

De l’oralité subversive à l’écriture engagée dans « *Histoire des sept crucifiés de l’espoir* » d’Abdellatif Laâbi

From Subversive Orality to Committed Writing in “*History of the Seven Crucified of Hope*” by Abdellatif Laâbi

LAMRANI Moulay Abdelmalek

Doctorant

Université cadi Ayyad, Marrakech

Laboratoire : Discours, Traduction, Patrimoine & Genres des Connaissances : Approches pluridisciplinaires

Maroc

Date de soumission : 04/05/2026

Date d’acceptation : 07/06/2026

Pour citer cet article :

LAMRANI. My A. (2026) «De l’oralité subversive à l’écriture engagée dans « *Histoire des sept crucifiés de l’espoir* » d’Abdellatif Laâbi », Revue Internationale du chercheur «Volume 7 : Numéro 2» pp : 1213-1229

Résumé

Abdellatif Laâbi s'est illustré depuis l'époque « Souffles » comme une figure emblématique de la littérature engagée. Son écriture poétique marquée par la subversion formelle reflète son engagement politique. L'oralité est un des traits marquants de cette écriture combattante qui cherche à se soustraire de l'aliénation culturelle. Écrit pendant son incarcération, « *Histoires des sept crucifiés de l'espoir* », raconte les derniers moments des anciens codétenus politiques de l'auteur à la prison de Kénitra. Le poème est un cri contre l'oubli, mais il est aussi un défi à toutes les formes d'asservissement. À travers des procédés linguistiques et paralinguistiques (emprunts, calque d'expressions, rythme, intonation...) ainsi que l'intertextualité, Laâbi donne un exemple de cette écriture qui a usé du souffle oral pour revendiquer son identité culturelle.

Mots-clés : Oralité ; engagement ; langue ; narration ; intertextualité

Abstract

Abdellatif Laâbi has stood out, since the Souffles period, as an emblematic figure of committed literature. His poetic writing, marked by formal subversion, reflects his political engagement. Orality is one of the salient features of this militant writing, which seeks to free itself from cultural alienation. « *Histoires des sept crucifiés de l'espoir* », which recounts the final moments of his former political fellow prisoners in the prison of Kénitra, presents itself both as a challenge to all forms of subjugation and as a cry against oblivion. Through linguistic and paralinguistic devices (borrowings, calques of expressions, rhythm, intonation, etc.), as well as through intertextuality, Laâbi offers an example of this form of writing that draws on the oral breath to assert its cultural identity.

Keywords : Orality; commitment; language; narration; intertextuality

Introduction

Au lendemain de l'indépendance, l'héritage linguistique a suscité un grand débat dans les milieux intellectuels au pays du Maghreb. En vue de se réapproprier une identité en éclats, les écrivains maghrébins ont cherché à transformer la société à travers la rupture avec les choix esthétiques qui régnaient jusque-là. Au Maroc, la revue « *Souffles* » (1966-1972), animée par Abdellatif Laâbi, était l'une des premières tribunes qui avaient soulevé cette question. En remettant en cause des modèles classiques et traditionnels, la revue a marqué un tournant en prônant une littérature engagée et subversive.

La question de l'oralité peut se comprendre chez Abdellatif Laâbi comme une manifestation de son engagement et un défi aux ravages de l'assimilation coloniale et illustre un désir inflexible d'enracinement. Convoquer l'oralité est également mis au service de la dénonciation de la violence ainsi que de l'instauration d'un État démocratique au Maroc.

On se retrouve chez Laâbi face à une écriture inédite où la poésie devient un terrain de recherche fertile donnant lieu à des inventions formelles tout à fait inédites et où l'oralité occupera une place de choix. Rythme soutenu, anaphores, phrases répétitives, emploi de mots et calque d'expressions issus de la langue maternelle... sont autant de manifestations de l'oralité qui permettent de servir l'engagement littéraire et politique de l'auteur.

Notre article propose de montrer comment l'oralité structure une écriture engagée chez Abdellatif Laâbi. Pour mener à bien notre réflexion, nous nous référons au poème narratif « *Histoire des sept crucifiés de l'espoir* »¹, écrit par Abdellatif Laâbi pendant sa période carcérale. En adoptant une approche formelle associée à une lecture interprétative, notre analyse du corpus texte se déclinera en trois axes. Dans un premier temps, nous allons voir le rôle joué Abdellatif Laâbi, à travers la revue « *Souffles* », afin de construire une nouvelle identité culturelle. Ensuite nous allons examiner comment la narration et l'usage de la langue permettent d'établir un contact entre le texte littéraire et l'oralité. Enfin, nous étudierons l'intertexte comme manifestation de l'oralité créant une dynamique singulière au sein du texte Laâbien.

