain y associe la souffrance du Berbère à celle de « [ses] frères noirs » et annonce son « AFRICANITÉ TOTALE ». [...] [L']auteur va utiliser la figure du poète pour créer sa propre histoire mêlée de fragments de l'Histoire algérienne (id., 2018 : 21).

Cette conception de l'histoire et de l'identité s'oppose à celle que propage alors l'État algérien, qui cherche à estomper les lignes de fractures internes à la société, d'une part en nourrissant le mythe d'un pays uni, homogène et soudé, à l'issue de la guerre d'indépendance, d'autre part en évacuant le conflit (Lahouari, 2000) et en faisant taire les possibles voix qui concurrenceraient ou fragiliseraient ce mythe. Bien plus, l'unité du pays est très rapidement élaborée, dans les discours dominants, sur une identité arabo-musulmane qui n'est pas représentative des réalités linguistiques et culturelles du pays :

Après l'indépendance, bloc indécomposable, la nation est perçue comme une figure indissociable unie et unanime. Le thème du « peuple uni » doit réduire les menaces d'agression externe (francisation, assimilation), et de désintégration interne (régionalisme, particularismes linguistiques) (Stora, 2005 : 170-171)

La définition sélective et restrictive de l'identité algérienne par les tenants du pouvoir conduit à une double minoration, celle des Berbères et celle des francophones. Afin d'évacuer les forces d'opposition et le legs colonial, Houari Boumediene fonde son autorité sur une « bureaucratie militaire » et sur l'arabisation des institutions et de l'enseignement (Stora, 2005 : 229). Dès lors, la littérature elle-même devient un enjeu politique pour le FLN. La langue française est perçue comme un

[s]ymbole d'oppression, car elle est la langue de l'ancien colonisateur, la langue de l'exil, la langue usurpatrice de l'arabe, du berbère et de la mémoire locale. Pour les écrivains maghrébins, la langue française

s'impose non seulement comme déficitaire, mais comme excédante par rapport à la mémoire historique algérienne ; elle ne peut rendre les paroles arabes et berbères évincées de l'histoire que dans l'approximation et elle est surchargée du poids de l'histoire coloniale (Fischer, 2007 : 9).

Atallah Mokhtar constate que les écrivains francophones et berbères n'étaient tolérés que dans la mesure où leurs écrits glorifiaient et renforçaient les discours officiels : « Il s'agissait seulement de subordonner la littérature et tous les produits culturels à l'hégémonie du parti unique » (Atallah, 2002 : 62). Tahar Djaout, d'origine kabyle, locuteur berbère et francophone, fonde sa révolte sur cette marginalisation forcée qu'il se réapproprie à la fois dans ses écrits journalistiques et dans ses œuvres littéraires : « Djaout réinvestit l'image platonicienne du poète exclu de la cité, de façon à mieux le replacer dans l'Histoire » (Fischer, 2018 : 70). L'auteur cristallise cette distinction entre la version officielle de l'histoire diffusée par les instances étatiques, et la parole poétique, souterraine et critique, à travers la figure de l'exclu : « et pourtant tu savais qu'on ne me laisserait pas / entrer dans la Cité / – les poètes sont maudits dans le Livre Saint » (Djaout, 1978 : 27).

- 9 Les deux auteurs réintroduisent ainsi du conflit, de l'hétérogénéité, de la friction, là où le pouvoir a instauré le contrôle, le silence, l'oubli¹⁶. Pour ce faire, ils mettent en scène leur propre parole, mais sans l'inscrire dans un espace-temps précis et fixe qui en limiterait la portée.
- 10 Le poème d'Abdellatif Laâbi commence par la déclamation d'un poète-orateur qui affirme raconter l'histoire des sept crucifiés de l'espoir, poète dont la figure emprunte à la fois au conteur installé sur la place centrale de la ville (le *hakawati*), au griot africain, au troubadour, au crieur public qui interpelle les passants dans la rue, et à l'enquêteur. En effet, face au silence qui entoure l'exécution des prisonniers, le « je » poétique s'efface pour délivrer une parole publique et épique, qui s'érige en contre-discours visant à établir les faits et à exhumer ce qui a été volontairement dissimulé :

gongs d'annonce

tambours témoins

la forêt s'est tue
pour écouter le bruissement
de sept rigoles de sang
le fleuve coule et chuinte dans le brouillard

Que s'est-il passé
et quel vent de meurtre
criblé de haine et de vengeance
a soufflé sur la ville
(Laâbi, 1980 : 5)

Le caractère épique du *dire* se manifeste notamment dans l'image de la communauté incarnée par la voix poétique. Lorsque le poète écrit : « ce n'est que maintenant / que nous déchiffrons vos lamentations / que nous recollons les brides de cette histoire » (1980 : 6), il cherche à retisser le fil rompu de la mémoire menacée d'effacement, à se faire « rhapsode », au sens étymologique du terme¹⁷. L'idée de communauté est exprimée à la fois à travers l'usage du pronom personnel « nous » et par la multiplicité des personnages évoqués tout au long du poème : le libéré de prison, le prisonnier n° 7782, condamné à mort, le capitaine Killreds de la base américaine de Kénitra, le juge Hassan D., exécuter de la sentence, Mustapha S., Larbi R., et enfin le « Simple d'esprit ». Parole adressée, empruntant à l'oralité et à la tradition populaire, le texte de Laâbi instaure un récit et un espace *autres*, qui se placent du côté des « vaincu[s] de l'Histoire » (Laâbi, 1997 : 45) :

Mon expérience ici peut ne pas être un modèle. Mon ordalie n'est qu'une goutte dans la mer. L'objectif n'est pas uniquement de rendre publique une expérience datée et signée, ici et maintenant. J'ai d'autres soucis que le simple témoignage. Je pense à tous les martyrs de l'histoire, passée et à venir. Je veux parler de l'héroïsme et de la détresse anonymes, partout où l'enjeu était bel et bien de défendre l'espoir, quelque réaliste ou utopique que cette défense ait pu être (Laâbi, 1982 : 54).

