

عبد السلام بنعبد العالي  
Abdessalam Benabdelali

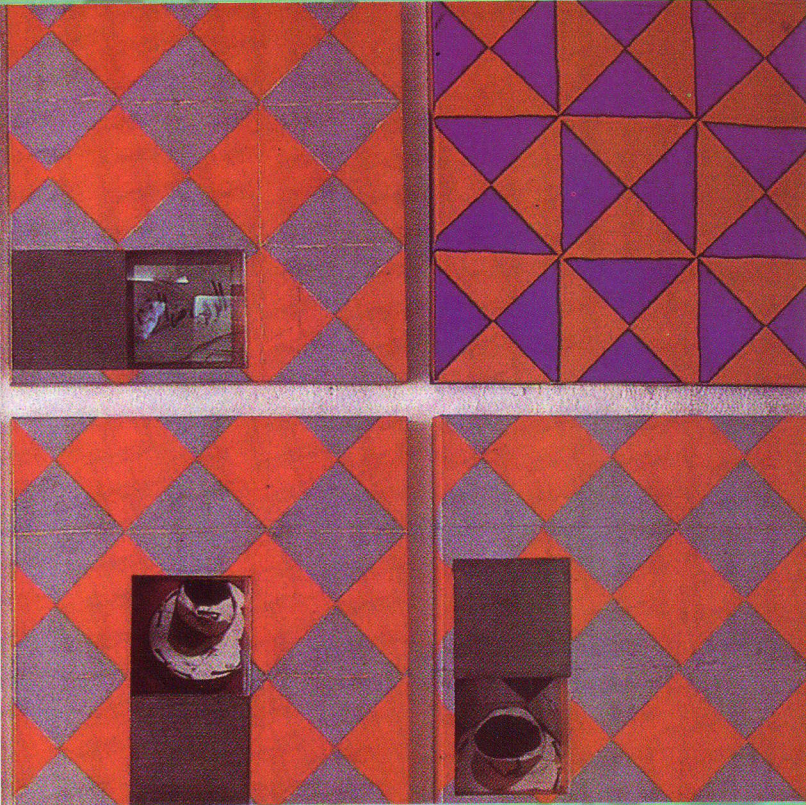
# الأدب والميتافيزيقا

دراسات في أعمال عبد الفتاح كيليطو

## *Littérature et métaphysique*

Essais sur l'oeuvre d'Abdelfattah kilito

نقلها إلى الفرنسية كمال التومي  
Traduction française par Kamal Toumi



دار الثقافة للنشر





تتشابك إستراتيجية الفلسفة بإستراتيجية الأدب لتصبحا كتابة  
تستهدف مراوغة اللغة وتقويض الميتافيزيقا وتفكيك أزواجها.  
هذا التفكيك هو ما يرمي إليه عبد الفتاح كيليطو راصدا المنطق  
الذي يحكم نصوصا طالما ألفنا حفظها دون أن نعمل على إذكاء  
حدة التوتر بيننا وبينها.

*Les stratégies de la philosophie et de la littérature  
s'entremêlent pour aboutir à une écriture qui vise à  
«tricher la langue », à «détruire » la métaphysique et à  
déconstruire ses couples (présence/absence,  
original/copie...).*

*C'est cette déconstruction que recherche Abdelfattah  
Kilito en explorant avec minutie des œuvres que le lecteur  
arabe a longtemps conservées et choyées sans pour autant  
aviver la tension qui existe entre lui et ces œuvres.*

عبد السلام بنعيد العالي  
Abdessalam Benabdellali

# الأدب و الميتافيزيقا Littérature et métaphysique

دراسات في أعمال عبد الفتاح كيليطو  
قلته الى الفرنسية كمال التومي

*Essais sur l'œuvre d'Abdelfattah Kihito*  
Traduction française par Kamal Toumi

## دار توبقال للنشر

عمارة معهد التسيير التطبيقي، ساحة محطة القطار  
بلقيدرة، الدار البيضاء 20300 - المغرب