1. *Souffles* : Langue d'écriture et quête identitaire

La question de l'identité occupe une place importante dans la théorie postcoloniale. En effet, les intellectuels de ce courant ont essayé de briser la hiérarchie des identités et par là même la

¹ Toutes les références à *Histoire des sept crucifiés de l'espoir* seront désormais indiquées par le sigle *HSCE*.

domination linguistique ou encore celle du code écrit sur le code oral. Au Maroc, Le choix de la langue de l'ancien colonisateur comme langue d'expression a contribué à maintenir la production littérature francophone sous le volet de l'illégitimité du fait qu'elle était liée aux structures culturelles coloniales et qu'elle s'adressait à l'ancien colonisateur comme interlocuteur privilégié. L'usage du français a en quelque sorte terni l'image des écrivains francophones en les faisant « *tomber sous le coup de la contradiction la plus flagrante* » (Laâbi, 1971). Face à cette situation, « Souffles » était l'une des premières publications qui avaient abrité la question de l'aliénation linguistique. Devant l'impossibilité d'abandonner la langue dans laquelle s'étaient forgées leurs armes, les écrivains de cette revue se sont engagés dès le premier numéro à assumer le français comme instrument de culture tout en accordant à l'oralité une place prépondérante afin de revaloriser la culture nationale.

À la fois écrivain et théoricien de cette nouvelle littérature, Abdellatif Laâbi a relevé à travers les éditoriaux de *Souffles* le défi de redéfinir le statut de la littérature ainsi que de la culture qui l'a produite. En effet, la culture orale au Maroc, de la même manière qu'ailleurs, avait accusé un net recul avec la présence coloniale et il était temps de réhabiliter ce mode d'expression authentique et de lui redonner ses titres de noblesse. Pour Laâbi et ses frères d'armes à « *Souffles* », la réhabilitation de cette oralité qui a fondé leur imaginaire est un moyen de pervertir la langue de l'ancien colonisateur et de déstabiliser ainsi l'ordre de la doxa. Le choix de la poésie dans cette entreprise n'étonne pas dans la mesure où elle a toujours été l'expression privilégiée des mouvements émancipateurs. Une parole révoltée ne saurait être conçue dans une langue établie, d'où le choix de la poésie dont le propre est de donner lieu à un langage inédit. Aussi, la poésie ne peut se réduire à un mode de représentation du monde puisqu'elle s'agit d'une parole agissante. Dans cette optique, la revue s'est impliquée à redéfinir le rôle de l'intellectuel qui doit être la voix du peuple . À cet égard, Laâbi soutient que le fait de « *s'opposer à la confiscation et à la mercantilisation (de la créativité) est le minimum qu'on puisse faire pour mériter le nom d'intellectuel* » (Laâbi, 1985, p. 82) . Du reste, la littérature ne doit pas se résumer à un esthétisme en déphasage avec la réalité qui l'entoure. Le projet d'opposition dans lequel s'investit *Souffles* se résume ainsi à l'accès à une indépendance entière. Autrement dit, sortir de la longue *nuit coloniale* ne s'en tient pas à l'affranchissement de la domination politique et économique, la vraie bataille consiste à faire face à l'héritage aliénant que le colonisateur a laissé derrière lui. Tel était le projet culturel de *Souffles*.

La radicalisation de la revue a marqué un tournant décisif dans sa carrière. En politisant sa ligne éditoriale, elle devient une plateforme de réflexion du mouvement Marxiste-léniniste marocain. Ainsi, les militants de cette obédience politique secrète vont animer la revue sous des pseudonymes afin de baliser la route pour la révolution. Ce *virage idéologique* vaudra à Laâbi la prison à plusieurs reprises. Il sera finalement condamné en 1972 à dix ans de réclusion ferme et incarcéré à Kénitra sous le numéro 18611. Cette expérience douloureuse est intéressante en ceci qu'elle a permis de lever le voile sur l'univers carcéral bien avant le vent de liberté qui a marqué les dernières années de règne de Hassan II. Outre le fait d'être le premier marocain à témoigner de son expérience carcérale, ses écrits étaient concomitants à la période de son incarcération d'où leur intérêt.

2. Oralité, langue et narration dans *Histoire des sept crucifiés de l'espoir*

*Histoire des sept crucifiés de l'espoir*² est un long poème épique écrit pendant la période de l'incarcération de Laâbi. Il fait partie du recueil *Sous le bâillon le poème* (Laâbi, 2018, p. 133) qui regroupe ses écrits de prison. Il fut publié la première fois en 1977 sous le pseudonyme d'Ali Ghassane. Le poème s'étale sur quarante-cinq pages et s'inscrit dans le projet culturel de *Souffles* qui pose les jalons d'une nouvelle littérature nationale. S'éloignant certes du style éclaté et de l'hermétisme relatif des débuts de la revue, il conserve cependant cette détermination de marquer sa distance avec toutes les formes d'aliénation. À travers un langage poétique dont les traits majeurs sont la force suggestive et la subversion, Laâbi s'applique à déconstruire la langue française en s'inspirant de la mémoire et de l'imaginaire de sa propre culture marocaine et arabe. Ainsi, le récit se divise en plusieurs parties dont chacune porte un sous-titre sous forme d'une chronologie qui donne à voir la terrible réalité vécue par les sept condamnés avant leur exécution à l'aube. La longueur du poème peut s'expliquer par la volonté de Laâbi de mettre en échec la machine carcérale qui cherche *la stérilisation des sens du prisonnier*. Réussir à produire un poème épique de cette étendue au nez de la machine infernale revient à montrer que les facultés intellectuelles du poète-prisonnier ne sont aucunement altérées.