Chez Tahar Djaout, le poète parle en son nom et porte la marque d'une indéfectible marginalité qui le voue à la solitude et au rejet. Son étrangeté et la puissance de son verbe défient l'ordre imposé au sein de la ville par l'autorité en place. Dans les deux recueils, deux paroles

s'opposent, antagonistes : l'une liée au rêve, à la poésie, à la révolte, l'autre issue de la censure et du pouvoir autoritaire. À plusieurs reprises, la deuxième vient incriminer et accuser la première de trouble à l'ordre public : « mais les potentats veillaient / au repos de la ville / et l'ordre vint impérieux : / incarcérez donc / ce gros consommateur de / rêve » (1975 : 21). La distinction entre ces deux régimes langagiers transparaît également à travers certains usages typographiques. En effet, le verbe poétique manifeste la révolte du sujet à travers l'emploi des lettres capitales : « je caresse mon arme / poème SOUTERRAIN » (*ibid.* : 15), « et je vais à l'ombre de vos mitrailles / SOUFFLER MA COLÈRE VÉGÉTALE » (*ibid.* : 16), « TERRO-RISER LE VERBE » (*ibid.* : 19). Les termes renvoyant au pouvoir et à ses adjuvants sont quant à eux caractérisés par les tirets de liaison, l'usage des italiques et l'ajout de majuscules en début de mot, ce qui instaure une forme de figement, une catégorisation par l'insertion d'expressions toutes faites auxquelles échappe le poète et où perce l'ironie : « potentats-payés-pour-le-faire » (*ibid.* : 15), « le Barde-Officiel » (*ibid.* : 8), « la Hiérarchie » (*ibid.* : 15), « règles de vie » (*ibid.*). La parole poétique, en ce sens, réintroduit une scène agonistique, nécessaire à l'expression d'une liberté de pensée, de mouvement, de création. Les choix d'écriture matérialisent la confrontation entre cette liberté (celle du poète) et l'enfermement, le carcan idéologique qui pèse sur les êtres : le « Barde-Officiel » est chargé de diffuser une version unique, monolithique et « officielle » de l'histoire, à laquelle ne peut souscrire le poète. Le lieu de cette tension prend la forme, chez les deux auteurs, de ce que nous appelons la « ville carcérale ».

La « ville carcérale », symptôme d'une défaillance du pouvoir politique

- 11 L'expression métaphorique de « ville carcérale » apparaît sous la plume de Michel Foucault, dans la conclusion de son essai *Surveiller et Punir*, qui s'appuie notamment sur l'analyse d'un article anonyme datant de 1836 publié dans *La Phalange*¹⁸. Foucault rappelle ainsi

qu'au cœur de cette ville [la ville carcérale] et comme pour la faire tenir, il y a, non pas le « centre du pouvoir », non pas un noyau de

forces, mais un réseau multiple d'éléments divers – murs, espace, institution, règles, discours [...] (Foucault, 1993 : 359).

- 12 La ville carcérale telle que l'envisage le philosophe fonctionne par quadrillage et séparation des espaces urbains, dans une logique de surveillance des individus. Ainsi, bien au-delà des architectures carcérales et des lieux de détention, les règles et discours énoncés par le pouvoir et les institutions créent une forme de porosité, ou plus précisément un continuum entre le lieu concret de la prison et la ville elle-même : plus que l'incarcération réelle, c'est la menace de l'emprisonnement et de la punition qui participe à l'apparition de la ville-prison.
- 13 Hassan Moustir (2017 : 55), dans une étude portant sur le roman maghrébin, emploie quant à lui l'expression « ville-symptôme » pour décrire les représentations romanesques de l'espace urbain post-colonial qui condense, selon lui, un triple échec : « échec de la ville à résilier le trauma de l'Histoire », « échec du pouvoir à installer une éthique de la transparence dans la cité », apparition de « dérèglements » d'ordre psychique dans la vie des personnages. La défaillance qui naît de deux formes de pouvoir, colonial et post-colonial, émerge dans les œuvres de notre corpus à travers la métamorphose de la ville. L'anonymat des instances politiques et l'usage de la censure provoquent à la fois la déshumanisation du pouvoir et la personnification de l'espace urbain, qui devient le lieu de manifestation de ces défaillances. En effet, dans les trois recueils étudiés, la ville semble agir par elle-même, au point de se transformer en bête monstrueuse et d'acquérir une dimension légendaire. Bertrand Westphal, dans son ouvrage *La Géocritique*, affirme ainsi que « chaque labyrinthe spatialement hiérarchisé dispose d'un monstre en son centre » (2007 : 13). Cette métaphore est au cœur de *l'Histoire des sept crucifiés de l'espoir* et apparaît dans plusieurs poèmes de Tahar Djaout.
- 14 Abdellatif Laâbi situe la prison (« la citadelle d'exil »), où sont enfermés les sept condamnés à mort, au cœur de la ville. Cette dernière est animalisée, mais c'est la prison qui condense la dimension monstrueuse d'un pouvoir se voulant à la fois visible spatialement et invisible par le silence qui l'enveloppe :

sur un promontoire
dominant la ville
la courbe du fleuve
se dresse *la citadelle d'exil*
comme une bosse d'infamie
sur l'échine de la cité
zone interdite de silence et d'attente
Voilà le grand portail de fer
la muraille
les tours de contrôle
et les factionnaires
(Laâbi, 1980 : 7, nous soulignons)

L'emploi de la comparaison maintient une certaine distance entre le comparant et le comparé, entre la « citadelle d'exil » et la monstruosité. La progression du poème laisse penser que cet écart provient d'un sentiment de malaise, d'un dérèglement psychique chez les personnages eux-mêmes. En effet, on peut lire à deux reprises les impressions étranges éprouvées par le libéré de prison, qui porte encore en lui le poids de l'enfermement dont il a été victime : « *il sent la citadelle d'exil / comme un monstre terrassé derrière son dos / mais auquel il est encore rivé / par mille liens invisibles* » (Laâbi, 1980 : 8, nous soulignons). La carcéralité se propage comme une maladie : après avoir marqué le corps du prisonnier, elle s'insinue dans son esprit, comme le suggèrent les verbes d'état introduisant la subjectivité et la perception du personnage : « Casablanca lui parut lunaire » (*ibid.* : 13), « le monstre semblait marcher derrière lui » (*ibid.* : 14). On assiste ainsi à une déformation de la perception du monde et à l'intériorisation de l'enfermement. Dans un article consacré au « retour spectral du passé carcéral dans les écrits de prison d'Abdellatif Laâbi », Safoi Babana-Hampton s'intéresse aux *Chroniques de la citadelle d'exil* et au *Chemin des ordalies*, deux œuvres d'Abdellatif Laâbi qui placent l'expérience de la prison au cœur de l'écriture. Elle y voit l'inscription d'une « hantise¹⁹ », celle d'un passé qui ne passe pas : « Il s'agit de la présentation d'un sujet divisé, tiraillé entre une vie passée et une vie à venir, lorsqu'il est affronté par ses spectres » (2011 : 62). Dans *Histoire des sept crucifiés de l'espoir*, le libéré de prison continue de porter en lui les « prisons

invisibles » (Laâbi, 1997 : 58), qui se substituent aux murs, bien réels, du centre de détention.