الهاتف / الفاكس: 022.34.23.23 (212) - 022.40.40.38 (212)

الموقع: www.toubkal.ma - البريد الإلكتروني: contact@toubkal.ma

## صدر للمؤلف

- الفلسفة السياسية عند الفارابي  
دار الطليعة، بيروت، 1979. ط. 4، 1993
- الميتافيزيقا، العلم والإيديولوجيا  
دار الطليعة، بيروت، 1981، ط. 2، 1993
- دروس الإيستيمولوجيا  
(بالاشتراك مع سالم بخت)، دار توبقال، 1985، ط. 3، 2001
- أسس الفكر الفلسفي المعاصر  
دار توبقال، 1991، ط. 2، 2000
- ثقافة الأذن وثقافة العين  
دار توبقال، 1994
- بين بين  
دار توبقال، 1996
- في الترجمة  
ميجولوجيا الواقع  
دار توبقال، 1999
- الفكر في عصر التقنية  
أفريقيا الشرق، 2000
- بين الاتصال والانفصال  
دار توبقال، 2002
- أعلامية ساخرة  
دار توبقال، 2004
- صند الوهن  
دار توبقال، 2005
- منطق الحلال  
دار توبقال، 2006
- شراء، 1998، ط. 2، دار الطليعة، 2001، ط. 3، مزينة ومترجمة، كمال التومي، دار توبقال، 2006

## توجهات

- الصهيونية واليسار العربي، عبد الكبير الخطيبي  
دار العودة، بيروت، 1980
- الكتابة والتاسع، عبد الفتاح كيليطو  
المركز الثقافي العربي، دار الشؤون، بيروت/الدار البيضاء، 1985
- الرمز والسلطة، بيتر بورديو  
دار توبقال، 1985، ط. 2، 1987
- دروس السيمولوجيا، رولان بارت  
دار توبقال، 1985، ط. 3، 1993
- ميجولوجيا المعرفة، ميشيل فوكو  
(بالاشتراك مع أحمد السطاتي) دار توبقال، 1988
- أسئلة الكتابة، موريس بلاشتو  
(بالاشتراك مع نعيمة بنعيد العالي)، دار توبقال، 2004
- بالاشتراك مع محمد سيلاح، دار الأمان، 1991، ط. 2، مزينة، أفريقيا الشرق، 2001
- سلسلة دقاتر للفلسفة (بالاشتراك مع محمد سيلاح)، دار توبقال.

صدر هذا الكتاب ضمن سلسلة  
المعرفة الأدبية

Cet ouvrage est publié dans la collection  
Connaissance littéraire

الطبعة الأولى 2009  
© جميع الحقوق محفوظة

Première édition 2009  
Tous les droits sont réservés

منشور بدعم من المصلحة الثقافية للسفارة الفرنسية في المغرب  
Publié avec le concours du Service de Coopération et d'Action Culturelle  
de l'Ambassade de France au Maroc

الإيداع القانوني رقم : 2009/0199  
ردمك 9-76-496-9954

تہذیب

---

*Avant-propos*



Quand j'avais publié un petit livre intitulé *De la pensée philosophique au Maroc*<sup>1</sup>, dans lequel j'avais introduit des études sur quelques œuvres d'Abdelfattah Kilito, un ami s'était enquis auprès de moi de la légitimité de cette entreprise. Dans quel sens peut-on discourir sur un livre comme *Littérature et étrangeté* qui s'intéresse à la littérature et aux notions de la critique littéraire, et sur un livre comme *L'auteur et ses doubles*<sup>2</sup> qui porte sur la notion d'auteur dans la culture arabe, et dans quel sens peut-on leur ménager une place parmi des études qui s'attachent à retracer la vie des concepts philosophiques chez nous ?