À la manière des griots africains, *HSCE* raconte les dernières heures de sept condamnés à la peine capitale à la prison centrale de Kénitra. C'est une histoire qui nous somme de nous souvenir, de chanter et de devenir des témoins éternels. Le poème comprend plusieurs micro-

² LAÂBI, Abdellatif, « *Œuvre poétique tome 1* », Éditions du Sirocco, Casablanca, 2018.

récits. Il y a d'abord ceux de deux détenus : le premier – anonyme- qui vient d'être libéré et le second portant le numéro 7782 et qui vit ses dernières heures avant son exécution. Suivront d'autres micro-récits de plusieurs personnages gravitant autour de la citadelle d'exil comme le capitaine Killreds, le juge Ahmed D, Mustapha S, Si Abdellah, Larbi R et le Simple d'esprit. Tous ces micro-récits contribuent à faire vivre l'histoire sous plusieurs perspectives permettant de mieux saisir toutes ses circonstances.

Abdellatif Laâbi estime que « *l'oralité ne se limite pas à un mode de transmission. Elle est aussi un mode de fonctionnement de la poésie. Elle est ce souffle qui agite et traverse le corps tout entier avant d'emprunter la bouche pour devenir parole* ». (Laâbi, 1997, p. 82). Appuyant cette affirmation, *HSCE* atteste de la présence du souffle oral au niveau de la narration et de la langue elle-même. En effet, tout le texte est incorporé des traits de l'oralité qui donnent lieu à une parole s'affranchissant de toute norme contraignante.

L'oralité se laisse transparaître d'abord au niveau de la narration. Ainsi, plusieurs procédés sont mis en œuvre afin de donner vie à la parole poétique. Cette dernière est prise en charge par un conteur qui, tel Asmodée, est omniprésent et semble se confondre avec l'auteur. Aussi, le choix de l'année 1974 est très symbolique vu ce que représente cette date pour la gauche marocaine qui luttait à une période de l'histoire du pays afin d'instaurer un état démocratique. Une lutte qui lui a valu une répression sans précédent de la part du régime marocain. Cette mise en scène participe à la dramatisation en projetant l'auditoire dans un contexte temporel critique du pays. Par ailleurs, la chronologie détaillée, heure par heure, donne l'occasion de réaliser la gravité de la situation et permet à l'auditoire une immersion temporelle rendant vivants les mots du conteur. Dans cette mise en scène, l'espace ajoute à la dramatisation. Ainsi l'espace clos de la citadelle, le fleuve et la forêt qui y sont mitoyens installent un cadre qui prépare à un événement grave. C'est le calme qui précède l'imminente tempête.

Outre le fait de renforcer la cohérence du récit principal, nous remarquons que les micro-récits, donnent au « conteur » l'occasion de reprendre son souffle et offrent au public un répit permettant d'absorber le contexte. Cette stratégie narrative vise également à lever le voile sur un monde singulier, celui des personnages vivant hors de la citadelle de l'exil et qui sont enfermés dans une prison sans barreaux. Ainsi, les histoires du capitaine Killreds, du juge Ahmed et des autres montrent une réalité contre laquelle les vrais prisonniers, ceux de la citadelle, n'ont eu de cesse de combattre. Il s'agit d'un monde à l'opposé du leur, qui est fait d'injustice et de corruption et dans lequel ces personnages se voient enfermés sans pour autant

avoir la possibilité de s'en sortir. Tel le cas du banquier Mustapha S qui avait trahi ses idéaux et dont le réveil brutal de conscience lui fait vivre un malaise intenable. Son ambition de *devenir quelqu'un un jour* le contraint à bafouer ses principes et l'écarte du chemin de ses camarades de lycée. Ceux qui avaient choisi la lutte et se trouvaient cette nuit-là à la citadelle sur le point d'être exécutés.

Parmi les procédés qui donnent une dimension orale à ce poème narratif et lui confèrent davantage de vie figure la répétition qui selon les termes de P. Fontanier « *consiste à employer plusieurs fois les mêmes termes ou le même tour pour une expérience plus forte et plus énergique de la passion* » (Fontanier, 1977, p. 329). Ainsi cette dernière, considérée comme un principe de base de l'oralité traduit l'obsession de ce conteur-poète d'éveiller les consciences et qui, dès le départ, lance un appel à la transe pour faire parvenir son cri de révolte à tous les peuples de la terre :

Gongs d'annonce

tambours témoins

battez

résonnez

battez.