- 15 L'image de la monstruosité affleure également dans les œuvres de Tahar Djaout et permet d'opérer une réelle métamorphose de la ville en bête mythologique. Le dédale des rues incarne le lieu mortifère où le poète peut perdre sa liberté, voire sa vie : « ma peau de poète / sous l'œil-tentacule des miradors » (1978 : 13), « [la rue] essayera / d'un petit revers de ses tentacules / de couper les pavés sous tes pieds [...] elle se fera fil d'Ariane / pour te conduire directement / chez les mastodontes ferrés et casqués » (*ibid.* : 61). Les rues se transforment en créature tentaculaire qui n'offre aucune échappatoire au poète. La référence explicite au « fil d'Ariane » révèle la présence, non pas d'un Minotaure à terrasser, mais de « mastodontes » faits de métal, et donc le costume même renvoie à l'incarcération (« ferrés et casqués »). La cité se caractérise ainsi, avant tout, par son aspect tranchant, froid et dur : « acérer les angles », « encoignures », « écorcher », « ferrés », « casqués » (*ibid.*) sont autant de termes qui rappellent la cellule du prisonnier, l'intérieur minéral de la prison et les actes de torture qui peuvent y être pratiqués. Comme un insecte pris dans les rets d'une immense toile d'araignée, le poète est pris en chasse dans les rues d'une ville labyrinthique. Cette image n'est pas sans rappeler le mélange de fascination et de dégoût exprimé par les différents personnages présents dans le poème de Laâbi : nous avons déjà évoqué le sentiment de malaise ressenti par le libéré de prison. Deux autres figures se trouvent comme engluées par la présence dominante de la « citadelle d'exil ». Mustapha S., qui sort d'un bar, est confronté à la vision patibulaire de la prison :

Il se retourna
et la citadelle d'exil lui apparut de nouveau
monumentale silencieuse trônant sur son promontoire
sa douleur permanente s'accroissait
il ne pouvait plus maintenant quitter du regard
le catafalque ocre de la prison citadelle [...]
C'était là-haut
oui là-haut
le centre de rayonnement de sa douleur
de ce cancer qui le tordait nuit et jour
c'était là-haut

l'épicentre de sa malédiction
(Laâbi, 1980 : 21)

L'anaphore « là-haut » et l'accumulation des métaphores reproduisent le caractère obsessionnel des pensées du personnage, la hantise se traduisant par des symptômes physiques (« douleur », « cancer », « le tordait »). Le personnage suivant, Larbi R., rejoint la ferme dans laquelle il travaille « sur sa vieille bécane ». L'apparition de la prison dans son champ de vision suscite le souvenir d'un membre de sa famille, un cousin, fait prisonnier et enfermé en ce lieu. À la suite de cette réminiscence, sa progression spatiale ralentit :

Larbi pédalait
mais le vent s'était levé ralentissant sa course
un vent lourd qui balayait la terre
ratatinait les arbres de la forêt
transportait des relents de décomposition organique
Larbi pédalait
mais c'était comme si les pédales tournaient à vide
(Laâbi, 1980 : 24-25)

L'omniprésence de la mort (« catafalque », « décomposition organique ») signale la menace constante incarnée par la prison. Bien qu'en liberté, les deux personnages évoqués sont, eux aussi, soumis à une forme d'enfermement mortifère ponctuée par les effets de répétition lexicale ou syntaxique tout au long du texte.

- 16 L'enfermement, réel ou métaphorique, signale la continuité entre deux périodes, coloniale et post-coloniale. Le temps historique, dans les textes, semble faire retour sur lui-même, la violence recommence et enchaîne les personnages dans un passé qui s'étire. À la fin de sa chronique poétique, Laâbi introduit la figure du « Simple d'esprit », témoin non seulement de l'exécution des sept condamnés à mort, mais également de meurtres commis durant la colonisation. Le parallèle dressé entre les deux époques émerge au détour d'un vers : « La même peur l'envahissait chaque jour / et le souvenir du sang / absorbé par la terre » (*ibid.* : 31). La mémoire du sang versé durant la colonisation, réactivée par l'assassinat des prisonniers politiques sous le régime hassanien, agit comme une malédiction qui se transmet de génération en génération. Les derniers mots du témoin vont d'ailleurs

dans ce sens : « Ils sont revenus / ils sont revenus / ils sont revenus » (*ibid.* : 32).

- 17 Sous la plume de Tahar Djaout, la ville et le corps du poète se transforment en palimpseste où s'accumulent les couches d'une histoire traumatique :

ruade séculaire
de mes doigts nouveaux
dans les filets tissés de vos tentacules
[...] édifier
le sanctuaire de mon identité
où seront lacérés à jamais
les feuillets diffusés
pour me faire douter de ma peau
peau exsangue
peau charcutée dans l'Histoire
[...] peau livrée aux orientalistes [...]
je hurle aujourd'hui
pour avoir ma parcelle de terre promise
(Djaout, 1978 : 39-40)

Les trois œuvres poétiques sont hantées par un reste de l'Histoire passée qui ne parvient pas à être évacué dans le présent, et qui, bien au contraire, est rejoué, refait surface et empêche le dépassement du traumatisme. De cette hantise naît une écriture qui puise sa liberté et sa révolte dans l'errance et la marginalité.

Mémoire et antimémoire poétiques

- 18 Abdellatif Laâbi et Tahar Djaout font de la parole poétique une parole en marge, mais qui, dans les trois recueils choisis, n'a pas la même fonction. En effet, le premier introduit un sujet lyrique qui devient la source d'un récit alternatif, d'une nouvelle version de l'histoire en conflit avec celle que diffusent les canaux officiels du pouvoir. De ce fait, en cherchant à restituer ce qui a pu être occulté, le poète fonde ce que l'on pourrait nommer une « contre-mémoire », et même une « contre-histoire » poétique, car le déroulé des faits et l'ajout d'une chronologie finale rappellent la démarche de l'historien.