Répondre à cette question n'était pas pour moi une chose aisée, d'autant plus que cet ami n'avait fait, en vérité, que soulever une question que je m'étais moi-même tant de fois posée lors de l'élaboration de ce livre. Est-il en effet légitime d'accorder une attention particulière à un auteur qui ne s'intéresse pas beaucoup à la philosophie ou à son histoire, qui ne fait pas appel à ses concepts, et qui, même dans son entreprise critique, ne se préoccupe pas des notions trop abstraites ? Est-il légitime de l'inclure dans un essai consacré principalement à l'attitude de nos penseurs à l'égard de la

حينما أصدرت كتبيا أعطيته عنوانا صغيرا في التفكير الفلسفي في المغرب<sup>1</sup>، وضمنته دراسات كنت أجزئها حول بعض أعمال عبد الفتاح كيليطو سألني بعض الأصدقاء عن مدى مشروعية هذا التصرف، وبأي معنى يمكننا أن ندرج الحديث عن كتاب مثل الأدب والغراب<sup>2</sup>، الذي يهتم بالأدب والمفاهيم النقدية، وكتاب مثل الكتابة والتناسخ<sup>3</sup> الذي يهتم بمفهوم المؤلف في الثقافة العربية. بأي معنى يمكننا أن ندرج هذين المؤلفين ضمن دراسات تريد أن تتابع حياة المفاهيم الفلسفية عندنا؟

ولم يكن جوابي أمرا متيسرا. إذ أن هذا الصديق لم يعمل، في الحقيقة إلا على إثارة سؤال طالما وجهته لنفسي عند إعداد الكتاب. فقد كنت أتساءل وقتها: بأي حق ندرج كاتباً لا يهتم كبير اهتمام بالفلسفة أو بتاريخها، ولا يوظف مفاهيمها، بل لا يشغل نفسه بالمفاهيم المعروفة في التجريد حتى في كتابته النقدية، بأي حق ندرجه ضمن دراسات تهتم

(1) انظر عبد السلام بنعبد العالي، التراث والهوية، دراسات في الفكر الفلسفي في المغرب، دار توفيق، الدار البيضاء، 1987.

(2) عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغراب، دار الطليعة، 1982 (الطبعة الأولى). دار توفيق، سلسلة «المعرفة الأدبية»، الدار البيضاء، 2006 (الطبعة الثانية).

(3) انظر عبد الفتاح كيليطو، الكتابة والتناسخ، مفهوم المؤلف في الثقافة العربية، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار التنوير، بيروت، 1985.

1. Voir: Abdessalam Benabdellah, *Atourath wa-l-bouwiyya (Tradition et Identité)*, Toubkal, coll. « Connaissance philosophique », Casablanca, 1987.

2. Abdelfattah Kilito, *Al-adab wa Al-Gharaba*, Dar Attal'a, Beyrouth, 1982. (deuxième édition), Toubkal, coll. « Connaissance littéraire », Casablanca, 2006.

3. Abdelfattah Kilito, *L'Auteur et ses doubles. Essai sur la culture arabe classique*, Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1985.

tradition philosophique ?

Mais en même temps, je me disais que cette question procédait peut-être avant tout d'une attitude à l'égard de l'écriture philosophique, voire d'une conception déterminée de la littérature, conception ancienne et peut-être dépassée aujourd'hui. Tout bien considéré, il n'était pas suffisant, à mes yeux, de donner pour prétexte le nom de certains auteurs qui, dans la philosophie occidentale contemporaine<sup>4</sup>, avaient articulé les « études littéraires » sur la « recherche philosophique ». Il fallait examiner la transformation que cette recherche et ces études ont subies.

Je n'ai pas l'intention de m'étendre ici sur les origines de cette transformation ; je me contenterai de rappeler qu'aujourd'hui la philosophie ne porte plus sur un sujet déterminé et qu'elle est essentiellement une stratégie de déconstruction des couples métaphysiques. L'important ici est la transformation qu'a connue la notion de métaphysique. La métaphysique ne signifie pas aujourd'hui une région de la pensée ou une branche d'étude, comme dit Heidegger. Elle est présente dans les différentes formes culturelles qu'a connues et que connaît l'homme. Elle est présente dans la littérature et même dans la langue. S'il faut absolument lui conserver la définition traditionnelle de science de l'être, on doit cependant ajouter, avec Heidegger, que « *le langage est la maison de la vérité de l'Être* »<sup>5</sup>. La stratégie de la philosophie consistera, dès lors, à « tricher la langue », à « détruire » la métaphysique, à déconstruire ses couples et à défaire sa texture.