Le paradigme d'insistance « *battez* » avec sa variable du même mode verbal « *résonnez* » crée par sa récurrence un rythme saccadé et traduit la révolte du poète et sa volonté de dénoncer le sort qui guettait les sept prisonniers d'opinion à la prison centrale de Kénitra. Ces vers, tels un refrain, parsèment tout le récit. Il s'agit d'une invitation tacite à l'écoute, qui traduit l'enracinement du texte dans la tradition orale marocaine. Loin d'être superflu, le retour cyclique du refrain donne un rythme au poème permettant à la narration de se déployer en faisant de l'effet sur le lecteur-auditeur en lui épargnant toute monotonie qui pourrait guetter le dynamisme du poème.

Aussi cette invitation à l'écoute formulée par le conteur-poète implique-t-elle la présence d'un public qui suit l'histoire au sein d'une *halqa*. Cela se confirme souvent à travers des vers qui établissent le dialogue entre le conteur et l'assistance comme le montrent les vers suivants (Laâbi, 2018, p. 189) :

Mais que se passe-t-il d'inaccoutumé ce soir dans la citadelle d'exil

pour que les horloges se remettent à sonner l'heure

pour que des cliquetis taraudent el silence

pour que des pas crépitent dans les couloirs

pour qu'un chant de joie fuse et s'étouffe

dans le brouhaha des rires (...)?

Le conteur recourt à l'interrogation pour nouer une tension doublée d'un effet de suspense. Étant de nature rhétorique, cette interrogation comme les autres qui jalonnent le texte n'exigent pas forcément de réponse. Ainsi, l'anaphore de la locution conjonctive montre le rôle important du signifiant dans la construction de sens. Il ne s'agit pas ici de simples redites mais c'est plutôt une consécration de la forme-sens³ qui tend à intensifier la parole poétique en présence d'un auditoire tout ouïe. Quant au public, sa présence se fait sentir tout au long du poème, comme vers la fin du récit où le conteur prépare son auditoire à la fin tragique de l'histoire: « *qu'on sache maintenant/comment s'achève/ l'histoire des sept crucifiés de l'espoir* » (Laâbi, 2018, p. 231).

Outre l'interrogation, l'apostrophe est un autre procédé dont l'auteur se sert pour ancrer son texte dans l'oralité. Son rôle selon Nicole Ricalens-Pourchot, serait d'« *interpeller dans le but de prendre à partie, de donner des conseils ou des ordres, de faire des reproches, d'exhorter* » (Ricalens-Pourchot, 2016, p. 39). C'est ce qu'en témoigne ces vers au début du poème :

vous êtes entrés dans notre histoire

comme une écharde infrangible

enracinée au centre de mémoire

notre peuple n'oubliera pas

jamais n'oubliera

Le conteur-poète s'adresse directement au pouvoir responsable de tous les sévices dont souffrent les voix révoltées du pays. L'emploi du pronom personnel « vous » sous-entend également l'ancien colonisateur à qui le conteur fait porter tous malheurs du pays. Dans le

³ Pour Henri Meschonnic, « la poésie est faite autant de symboles que de signes (...). Et l'œuvre est système, mais elle est aussi à la fois l'antinomie résolue de la langue et de la parole, symbole autant que signe, intervention, non seulement création mais créativité. » (In. *Pour la Poétique I*. Gallimard) 1970., pp. 29-30.

même ordre d'idées, nous constatons l'emploi de l'impératif comme modalité expressive de l'oralité : c'est le cas de cet exemple : « Répercutez l'histoire/des sept crucifiés de l'espoir/Qu'elle traverse les cités/ les plaines et les montagnes/ Qu'elle traverse les frontières et les océans ». L'impératif est focalisé ici sur le verbe « répercutez » et le subordonnant « que », lesquels traduisent la détermination du poète d'aller jusqu'au bout dans sa volonté de faire parvenir son cri aux quatre coins de la terre. Par ailleurs, L'emploi métonymique des instruments de musique (gongs, tambours et cymbales) marque la portée universelle de la cause du poète et de tous les damnés de cette terre pour reprendre la formule de Frantz Fanon.

D'autre part, *HSCE* est un poème qui se lit bien mais qui s'entend encore mieux. Il ne « se matérialise » que dans l'oralité. Il suffit de le lire à haute voix pour se rendre compte que c'est un poème qui a été écrit pour être dit. Ainsi, allitérations et assonances font écho à l'horreur et nous la font entendre pour mieux la voir. Quant à l'intonation, élément essentiel de la signification, elle vient pour donner une dimension orale à ce poème narratif et lui conférer davantage de vie. Elle participe de ce fait à l'élaboration de sens tout en chargeant la parole poétique d'une grande intensité émotionnelle.

Un autre fait qui témoigne de la « contamination » du poème par l'oralité est l'absence de ponctuation. Cette stratégie participe de la volonté de créer un flux ininterrompu propre au style oral. En effet, Il n'y a pratiquement pas de virgules ni de points, si ce n'est des points de suspension. De plus, les phrases courtes et le vocabulaire clair rapprochent davantage le poème du style oral. Privilégier un langage clair et précis montre la volonté du poète d'être entier et permet à son message d'atteindre un public plus large.