- 19 Tahar Djaout manifeste plutôt une « anti-histoire », et sa conception du langage se rapproche de la définition deleuzienne du rhizome²⁰. Le poète est nomade, il refuse la sédentarité sclérosante incarnée par la ville, et son verbe ne cherche pas à restituer quoi que ce soit, mais à saper l'histoire, à lui substituer, non pas un récit, mais une parole vibratoire, organique, souterraine et insaisissable. Dans *Capitalisme et schizophrénie*, Gilles Deleuze et Félix Guattari distinguent deux types d'espace : le premier est « strié » et correspond à l'espace où règnent l'État, la polis, le policé, espace par définition contrôlé, maîtrisé, « métrisé » (Westphal, 2011). Il est dit « strié » car il est parcouru de clôtures, de chemins, de routes, de bâtiments permettant de quadriller le territoire mais aussi de gérer les déplacements des marchandises, des êtres, etc. (Deleuze et Guattari, 1980 : 479). À travers ces opérations, l'État cherche à empêcher les débordements issus du second type d'espace, « lisse », ou encore « nomade » (*ibid.* :473) qui autorise une multitude de chemins possibles, s'effaçant et surgissant en fonction du déplacement des êtres, espace virtuellement ouvert sur l'infini, toujours menacé par le striage de la société policée. Dans la géographie imaginaire et poétique que propose l'auteur algérien, ces deux pôles apparaissent sous l'image de la ville d'une part, et de la mer ou du désert d'autre part. Alors que la cité incarne un lieu d'exclusion et d'incarcération – « Et j'ose / obnubiler les miradors / qui jadis déchiquetaient ma peau / sous leurs herses acérées » (Djaout, 1975 : 57) –, la mer offre un espace de création et de sensualité sans limite, propre à accueillir le caractère hors norme du dire poétique : « lèvres / frémissantes / sous l'haleine sensuelle de la brise / salée / des baisers prolifiques / de la mer » (*id.*, 1978 : 57), « mon corps / rodé aux vagues et au sable enchanteur / rougeois sous le soleil / arrimé sur les eaux / scandant le premier chant des étoiles » (*ibid.* :41). Réfractaire et incontrôlable, le langage du poète se définit par son caractère organique, et, d'un point de vue moral et politique, par sa déviance. Le poème intitulé « Colère végétale » évoque, en des termes méta-poétiques, la puissance vitale du verbe : « je caresse mon arme / poème SOUTERRAIN / générateur d'orgasmes / à ébranler la Hiérarchie / à dissoudre les règles de la vie / dans un magma de colère » (*id.*, 1975 : 15). Cette écriture sismique rappelle la description du poème proposée par Abdellatif Laâbi dans l'un des numéros de la revue *Souffles* :

La naissance d'un poème est d'abord pour moi le moment d'étourdissement qui suit une collision. Une collision brutale, avec coups et blessures, sang, sécrétion, cris, piétinements, mais aussi étincelles, visions chevauchant l'espace-temps. En ce sens, la poésie est primordialement une extraordinaire libération d'énergie. [...] Le corps devient alors comme un épicentre, un cratère, qui communique à toutes les facultés, y compris celle qui exécute le poème, ses secousses répétées, qui répand sur la page blanche ses coulées organiques (Laâbi, 1971 : 55-58).

Le « je » poétique, dans les textes de Djaout, évoque ses « mots INCULTES » (Djaout, 1975 : 19) dont l'adjectif peut s'entendre à la fois comme « ce qui manque de culture, d'instruction » mais aussi comme ce qui n'est pas cultivé, comme un morceau de terre laissé à l'abandon, en dehors de toute mise en forme, de toute domination de l'humain sur la nature. Incontrôlable, la parole poétique devient source d'instabilité et de danger :

pourchassez-le mes fils
par vos sbires
par votre armée
par vos sous-marins
(interdisez-lui la possession
hermétique de la mer)
car il causera notre perte
déterrera les fondements du Royaume
pour confectionner un baraquement
à ses chimères
(Djaout, 1978 : 69)

L'expérience de la prison provoque une modification sensible de l'écriture laâbienne, qui tend vers une éthique de la transparence, une « attestation d'existence » (Laâbi et Alessandra, 1985 : 43), liées à de nouvelles nécessités. *Histoire des sept crucifiés de l'espoir* emprunte ainsi à la narration et à l'oralité, plutôt qu'à l'éclatement de parole propre à la période *Souffles*, dans un acte de transmission de la mémoire, fondé par l'adresse d'un « nous » à un « vous » : « gongs d'annonce / tambours témoins / battez / résonnez / battez plus fort / pour raconter l'histoire / des sept crucifiés de l'espoir » (Laâbi,

1980 : 6). L'ambiguïté de cette parole, marginale et pourtant surplombante par rapport aux événements évoqués, apparaît notamment dans le mélange des genres littéraires et des références culturelles. Dans l'extrait suivant, la date et l'heure précises appartiennent au genre de la chronique historique, mais le texte comporte un flou spatial et une atmosphère mystérieuse orchestrés par les personnifications, la description poétique et l'insertion d'allusions mythologiques qui font basculer le récit du côté du conte :

26 août 1974
20 heures
quand le soleil se coucha
la nuit se mit à descendre

veloutée
fleurant le chèvrefeuille et le thym
dense était le ciel
grouillant de sa vigneraie d'étoiles
[...] la forêt dormait déjà
et le fleuve
le grand fleuve cruel
roulait ses flots huileux et sombres
(Laâbi, 1980 : 7)

Le fleuve se présente comme un double du Léthé, l'un des fleuves des Enfers dont les âmes des morts doivent boire les eaux afin d'oublier leur vie terrestre, dans la mythologie grecque. Le cours d'eau incarne ici le silence qui entoure le crime : « le fleuve avait déjà avalé / sept rigoles de sang / et repu / coulait impassiblement vers la mer » (*ibid.* : 6).