Cette transformation qu'a connue la philosophie nous fait naturellement penser à une transformation analogue de la littérature devenue, elle aussi, une stratégie destinée à tricher la langue et à la trahir.

On le voit, il n'est désormais plus possible d'entériner la

4. On peut citer à titre d'exemple Martin Heidegger, Michel Foucault, Gilles Deleuze et Jacques Derrida...

5. Martin Heidegger, « Lettre sur l'humanisme », in *Questions III et IV*, Gallimard, coll. « Tel », Paris, 1996, p. 74.

أساسا يتعامل مفكرينا مع التراث الفلسفي؟

لكنني كنت أجب نفسي في الوقت ذاته: ربما كان التساؤل صادرا أساسا عن موقف معين من الكتابة الفلسفية، بل وعن مفهوم معين عن الأدب، هذا المفهوم الذي ربما يكون قد تجوز. ولم يكفني عذرا، حينما فكرت مليا في المسألة، أن أتذكر بعض الأسماء التي تشكل، في الفلسفة الغربية المعاصرة، قطرة بين ما كان يعرف بالدراسات الأدبية، وما اصطلح عليه البحث الفلسفي، وإنما حاولت أن أقف عند التحول الذي عرفه هذا البحث وتلك الدراسات.

وليس في نيتي أن أقف هنا عند أصول هذا التحول ويكفي أن نتذكر أن الفلسفة لم تعد اليوم تنصب على موضوع بعينه، وإنما أصبحت إستراتيجية، وهي أساسا إستراتيجية لتقويض الأزواج الميتافيزيقية، والمهم هنا هو التحول الذي عرفه مفهوم الميتافيزيقا ذاته. فالميتافيزيقا لا تعني اليوم جهة من جهات الفكر، وفروعا من فروع الدراسات كما يقول هايدغر، وإنما هي حاضرة في مختلف الأشكال الثقافية التي عرفها ويعرفها الإنسان، وهي حاضرة في الأدب بل وفي اللغة. فإذا كان لابد أن نحتفظ لها بالتعريف التقليدي من حيث هي مبحث في الوجود فينبغي أن نضيف إلى ذلك عبارة هايدغر من أن « اللغة هي مأوى حقيقة الوجود »<sup>5</sup>. وحينئذ تصبح إستراتيجية الفلسفة مراوغة للغة وتقويضا للميتافيزيقا وتقنيكا لأزواجها، وتشرخا لنسيجها.

هذا التحول الذي عرفته الفلسفة بذكرنا بطبيعة الحال، بتحول مشابه عرفه الأدب نفسه الذي أصبح، هو أيضا إستراتيجية لمراوغة اللغة

(4) يمكن أن نذكر على سبيل المثال، مارتن هايدغر، ميشال فوكو، جيل دولوز، جاك دريدا...

Martin Heidegger, « Lettre sur l'humanisme », in *Questions III et IV*, Gallimard, coll. (5) « Tel », Paris, 1996, p. 74.

distinction classique entre recherche philosophique et études littéraires. Nous sommes ainsi incapables de classer un écrivain comme Roland Barthes dans l'une ou l'autre de ces cases. Rappelons-nous ce qu'il a dit dans *Leçon* : « J'entends par littérature, non un corps ou une suite d'œuvres, ni même un secteur de commerce ou d'enseignement, mais le graphe complexe des traces d'une pratique : la pratique d'écrire. Je vise donc en elle, essentiellement, le texte, c'est-à-dire le tissu des signifiants qui constitue l'œuvre, parce que le texte est l'affleurement même de la langue, et que c'est à l'intérieur de la langue que la langue doit être combattue, dévoyée : non par le message dont elle est l'instrument mais par le jeu des mots dont elle est le théâtre. Je puis donc dire indifféremment : littérature, écriture ou texte<sup>6</sup> ».