Par ailleurs, nous avons relevé quelques concessions à l'écrit comme l'utilisation du passé simple ou encore l'usage de l'interjection « ô » d'invocation lyrique qui permettent au poète de servir la narration. L'objectif étant de produire un effet de réel sur le lecteur et lui communiquer l'intensité de sentiments. Par moments, l'utilisation des majuscules semble arbitraire mais ne l'est pas. Le vers qui commence par une majuscule et se termine sans point laisse le lecteur essoufflé : « : « *Le gardien/quand il a fermé les portes/avait le même air bourru/mais sans dureté/ de toujours/et depuis/ le contrôle a eu lieu/ à la même cadence/que d'habitude* » (Laâbi, 2018, p. 193). C'est en fait un moyen pour tenir l'auditeur accroché aux lèvres du conteur.

Chez Laâbi, l'oralité peut être interprétée comme un moyen d'inscrire une sensibilité arabe au sein de la langue française. Elle se manifeste souvent à travers des précédés qui viennent

marquer la langue française de l'altérité du poète . Le texte poétique devient ainsi le creuset de toutes ces langues qui rappellent l'univers culturel du poète : le français, cet idiome où il a forgé ses armes, l'arabe dialectal qui le rattache sa culture maternelle et enfin l'arabe classique qui fait référence à la partie arabo-musulmane de sa culture. La présence des deux variantes de l'arabe institue une situation diglossique et crée au sein du texte une voix qui parle un langage spécifique appartenant à la doxa. Il s'agit d'un « *mélange de l'écrit et de l'oral, du poétique et du profane, du conventionnel et du non conventionnel* » (Heuvel, 1985, p. 54). Sous cette forme, l'oralité se déploie dans le poème par le biais de multiples stratégies scripturales. Nous relevons ainsi la présence de l'interférence linguistique à travers des constructions dans la langue arabe ou dans la darija, l'arabe dialectal marocain.

Ainsi, en décrivant l'histoire de Mustapha S. un employé de banque qui vit à côté de la citadelle d'exil et qui souffre tout autant que les emmurés, le poète annonce : *Il finit par décider/ que c'était à l'âme que cette douleur logeait*. On s'aperçoit que « loger » et « âme » ne sont pas des cooccurrents⁴ en langue française. En fait, cette expression de Mustapha M. trouverait son origine dans la langue maternelle du poète : ألم يسكن الروح. Dans le même ordre d'idées, on peut lire à travers des vers décrivant les états d'âme de Larbi R. qui est employé dans une ferme non loin de la prison: *Larbi/remuait ces idées/ en roulant sur sa bécane*, « remuer » et « idées » ne semblent pas être des cooccurrents. Là encore, on ne peut s'empêcher d'établir un parallèle avec une l'expression arabe : أدار الفكرة في رأسه ou encore son équivalent dans le dialecte marocain. Quoique faisant montre d'une parfaite maîtrise de la langue française, la présence sous-jacente de la langue maternelle confirme ce que Laâbi avance à travers le personnage de Aïn dans « *Les rides du lion* » : « *Je ne pourrai jamais parler une autre langue(...) quand il s'agit de parler, parler vraiment* » (Laâbi, 2000, p. 43).

Nous relevons également le calque (conscient cette fois) de plusieurs expressions du dialecte marocain dans le texte. Ainsi, vers la fin du poème, le Simple d'esprit qui assiste à l'exécution des sept prisonniers de la citadelle d'à côté croit revoir les « *maîtres de l'Heure* », ces agents du pouvoir colonial qui exécutaient les nationalistes à l'époque. On rencontre dans le texte plusieurs de ces locutions et tournures telles « *perdre son avenir* » (Laâbi, 2018, p.212), en parlant de Mustapha et sa phobie de rater sa vie ou encore « *la maîtresse de la chanson arabe* » (Laâbi, 2018, 210), en invoquant la diva Oum Kalthoum. Par ailleurs, on relève la récurrence

⁴ La cooccurrence est l'« ensemble d'unités lexicales qui apparaissent fréquemment en combinaison dans un énoncé, et qui sont liées par un rapport de proximité syntaxique et de relative dépendance », <https://vitrinelinguistique.oqlf.gouv.qc.ca/fiche-gdt/fiche/8350525/cooccurrence>

d'occurrences arabes qui traduisent le substrat culturel de l'auteur et qui appartiennent à divers champs sémantiques.

Dans cette démarche d'insuffler dans le texte un esprit oral on relève le recours à la traduction de plusieurs titres de chansons de cette diva arabe tels: « *Toi, ma vie* » ; « *Tout l'amour* » ; « *La rencontre a trop tardé* ». Il importe de bien remarquer que ces traductions collent trop à la source au point de donner lieu parfois à des glissements de sens. Aussi, on note que ces calques qui sont souvent mis entre parenthèses rattachent les propos du conteur à un certain imaginaire de l'auteur, lequel imaginaire est un moyen pour mettre en avant son originalité et partant revendiquer son identité au risque d'inconforter le lecteur lambda. Cette stratégie textuelle assez courante dans le texte laâbien est ainsi mise en place en sollicitant celui que Genette appelle le « destinataire du récit » (Genette, 1972, p. 227).