- 20 Comme dans les recueils de Tahar Djaout, la liberté est associée aux espaces ouverts et à la synesthésie qui a été annihilée par la réclusion. Ainsi, lorsque le libéré de prison sort de la « citadelle d'exil », c'est le ciel et la terre qui s'ouvrent soudain à lui :

Le vent se lève
tiède et sucré
l'espace sans clôture
donne envie de courir jusqu'à l'épuisement
le ciel est donc ainsi
cette vastitude d'étoiles

dont on peut palper les rayons
la terre spongieuse
l'herbe du coton
et la houle des libertés à l'horizon
(Laâbi, 1980 : 8)

Les sens sont ici convoqués : la vue (« vastitude d'étoiles »), l'odorat (« sucré »), le toucher (« spongieuse », « palper ») pour signaler une renaissance du sujet, son retour à la vie. Mais la sensorialité si présente au sortir de la prison disparaît peu à peu face à l'espace urbain qui se dote des attributs de la carcéralité par sa froideur, son anonymat et la solitude qui entoure le personnage : Casablanca lui rappelle un « film de science-fiction » se déroulant « dans un vaisseau spatial géant / qui renfermait une cité entière / avec ses magasins / ses quartiers résidentiels / [...] ses voitures pour circuler dans les immenses couloirs insonorisés » (*ibid.* : 13). La tension qui parcourt le récit poétique trouve finalement sa résolution dans une double forme langagière : la prophétie et le cri. La première confère au texte une dimension cosmique et légendaire, cristallisée dans la figure du « Simple d'Esprit ». Les figures de fou ou d'innocent, que l'on retrouve par exemple dans *Boris Godounov* de Pouchkine ou chez Shakespeare, dévoilent une forme de sagesse masquée, une parole de vérité qui peut être dite sans être réduite au silence parce qu'elle émane d'un être marginal, enfantin, naïf ou bouffon. Le « Simple d'Esprit » arpente un espace liminal, celui de la forêt, à la fois dispensatrice de nourriture et de bois et marquée du sceau du crime (colonial et post-colonial) comme nous l'avons indiqué précédemment. Le personnage possède une forme de prescience, un don de vision suggéré par sa description physique : « Il avait la soixantaine / une barbe blanche couvrait tout son visage / seuls ses yeux de faucon / luisaient au milieu de cette tête de prophète » (*ibid.* : 30), et réalisé une fois l'exécution des prisonniers achevée : « ses lèvres tremblaient / murmuraient des paroles / venues du fin fond de la peur et du tabou / puis les paroles se mirent à devenir de plus en plus audibles / jusqu'à se transformer en cri » (*ibid.* : 32). Le cri fait signe vers l'intraduisible, l'intransmissible, l'incommunicabilité de l'horreur. Une fois que le personnage retrouve la capacité d'articuler des mots (« Ils sont revenus »), il est incompris, tout comme l'oracle ou le devin : « personne ne comprit d'abord / le sens de ses paroles ».

L'adverbe « d'abord » suggère néanmoins une compréhension ultérieure, un sens qui peu à peu se révélera et se diffusera. Le poète devient alors le porte-parole de ce « cri », celui qui peut mettre en forme l'histoire occultée.

Conclusion

- 21 Œuvres de résistance, les trois recueils soumis à l'étude construisent chacun une image de la ville carcérale où la mémoire refoulée déborde et se manifeste à travers métamorphoses monstrueuses et symptômes. Abdellatif Laâbi élabore son poème-récit en lieu de mémoire, en tombeau littéraire parant à l'oubli et au secret qui entourent l'exécution des sept prisonniers. Nous pourrions aller jusqu'à évoquer un « devoir de mémoire » dans le sens que lui donne Paul Ricœur (2000 : 108) : « le devoir de mémoire est le devoir de rendre justice, par le souvenir, à un autre que soi ». Cette lecture est d'ailleurs redoublée, dans l'édition de 1980, par un ensemble de poèmes réunis sous le titre « Oraisons marquées au fer rouge », « oraisons » ayant ici le sens d'éloge funèbre. Les quatre textes, portant chacun le nom d'un ou une militant·e disparu·e suite à un emprisonnement, tout comme le récit poétique de *l'Histoire des sept crucifiés*, s'inscrivent dans un travail de conservation de la mémoire. Abdellatif Laâbi semble donc avoir eu conscience, très tôt, de l'importance de relayer ces récits et, de façon générale, l'expérience carcérale, afin de conjurer l'oubli imposé par le régime hassanien, « prolongement symbolique d'un crime que l'État a longtemps refusé de reconnaître » (Zekri, 2011a : 19). Troubadour des temps modernes, le poète déclame son récit en le dotant d'une dimension mythique et épique propre à combler les incertitudes de l'Histoire, ou du moins à les interroger. Tahar Djaout ne propose aucun édifice mémoriel, aucune histoire alternative, mais il propulse une parole organique, « végétale », profondément menacée par l'espace urbain, manifestation du pouvoir politique. Deux échappatoires se présentent au poète marginal : la fuite vers la mer, porteuse de rêves, de sensualité et d'infini, ou la mort, qui annonce d'une certaine façon l'assassinat de Djaout en 1993, durant la décennie noire : « TUEZ-LE MES FILS / IL COUVE UN VERBE SUBVERSIF » (1978 : 70).

BIBLIOGRAPHIE

Corpus poétique

DJAOUT T., 1975, *Solstice barbelé*, Sherbrooke : Éditions Naaman.

DJAOUT T., 1978, *L'Arche à vau-l'eau*, Paris : Éditions Saint-Germain-des-Prés.

LAÂBI A., 1980, *Histoire des sept crucifiés de l'espoir*, Paris : La Table Rase.

Corpus théorique et littéraire

AÏT-AARAB M., 2008, « Le syndrome d'Ulysse. Le récit carcéral marocain », Journée d'étude du CRL-HOI, « Écriture, mémoire, commémoration », Saint-Denis : La Réunion, URL : <https://hal.univ-reunion.fr/hal-01217776>.

ASSIDI S., 2018, « Tahar Djaout : intellectuel public », *Expressions maghrébines*, « Tahar Djaout, 25 ans après », vol. 17, n° 1, New Orleans : Tulane University.

ATTALAH M., 2002, « Situation de la littérature algérienne des années 90 », *Algérie Littérature / Action*, n° 65-66.

BABANA-HAMPTON S., 2008, *Réflexions littéraires sur l'espace public marocain dans l'œuvre d'Abdellatif Laâbi*, Birmingham (Alabama) : Summa Publications Inc.