Les stratégies de la philosophie et de la littérature s'entremêlent pour aboutir à une écriture qui vise à « tricher la langue », à « détruire » la métaphysique et à déconstruire ses couples (présence/absence, original/copie...).

C'est cette déconstruction que recherche Abdelfattah Kilitro en explorant avec minutie des œuvres que le lecteur arabe a longtemps conservées et choyées sans pour autant aviver la tension qui existe entre ces œuvres et lui.

وحياتها.

نتين، والحالة هذه، تعذر التأمين على الفصل التقليدي بين تلك الأنواع من الأبحاث، هذا التعذر الذي يجعلنا عاجزين، على سبيل المثال، عن تصنيف كاتب مثل رولان بارط ضمن خانة من الخانات التي تعارفنا عليها. لنذكر ما يقوله: «لست أعني بالأدب جملة أعمال ولا قطعا من التبادل والتعليم. وإنما الحديث الذي تخلفه آثار ممارسة هي ممارسة الكتابة. وأقصد أساسا النص. وأعني نسيج الدلائل والعلامات التي تشكل العمل الأدبي. مادام النص هو ما تثمره اللغة، وما دامت اللغة ينبغي أن تخرب داخل اللغة: سيان عندي أن أقول أدبا أو كتابة أو نصا»<sup>6</sup>.

تشابك إستراتيجية الفلسفة إذن بإستراتيجية الأدب لتصبحا كتابة تستهدف مراوغة اللغة وتقويض الميتافيزيقا وتفكيك أرواحها.

هذا التفكيك هو ما يرمي إليه عبد الفتاح كيلطو راصدا المنطق الذي يحكم نصوصا طالما ألفنا حفظها دون أن نعمل على إذكاء حدة التوتر بينها وبينها.

(6) رولان بارط، درس، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، موجود في رولان بارط، درس السيميولوجيا، دار ترويقال، الدار البيضاء، 1896، ص. 14.

6. Roland Barthes, *Leçon*, Seuil, Paris, 1978, pp. 16-17.



1

الألفة والغرابة

---

*Familiarité et étrangeté*

Dans *Crépuscule des idoles*, Nietzsche raconte « comment, pour finir, le monde vrai devint fable » et comment s'éclipsa le monde platonicien, chrétien et idéal qui était la référence du monde des apparences. Il ajoute ensuite : « nous avons aboli le monde vrai : quel monde resterait-il ? Peut-être le monde de l'apparence ? Mais non, en même temps que le monde vrai nous avons aussi aboli le monde des apparences ». En effet, la disparition du monde vrai n'est pas l'avènement du monde réel qu'évoque le positivisme, mais au contraire l'effondrement de la dualité même, de l'opposition vérité/apparence, réel/imaginaire. L'imaginaire devient alors réel et le monde vrai une *fable*, c'est-à-dire une chose qu'on peut raconter et qui n'a d'existence que dans et par la narration.

Détruire la métaphysique veut donc dire que le monde devient une fable, mais, comme le note Abdelfattah Kilito dans *Littérature et étrangeté*, « la condition essentielle pour qu'une histoire advienne est le déplacement, le franchissement du seuil qui sépare deux espaces » (p. 109) : l'espace familial et l'espace étranger. La condition essentielle pour déconstruire la métaphysique et pour que le récit advienne est le passage de « la familiarité à l'étrangeté ».

1. Nietzsche, *Crépuscule des idoles*, Gallimard, coll. « Folio-Essais », Paris, 1997, pp. 30-31.

2. *Al-Adab wa Al-Gharaba*, Toubkal, coll. « Connaissance littéraire », Casablanca, deuxième édition, 2006. Les numéros de pages entre parenthèses renvoient à cet ouvrage.