À travers la narration et la langue, l'écriture laâbienne cherche à créer un lien entre l'oralité et la littérature écrite. Mais, il importe d'examiner un autre aspect important qui relève de ce dialogue. Il s'agit bien de l'intertextualité qui fait appel également à ce lecteur actif et pris à partie.

3. Intertexte et oralité

Genette affirme, dans son ouvrage « Palimpsestes, La Littérature au second degré » (Genette, 1982, p. 16) que tout texte littéraire porte les traces d'un autre texte qui lui antérieur. Ainsi, il définit l'« hypertexte » comme « tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple [...] ou par transformation indirecte ». Dans cette optique, l'intertextualité représente un élément fondateur de l'œuvre de Laâbi. Toutefois, il ne faudrait pas appréhender l'intertextualité comme un simple repérage de cette interconnexion entre les textes, il conviendrait plutôt de l'entendre comme stratégie d'écriture. Laquelle est également mise au service de l'affirmation de la mémoire de la voix individuelle et collective de l'auteur. Partant de cette vision de marquer le texte de son altérité, Laâbi recourt à l'intertexte en y faisant transparaître le souffle oral.

Dans ce sens, le texte devient chez Laâbi le lieu de résonance d'autres œuvres qui traduisent d'une manière ésotérique un certain ressourcement. Ainsi, Le poème se présente comme un espace de dialogue avec d'autres textes relevant de l'oralité ou appartenant aux cultures au sein desquelles la poète a évolué. L'intertextualité montre également le souci constant du poète à s'adresser à un lecteur averti capable de reconnaître les références et d'apprécier les subtilités du texte. Le texte écrit et mis ainsi en relation avec l'oralité témoigne de la volonté du poète de

mobiliser d'autres voix. Ce qui permet à son cri d'être celui de toutes les composantes de sa culture plurielle comme le témoignent les vers suivants (Lâabi, 1981, pp. 43-44) :

quand je dis arabe

quand je dis berbère

quand je dis Afrique

quand je dis mon peuple et ma nation

je veux que mon cri soit cristallin

je veux que mon écho troue la carapace des siècles

L'arabité, l'amazighité et l'africanité sont souvent revendiquées chez Laâbi. Partant, il se ressource dans les œuvres appartenant à ces cultures comme il peut se ressourcer dans sa propre œuvre. Ainsi, l'appel à la transe qui ouvre le poème et qui le ponctue du début jusqu'à la fin marque l'appartenance à la tradition orale africaine. En effet, cette transe qui est synonyme de purification traduit la détermination à exorciser tous les démons de la peur. On retrouve ce rituel déjà dans les premiers écrits de Laâbi avec notamment « *Race* » (Laâbi, 2018, p.63) où la transe est un appel à la délivrance du joug des nouveaux oppresseurs qui se sont substitués aux anciens colons. Ainsi, « tambours », « tambourins », « encens » ... nous accompagnent tout au long du poème, nous invitant à faire partie de la cérémonie libératrice. Cette célébration n'est pas sans rappeler un autre texte de Laâbi de la même veine engagée : « *Les signes électroniques* » (Laâbi, 2018, p.96), qui reprend en écho cet appel à la délivrance et dont le refrain est empreint du même aspect frappant de l'oralité « *Hé lé lé hé lé lé Ouahli Ouahli* ». La rencontre de la formule inaugurant les chants africains avec une autre formule relevant de la culture populaire s'inscrit dans cette volonté de Laâbi de revendiquer sa filiation africaine en suivant la trace des troubadours africains. Lesquels font souvent accompagner leurs textes d'instruments de musique à même de créer un état de transe.

L'intertextualité dans *HSCE* se déploie également à travers la présence de la langue amazighe. En effet, le poète a choisi la chanson pour intégrer le souffle oral dans son texte. Il s'agit d'une chanson très mélodieuse du patrimoine amazighe marocain que le poète a traduite en français. C'est une chanson d'amour triste qui raconte le désespoir d'un amant qui languit loin de sa bien-aimée. Elle s'élevait de la cellule jouxtant celle du numéro 7782 et qui, à un moment, va abattre prématurément le détenu en lui faisant couler une larme identique à « *une petite bille de mercure* » (Laâbi, 2018, p. 196). Au troisième quatrain de cette chanson on peut lire :

je vous en conjure, amis, si la mort venait à me prendre

enterrez-moi au côté de mon aimé

Et lorsque nos corps ne seront plus que poussière

qu'importe le supplice, nous serons inatteignables.