BABANA-HAMPTON S. (dir.), 2016, « Les vies multiples d'Abdellatif Laâbi »,

Expressions maghrébines, vol. 15, n° 2, New Orleans : Tulane University.

BABANA-HAMPTON S., 2011, « Le retour spectral du passé carcéral dans les écrits de prison d'Abdellatif Laâbi », *Expressions maghrébines*, « Écritures carcérales dans les littératures maghrébines », vol. 10, n° 2, New Orleans : Tulane University.

BABANA-HAMPTON S. (dir.), 2016, « Les vies multiples d'Abdellatif Laâbi », *Expressions maghrébines*, vol. 15, n° 2, New Orleans : Tulane University.

BENALIL B. (dir.), 2011, « Écritures carcérales dans les littératures maghrébines », *Expressions maghrébines*, vol. 10, n° 2, New Orleans : Tulane University.

BLANCHARD P., BANCEL N. et LEMAIRE S., 2006, *La Fracture coloniale : la société française au prisme de l'héritage colonial*, Paris : La Découverte.

BLANCHARD P. et VEYRAT-MASSON I., 2008, *Les Guerres de mémoire. La France et son histoire. Enjeux politiques, controverses historiques, stratégies médiatiques*, Paris : La Découverte.

CLAVARON Y., 2011, *Poétique du roman postcolonial*, Saint-Étienne : PU Saint-Étienne.

COHEN A., 2012, « L'écriture de soi et ses modalités de constitution en archives. Le cas des témoignages d'anciens prisonniers politiques au Maroc », *Ateliers d'anthropologie* [en

ligne], n° 36, URL : <https://journals.openedition.org/ateliers/9062>.

DELEUZE G., GUATTARI F., 1980, *Capitalisme et Schizophrénie. Mille plateaux*, Paris : Les Éditions de Minuit.

EL OUAZZANI A., 2004, *Le Récit carcéral marocain ou le paradigme de l'humain*, Rabat : Imprimerie La Capitale.

FISCHER D., 2007, *Écrire l'urgence. Assia Djebar et Tahar Djaout*, Paris : L'Harmattan.

FISCHER D., 2018, « Entre "Barbelés" et "Vigiles" : Tahar Djaout et la politique de la colère et de l'humour », *Expressions maghrébines*, « Tahar Djaout, 25 ans après », vol. 17, n° 1, New Orleans : Tulane University.

FOUCAULT M., 1993, *Surveiller et punir. Naissance de la prison* [1975], Paris : Gallimard.

GONTARD M., 1981, *La Violence du texte*, Paris : L'Harmattan.

KHAÏR-EDDINE M., 1970, *Moi l'aigre*, Paris : Éditions du Seuil.

LAÂBI A., 1971, « Intervention à la rencontre des poètes arabes (Beyrouth 8-12 décembre 1970) », *Souffles*, n° 20-21, Rabat.

LAÂBI A., 1982, *Le Chemin des ordalies*, Paris : Denoël.

LAÂBI A. et ALESSANDRA J., 1985, *La Brûlure des interrogations*, Paris : L'Harmattan.

LAÂBI A., 1997, *Un continent humain*, Paris : Paroles d'aube.

LAHOUARI A., 2000, « Les intellectuels algériens et la crise de l'État indépendant », dans FRITSCH Ph. (dir.), *Implication et engagement* [en ligne],

Lyon : Presses universitaires de Lyon. URL : <https://books.openedition.org/pul/10089?lang=fr>.

MENIN L., 2014, « Rewriting the World: Gendered Violence, the Political Imagination and Memoirs from the "Years of Lead" in Morocco », *IJCV*, vol. 8. URL : https://www.ijcv.org/index.php/ijcv/article/view/3044/pdf_105.

MOKHTARI R., 1993, « Les migrations du sens », *Le Matin*.

MOUKHLIS S., 2008, « The Forgotten Face of Postcoloniality: Moroccan Prison Narratives, Human Rights, and the Politics of Resistance », *Journal of Arabic Literature*, vol. 39, n° 3, Brill.

MOUSTIR H., 2017, « Poétique de la ville-symptôme dans le roman maghrébin », *Présence francophone : Revue internationale de langue et de littérature*, vol. 88, n° 1.

NAYAK A., 2020, « Tahar Ben Jelloun's *La Punition*, or the (Re)presentation of Incarceration as lived Experience », *International Journal of Francophone Studies*, vol. 23, n° 1 et 2.

ORLANDO V., 2011, « Pour sortir de la "Chambre noire" : La littérature carcérale d'expression française au Maroc », *Expressions maghrébines*, « Écritures carcérales dans les littératures maghrébines », vol. 10, n° 2, New Orleans : Tulane University.

RICOEUR P., 2000, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris : Le Seuil.

SEFRIQUI K., 2013, *La Revue Souffles. Espoirs de révolution culturelle au Maroc*, Casablanca : Éditions du Sirocco.

STAFFORD A., 2021, « Poésie dans les prisons du roi. Dialectique du solaire

dans l'œuvre carcérale d'Abdellatif Laâbi », dans ABECASSIS M. et PEÑALVER VICEA M. (dir.), *Rêve d'écriture et écriture du rêve. Entre carcéralités et libertés langagières*, Paris : Classiques Garnier.

STORA B., 2004, *Histoire de l'Algérie coloniale (1830-1954)* [1991], Paris : La Découverte.

STORA B., 2004, *Histoire de l'Algérie depuis l'indépendance (1962-1988)* [2001], Paris : La Découverte.

STORA B., 2005, *La Gangrène et l'oubli. La mémoire de la guerre d'Algérie* [1991], Paris : La Découverte.

ŠUKYS J., 2007, *Silence is Death. Life and Work of Tahar Djaout*, Lincoln : University of Nebraska Press.

TEMLALI Y., 2016, *La Genèse de la Kaylie. Aux origines de l'affirmation berbère en Algérie (1830-1962)*, Paris : La Découverte.

TREACY C. et MACDONALD M. (dir.), 2018, « Tahar Djaout, 25 ans après »,

Expressions maghrébines, vol. 17, n° 1, New Orleans : Tulane University.

VERMEREN P., 2016, *Histoire du Maroc depuis l'indépendance* [2002], Paris : La Découverte.

WESTPHAL B., 2007, « Introduction », *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris : Les Éditions de Minuit.