يُحكي لنا نيتشه في أقوال الأصنام «كيف أصبح عالم الحقيقة في النهاية حكاية»<sup>1</sup> وكيف اختفى العالم الأفلاطوني والمسيحي والثالي الذي كان مرجع المظاهر، ثم يتساءل: «ماذا يتبقى لنا بعد هذا الاختفاء؟ أهو عالم المظاهر؟ ويجيب، كلا، إننا عندما قضينا على عالم الحقيقة محونا عالم المظاهر». فليس اختفاء عالم الحقيقة حلولا للعالم الواقعي الذي تتحدث عنه الوضعية، إنه على العكس من ذلك، انهيار للازدواجية ذاتها، للتقابل بين الحقيقة والمظهر، بين الواقع والخيال، ليصبح الخيال واقعا وعالم الحقيقة حكاية، أي، شيء يروى ولا يوجد إلا في السرد وبه.\*

تقويض الميتافيزيقا إذن معناه أن يصبح العالم حكاية. غير أن «الشرط الأساسي للحكاية، كما تقرأ في الأدب والغرابية»، هو الانتقال، أي اجتياز العتبة الفاصلة بين فضاءين» (ص. 109)؛ الفضاء المألوف والقضاء الغريب. الشرط الأساسي لتقويض الميتافيزيقا وللسرد هو الانتقال من «الألفة إلى الغرابية».

(1) Nietzsche, *Crépuscule des idoles*, Gallimard, coll. « Folio-Essais », Paris, 1997, pp. 30-31. \* عبد الفتاح كيلطو، *الأدب والغرابية*، دار الطليعة، 1982 (طبعة الأولى). دار تويقال، سلسلة «الغربة الأدبية»، الدار البيضاء، 2006 (طبعة الثانية).

(2) أرقام الصفحات بين قوسين تحيل إلى كتاب *الأدب والغرابية*، لمبد الفتاح كيلطو، دار تويقال، سلسلة «الغربة الأدبية»، الدار البيضاء، 2006 (طبعة الثانية).

S'éloigner de ce qui est familier, c'est essentiellement s'écarter de ce qui est ordinaire, inlassablement ruminé et répété, de ce qui ne cesse d'être, de ce qui est habituel, pour aller vers l'extraordinaire, vers ce que nous ne sommes pas. S'écarter de la présence, de l'identité, pour aller vers le dissemblable, vers l'étranger qu'aucune identité ne délimite ni ne détermine, vers le nomade, le voyageur qui vit dans la marginalité, aux limites de l'espace. (A tel point qu'il est peut-être impossible de parler de l'espace étranger, l'étrangeté étant *atopique*).

La question principale que soulève Kilito dans ce petit livre est exactement celle-ci : comment entrer en dissidence avec ce qui est habituel et familier ? Comment se situer en marge de la familiarité ? Comment créer un monde plein de vie et de nouveauté ? « Celui qui veut se renouveler, répond-il, n'a qu'à s'exiler, changer de demeure, c'est-à-dire disparaître, comme le fait le soleil » (p. 72). Heureux donc ceux qui sont étrangers ! Être fidèle au monde de la familiarité ne signifie pas l'attachement profond à ce monde, il ne signifie pas « la rupture totale avec le monde de l'étrangeté » (p. 120). La pensée par et dans l'étrangeté est bien ce qui nous renvoie à ce qui nous est familier : « L'étrangeté ne nous éloigne pas de nos préoccupations et de nos problèmes actuels » (66), bien au contraire, elle est la voie qui nous conduit vers la vraie familiarité. C'est pour cela que Kilito interroge des textes de notre tradition littéraire, des œuvres anciennes « où se confirme notre sentiment d'étrangeté » (p. 12). Selon lui, la question de l'étrangeté et de la familiarité n'est pas propre à un genre littéraire, « elle ne concerne pas seulement la rhétorique ou le discours poétique, on peut la déceler dans divers domaines de la culture arabe » (p. 75). Par ailleurs, il interroge des œuvres qui, comme *Les Mille et Une Nuits*, sont restées étrangères au sein même de la tradition littéraire ; des œuvres auxquelles on n'a pas reconnu une identité, qui n'ont même pas eu le droit d'être considérées comme des textes.