La mort serait ainsi la consécration d'une relation impossible. Elle permettrait ce que le monde lui refuse, un amour entier et fusionnel. Le choix de cette chanson qui rappelle « *la mort des amants* » de Baudelaire n'est pas fortuit en ce sens qu'il ne s'agit pas d'une chanson d'amour banale mais d'une chanson qui raconte la résistance des marocains contre l'occupant français dans les plaines du Moyen Atlas. Une chanson qui : « *se répandait/de hameau en hameau/ pour réveiller les vieilles chansons/d'amour et de résistance /du temps d'EL -Herri* » (Laâbi, 2018, p. 196). Bien que l'on puisse concéder que la traduction relève de l'écrit, Il n'en reste pas moins que la chanson traduite est profondément liée à la tradition orale et qu'elle en a toujours constitué son moyen de transmission. La traduction de l'*amarg* ici n'enlève rien au sens d'origine, elle permet au lecteur d'accéder à l'authenticité du poème et donne par conséquent « droit de cité » au texte amazighe au milieu même de la langue de l'ancien colonisateur. En plus de montrer son caractère universel, l'intégration du texte amazighe dans la réflexion sur la culture populaire revient à redonner vie à une langue qui représente un élément essentiel de l'identité marocaine. L'Association de Recherche Culturelle (ARC) relevant de la revue *Souffles* avait abordé cette question dans sa charte contre le discours officiel de l'époque qui prônait l'arabité comme seul référent identitaire au détriment de l'héritage amazighe. La revue a en effet mené une réflexion sur la construction d'une identité nationale ouverte et inclusive, intégrant la composante amazighe comme un élément essentiel. Depuis, cette question est devenue une constante dans les écrits de Laâbi même dans les tournants les plus importants de son œuvre.

HSCE s'intertextualise également avec certains grands textes de la poésie arabe engagée de l'époque. En lisant certains passages, on reconnaît un certain esprit de cette poésie. Ainsi, lors de la présentation du détenu numéro 7782, on peut lire :

Âge moyen : celui du choix

Identité : combattante.

On ne peut s'empêcher de penser au célèbre poème de Mahmoud Darwich « *carte d'identité* » qui commence ainsi : « *Inscris, je suis arabe* ». Aussi ne peut-on manquer de remarquer la ressemblance frappante de la construction des vers avec ceux du célèbre poème « *Sur la fiche d'un détenu* » d'Ahmed Fouad Negm (Negm, 2017, p. 111), figure emblématique de la poésie égyptienne engagée qui était condamné à la réclusion à perpétuité par le régime de Gamal Abdel Nasser avant d'être libéré plus tard. Ce poème rendu célèbre par le chanteur Cheikh Imam décrit avec réalisme la fiche administrative d'un détenu politique tout en tournant en dérision les autorités pénitentiaires et le régime nassérien.

Aussi étrange que cela puisse paraître, on a par moments l'impression de lire de la poésie arabe engagée mais en français. Cet usage allusif est justifié par la volonté du poète, très imprégné du discours révolutionnaire arabe de l'époque, de marquer sa filiation à la poésie arabe. Car pour la plupart des écrivains et des poètes de cette époque, la cause palestinienne était une cause unificatrice et c'était grâce à elle qu'ils avaient appris le sens de l'engagement politique. Faut-il rappeler à cet égard que la revue *Souffles* avait épousé très tôt la cause palestinienne en publiant en 1969 une édition spéciale dédiée à cette cause et que Laâbi, premier traducteur du poète Mahmoud Darwich en français, a été l'origine d'une anthologie de « *La poésie palestinienne du combat* » (Laâbi, 1970).

Par ailleurs, l'intertexte religieux n'est pas en reste, sa présence dans le poème n'étonne point dans la mesure où Laâbi, à l'image de beaucoup d'écrivains marocains francophones, avait été l'école coranique (*msid*) avant d'intégrer l'école française et il a d'ailleurs toujours mis en avant sa double culture. À cet égard, l'intertexte religieux dans le poème est assez fréquent. Ainsi, l'un des *Sept crucifiés* qui allait accueillir la mort s'exprime à travers ces vers (Laâbi, 2018, p. 224) :

« *Ô mon peuple
mon peuple fort
je te prends à témoin
témoigne* »

Ces « derniers mots » que le prisonnier 7782 murmure quand on le fait descendre du camion pour l'exécuter au milieu de la forêt atteste de sa volonté de faire perpétuer le combat pour un monde meilleur. Cette phrase réfère implicitement au dernier discours du prophète Mohamed : *le Sermon de l'Adieu*, (Caussin De Perceval, 1848, p. 303) prononcé juste trois mois

avant sa mort et considéré comme un testament verbal scellant la fin de sa mission. Par cette appropriation du texte religieux l'auteur élève le prisonnier au rang de prophète qui s'acquitte d'une mission. Les deux sont allés jusqu'au bout afin de rendre ce monde meilleur et veulent assurer la continuité du combat.

On voit bien que chez Laâbi, le dialogue entre le profane et le sacré, sans s'inscrire dans la désacralisation, permet de créer un sens nouveau au sein du texte français tout en affirmant son identité plurielle.