WESTPHAL B., 2011, *Le Monde plausible*, Paris : Éditions de Minuit.

ZEKRI Kh., 2006, *Fictions du réel. Modernité romanesque et écriture du réel au Maroc 1990-2006*, Paris : L'Harmattan.

ZEKRI Kh., 2011, « Écrire le carcéral : Histoire, mémoire et écriture de soi », *Expressions maghrébines*, « Écritures carcérales dans les littératures maghrébines », vol. 10, n° 2, New Orleans : Tulane University.

ZEKRI Kh., 2011, « Écrire le carcéral au Maroc », *Les Cahiers de l'Orient*, n° 102. URL : <https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-l-orient-2011-2-page-59.htm>.

NOTES

1 En référence à l'ouvrage de Paul Ricœur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, paru chez Seuil en 2000.

2 Malgré l'importance du parti de l'Istiqlâl, le « parti de l'Indépendance » fondé par Ahmed Belafrej, dans le processus ayant mené à l'indépendance effective du pays en 1956, le rôle symbolique du sultan Mohammed V, important soutien à la cause nationaliste et indépendantiste, forcé à l'exil en 1953 par l'État français, permet à la royauté de maintenir son influence et de conserver le pouvoir dans le Maroc post-colonial (Vermeren, 2016 : 20).

Pour rappel, jusqu'au début du xx^e siècle, le territoire marocain est dominé (partiellement) par l'Empire chérifien, bien que, dès le xix^e siècle, la présence

européenne s'impose progressivement, jusqu'à « la signature du traité de protectorat par le sultan alaouite Moulay Abdelhafid » (2016 : 7). La colonisation française au Maroc est marquée par la résistance des tribus berbères et la guerre du Rif (1921-1927), puis par l'émergence du nationalisme marocain, soutenu par Mohammed Allal el Fassi et Ahmed Balafrej notamment (2016 : 10).

3 L'un des points de rupture qui fait basculer le régime de Hassan II dans la violence se situe en mars 1965, lorsque les étudiants, suivis rapidement par les chômeurs et un certain nombre de personnes issues des classes populaires, manifestent à Casablanca pour exprimer leur mécontentement face à une circulaire du ministre de l'Éducation nationale, empêchant les élèves de plus de seize ans de redoubler l'équivalent de la troisième en France (Vermeren, 2016 : 44). Cette manifestation est vivement réprimée par les forces armées, et de nombreux manifestants sont arrêtés.

4 Dans le cas du Maroc, cette dénomination renvoie à un genre littéraire regroupant les textes d'auteurs et autrices qui ont fait l'expérience de l'emprisonnement et qui cherchent à retranscrire cette dernière dans des œuvres autobiographiques ou fictionnelles. De nombreux travaux ont souligné la prégnance du motif carcéral dans les littératures postcoloniales, notamment marocaines et algériennes (nous pouvons citer notamment : El Ouazzani A., 2004 ; Aït-Aarab, 2008 ; Zekri, 2011b ; *Expressions maghrébines*, 2011 ; Menin, 2014 ; Nayak, 2020).

5 Le Makhzen désigne le « principe d'autorité qui constitue l'appareil d'État marocain. Il est fondé sur le système de la soumission » (Zekri, 2011a : 11).

6 En Algérie, les processus de colonisation et d'indépendance n'ont pas suivi les mêmes voies qu'au Maroc. La colonisation de l'Algérie par la France a débuté en 1830 avec la conquête d'Alger. Comme le souligne Benjamin Stora dans son *Histoire de l'Algérie coloniale (1830-1954)*, le statut administratif et politique du territoire a évolué à mesure que le contrôle de la France se faisait plus intense : la départementalisation d'Alger, Oran et Constantine en 1848 rattache une partie infime du territoire algérien à la France. À partir de 1871 et de la défaite napoléonienne face aux Prussiens, le pouvoir passe des militaires aux colons (Stora, 2004 : 19), accélérant ainsi le processus de colonisation et d'appropriation des terres. Cette situation administrative particulière, qui fait du territoire une « colonie de peuplement », explique aussi, en partie, la difficulté des politiques français à parler de « guerre » pour évoquer les années 1954-1962 : « “dire la guerre”, pour la

France, ce serait déjà admettre la possible séparation de corps, la dislocation de la “République une et indivisible”. Ce que toute la classe politique de l’époque (à l’exception des minorités trotskistes et anarchistes) se refuse à considérer » (Stora, 2005 : 16). Les termes d’« événements », d’« opérations de police », d’« entreprises de pacification » sont alors employés pour désigner une guerre qui ne dit pas son nom du côté français, tandis que, du côté algérien, le conflit est qualifié de « révolution » par les membres du FLN et leurs soutiens (Stora, 2005 : 13 et 121). Après l’indépendance, l’opposition et le durcissement des discours et des points de vue se manifestent en particulier à partir des années 1990 : le silence de l’État français sur le conflit et son déroulement, durant les trente années qui suivirent la guerre d’Algérie, provoque l’émergence de « guerres de mémoire », dont Benjamin Stora (1991), Nicolas Bancel (2006) et Pascal Blanchard (2006, 2008) ont analysé précisément les ressorts et les enjeux.

7 Ses membres fondateurs sont issus de l’OS, l’organisation paramilitaire du MTLD (Stora, 2005 : 140).

8 Cf. le chapitre intitulé « Le Front, ou l’effacement du pluralisme » (Stora, 2005). La colonisation française en Algérie a suscité de nombreuses résistances, dès la première moitié du ^{xix}^e siècle (nous pouvons retenir celle d’Abd el-Kader, entre 1832 et 1847, ou celle des tribus kabyles en 1871). À partir de l’entre-deux-guerres, des voix dissidentes et des contre-discours sont portés par différentes figures et groupes algériens, en opposition au pouvoir colonial : l’Étoile Nord-Africaine, fondée à Paris en 1926, le Parti du Peuple Algérien (1937), le MTLD (1946), le Parti Communiste Algérien (1920), ou encore les oulémas.

9 Nous pouvons citer en particulier le numéro d’*Expressions maghrébines* datant de 2011, consacré à cette thématique, l’ouvrage de Abdesselam El Ouazzani (2004) et un certain nombre d’articles (cf. notamment Aït-Aarab, 2008 ; Moukhlis, 2008 ; Zekri, 2011 ; Cohen, 2012).

10 Certains travaux ont abordé de façon approfondie la poésie carcérale de Laâbi (cf. notamment Stafford, 2021 ; Gontard, 1981.).

11 Cf. note 3.

12 Pour une analyse approfondie de l’histoire de la revue *Souffles*, on se rapportera à l’ouvrage de Kenza Sefrioui, (2013).

13 Il s’agit du mouvement *Ilal-Amam* : « En avant ».

14 Les sept prisonniers ont été condamnés en raison de leur participation à l’insurrection menée contre le régime de Hassan II en mars 1973, qui a

provoqué une série de soulèvements dans certaines régions marocaines, en particulier le Moyen-Atlas. L'exécution a eu lieu le 27 août 1974, à l'extérieur de la prison centrale de Kénitra. Sur l'insurrection de mars 1973, cf. Vermeren (2016 : 61-62).

15 Le terme, mainte fois glosé, renvoie à une entreprise de déconstruction de la langue d'écriture, la langue française. En introduisant de la perturbation et de la rupture, il s'agit de proposer un *autre* imaginaire et de se défaire de l'héritage colonial.

16 Il faut néanmoins rappeler qu'à cette époque leurs œuvres, écrites en français, atteignent avant tout un lectorat francophone ou bilingue. Tahar Djaout a ressenti cet écart entre l'œuvre et sa réception comme une forme d'exil : « J'aurais aimé écrire dans ma propre langue [le kabyle], mais les choses, l'histoire, ont fait de nous ce qui nous sommes. Car écrire dans une langue étrangère telle la langue française, c'est s'exiler, se sentir étranger » (Djaout, « Tahar Djaout, il y a », cité par Šukys, 2007 : 149).

17 Du grec ῥαψῳδός, signifiant « qui coud ou ajuste des chants » (CNRTL, s.v. « rhapsode »).

18 Dans cet article, le correspondant anonyme décrit Paris en détaillant les fonctions des différentes « enceintes » de la ville : fonctions hospitalières et carcérales dans la première enceinte, fonctions juridiques et administratives dans la deuxième, puis fonctions politiques et enfin économiques et commerciales (Foucault, 1993 : 358-359).

19 Cf. la définition du terme par Paul Ricoeur (2000 : 65) : « La hantise est à la mémoire collective ce que l'hallucination est à la mémoire privée, une modalité pathologique de l'incrustation du passé au cœur du présent, laquelle fait le pendant à l'innocente mémoire-habitude qui, elle aussi, habite le présent, mais pour "l'agir", dit Bergson, non point pour le hanter, c'est-à-dire le tourmenter ».

20 Défini en ces termes : « Le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature, il met en jeu des régimes de signes très différents et même des états de non-signes. [...] Il n'est pas fait d'unités, mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes. Il n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde. [...] Le rhizome est une antigénéalogie. C'est une mémoire courte, ou une antimémoire. [...] Le rhizome est un système acentré, non hiérarchique et non signifiant, sans Général, sans mémoire organisatrice ou auto-

mate central, uniquement défini par une circulation d'états » (Deleuze et Guattari, 1980 : 31-32).

RÉSUMÉS

Français

L'article se propose d'aborder le motif de la carcéralité dans les œuvres poétiques d'Abdellatif Laâbi (*Histoire des sept crucifiés de l'espoir*) et de Tahar Djaout (*Solstice barbelé* et *L'Arche à vau-l'eau*). Si la ville carcérale apparaît comme la métaphore d'un pouvoir autoritaire post-colonial, elle cristallise également l'opposition entre deux types de parole. En effet, alors que l'enfermement et la censure, outils de maintien de l'ordre, cherchent à évacuer tout conflit possible au sein de l'espace public, afin de diffuser une version officielle de l'histoire et de taire les voix contestataires ou les récits alternatifs, la parole poétique, par sa marginalité, porte en elle une forte dimension critique visant à réinscrire du conflit, de l'hétérogénéité, au sein de cet espace. Qu'il s'agisse d'emprunter à la tradition du conte ou d'insuffler au langage une puissance cosmique, le *dire* poétique échappe aux normes et se présente comme hautement transgressif. Et c'est depuis la marge que peuvent se déployer ces écritures de la révolte.

English

This article looks at the motif of imprisonment in the poetry of Abdellatif Laâbi (*Histoire des sept crucifiés de l'espoir*) and Tahar Djaout (*Solstice barbelé* and *L'Arche à vau-l'eau*). While the prison town appears as a metaphor for post-colonial authoritarian power, it also crystallises the opposition between two types of speech. While imprisonment and censorship, as tools for maintaining order, seek to evacuate any possible conflict within the public space, in order to disseminate an official version of history and silence dissident voices or alternative narratives, poetic speech, by virtue of its marginality, carries with it a strong critical dimension aimed at reinstating conflict and heterogeneity within this space. Whether it's borrowing from the tradition of storytelling or infusing language with cosmic power, poetic expression escapes the norm and is highly transgressive. And it is from the margins that these writings of revolt can unfold.

INDEX

Mots-clés

carcéralité, ville carcérale, ville-symptôme, poésie postcoloniale, marge, transgression, contre-mémoire

Keywords

carcerality, prison city, symptom city, postcolonial poetry, margin, transgression, counter-memory

AUTEUR

Camille Lotz

Camille Lotz est une ancienne étudiante de l'École Normale Supérieure de Lyon, agrégée de Lettres modernes et actuellement en troisième année de doctorat au sein du RiRRa21 (Université Paul-Valéry Montpellier 3, France) sous la direction de Maxime Del Fiol. Sa thèse s'intitule : « Chanter encore ? Les auto-anthologies francophones contemporaines : enjeux poétiques et postures d'écrivain ». Ses recherches portent ainsi sur les pratiques poétiques contemporaines d'auteurs et autrices francophones, et plus particulièrement sur les notions de lyrisme et d'auto-anthologie. Elle s'intéresse également aux enjeux sociologiques de la littérature dans les espaces de langue française, ainsi qu'à la circulation, à la mondialisation et à la patrimonialisation des littératures.

Elle co-dirige la revue des doctorant.es du laboratoire RiRRa21, intitulée À l'épreuve, aux côtés de Guilhem Billaudel et de Jade Pétrault. Elle est également représentante des doctorant.es du RiRRa21.