Le phénomène de l'intertextualité s'exprime également dans « *HSCE* » à travers d'autres clins d'œil comme celui à l'égard de la mémoire de Jean Sénac, grande figure de la poésie résistante algérienne d'expression française assassiné en 1973. Vers la fin de ce long poème, un souhait ultime est exprimé par le narrateur de voir l'histoire de ces crucifiés traverser les quatre coins de la terre pour que cessent de sévir les injustices et *que cette aurore sanglante / devienne soleil fraternel/ message tragique de notre résistance* (Laâbi, 2018, p. 231). Ces vers qui clôturent le poème empruntent l'expression *soleil fraternel* chère à Jean Sénac et très récurrente d'ailleurs dans son œuvre. Un hommage à la mémoire de ce frère d'arme qui combattait pour les mêmes idéaux que ceux de l'équipe *Souffles* et qui avait cette particularité d'associer l'amour et la fraternité à l'engagement politique. Un autre hommage lui sera rendu postérieurement par Laâbi avec « *Le dernier poème dans Jean Sénac* » qui fait partie de son recueil « *Tous les déchirements* ». (Laâbi, 2018, p.519) Convoquer ce poète revient à rendre hommage à une littérature maghrébine dans sa dimension culturelle multiple qui n'exclut aucune partie sur la base d'une quelconque catégorisation identitaire.

A partir de ces propos, on peut avancer qu'en révélant en filigrane d'autres œuvres dans son texte, Laâbi cherche à donner lieu à une nouvelle esthétique qui dialogue avec d'autres textes relevant de l'oralité et qui font écho à son engagement tout en faisant état de son identité plurielle.

Conclusion

Au terme de cette étude, nous pouvons avancer que l'engagement chez Abdellatif Laâbi, au-delà d'être une prise de position, s'exerce à travers un contre-langage inventé reflétant une nouvelle expérience poétique dont le point le plus saillant est l'usage de l'oralité. Cet usage répond à un besoin impérieux de se soustraire des classiques aliénantes et d'ancrer le texte dans la culture marocaine et arabe, ainsi que de calquer ce même texte sur les formes locales. Dans *HSCE*, l'oralité se manifeste à travers plusieurs procédés linguistiques et paralinguistiques



(emprunts, calque d'expressions, rythme, intonation...) auxquelles s'ajoute l'intertextualité comme dialogisme qui se crée au sein du texte laâbien. Ainsi, ce poème traduit bien le malaise identitaire dont souffrait cette génération d'écrivains qui, au lieu de se contenter de pousser un cri passif, se sont attelés à métamorphoser le réel par un travail d'écriture tout à fait inédit. Néanmoins, chez Laâbi, cette situation conflictuelle vis-à-vis de la langue va évoluer après sa libération et plus précisément avec son recueil « *L'Étreinte du monde* » pour embrasser une dimension universaliste empreinte d'humanisme.

Références bibliographiques

- ALESSANDRA J. (2008). *Abdellatif Laâbi, la traversée de l'œuvre*. Éditions de la Différence.
- CAUSSIN DE PERCEVAL A. P. (1848). *Essai sur l'histoire des Arabes avant l'islamisme, pendant l'époque de Mahomet, et jusqu'à la réduction de toutes les tribus sous la loi musulmane*. Librairie de Firmin Didot Frères, Paris.
- DERRIDA J. (1996). *Le Monolinguisme de l'autre*. Galilée, Paris.
- FONTANIER P. (1977). *Les figures du discours*. Flammarion, Paris.
- FOUCAULT M. (1975). *Surveiller et punir*. Gallimard, Paris.
- GENETTE G. (1982). *Palimpsestes, La Littérature au second degré*. Seuil, Paris.
- LAÂBI A. (1971). « Prologue », *Souffles*, n° 22, quatrième trimestre.
- LAÂBI A. (1981). *Sous le bâillon le poème*. L'Harmattan, Paris.
- LAÂBI A. (1985). *La brûlure des interrogations*. L'Harmattan, Paris.
- LAÂBI A. (1993). *L'Étreinte du monde*. La Différence, Paris.
- LAÂBI A. (1997). *Un continent humain : entretiens avec Lionel Bourg, Monique Fischer*. Paroles d'Aubes, Lyon.
- LAÂBI A. (2018). *Œuvre poétique, tome 1*. Éditions du Sirocco, Casablanca.
- MBEMBE A. (2013). *Sortir de la grande nuit : essai sur l'Afrique décolonisée*. La Découverte, Paris.
- MESCHONNIC H. (1970). *Pour la Poétique I*. Gallimard, Paris.
- NEGM A. F. (2017). « مسجون تذكرة على بيانات », in *والحرية للإنسان قصائد : الضمير أصوات*. Fondation Hindaoui, Windsor.
- RICALENS-POURCHOT N. (2016). *Dictionnaire des figures de style*. Armand, Paris.
- SEFRIQUI K. (2013). *La revue Souffles, 1966-1973, espoirs de révolution culturelle au Maroc*. Éditions du Sirocco, Casablanca.