الخروج عن المألوف يعني أساسا الخروج عما هو معتاد مجتهد ومكروور، عما لا ينفك عن الوجود إلى الخارج-عن العادة، إلى غير ما نحن عليه. إنه الخروج عن الحضور والتطابق والهوية نحو ما هو مخالف، نحو الغريب الذي لا هوية تحده وتحدده، ونحو الرحالة وعابر السبيل الذي يعيش في الهامش على حدود الفضاء (إلى حد أنه ربما يكون من المعتذر أن نتحدث عن الفضاء الغريب، لأن الغربة لا فضاء لها

(atopique). السؤال الأساس الذي يطرحه كيليطو في هذا الكتاب هو بالضبط: كيف نخرج عن المألوف؟ كيف نصبح على هامش الألفة؟ وكيف نخلق عالما ينض بالحياة والجدوة؟ وهو يجيب: «إذا أراد المرء أن يتجدد فما عليه إلا أن يغترب، أن يبدل مقامه، أي يغرب كما تفعل الشمس» (ص. 72) فطوبى للغرباء! إن الوفاء لعالم الألفة لا يعني التآلف معه والانصاق به، «لا يعني الانفصال الكلي عن عالم الغربة» (ص. 120). ذلك أن التفكير بالغربة وفيها هو الذي يجلبنا إلى ما ألفناه، والغربة لا تبعدنا عن هومونا ومشاكلنا الحالية» (ص. 66) بل إنها على العكس من ذلك هي طريقنا إلى الألفة الحق، لذلك يلجأ كيليطو إلى محاوره نصوص من تراثنا الأدبي وإلى المؤلفات القديمة التي يتأكد عندها شعورنا بالغربة (ص. 12). وهو يعتقد أن موضوع الغربة والألفة لا ينحصر نوعا واحدا من الأنواع الأدبية، «لا ينحصر البلاغة والخطاب الشعري وحدهما بل يمكن رصده في ميادين مختلفة من الثقافة العربية» (ص. 75). بل إنه يلجأ إلى ما ظل غريبا من نصوص داخل النصوص القديمة ذاتها، إلى ما لم يعترف له بهوية ولم يستحق حتى اسم النص.

محاور كيليطو إذن مجموعة من النصوص الكلاسيكية من أجل



Kilito dialogue ainsi avec un ensemble de textes classiques pour se les « approprier », les rendre véritablement proches et familiers. Mais il pense qu'ils « ne se rapprocheront de nous que si nous commençons par les tenir à distance ». Pour opérer ce détachement, il travaille à aviver la tension qui existe entre ces textes et nous. Il interroge la représentation qui a réussi à s'imprimer dans nos esprits de l'*adab*<sup>3</sup> classique, voire de toute littérature ; image qui impose un ensemble de notions que nous avons pris l'habitude d'utiliser et qui sont devenues pour nous tellement évidentes que s'interroger à leur endroit paraît étrange.

Pour ce faire, il consacre la première partie de *Littérature et Étrangeté* à un ensemble de mots que nous employons dans le domaine de la critique littéraire. Il essaie d'ébranler la logique de l'identique qui les commande et qui, les chargeant d'un sens unique et figé, les séparant de leur vie et de leur genèse, ne se soucie pas des volontés de puissance qui s'agitent derrière eux. En procédant de la sorte, Kilito ne cherche cependant pas à aboutir à d'autres évidences, à établir d'autres vérités avec lesquelles il serait souhaitable que nous nous familiarisions de nouveau. Lorsqu'il aborde par exemple le mot *texte*, il ne donne pas l'impression qu'il est à la recherche d'un sens unique qui serait valable pour toutes les époques et toutes les cultures, d'une définition exhaustive et exclusive, et que les difficultés qu'il rencontre sont seulement d'ordre logique. Il s'efforce au contraire de montrer l'épaisseur sémantique liée à ce mot ainsi que les volontés de puissance qui sont tapies derrière et qui, régissant une culture donnée, décident d'accorder le statut de texte à une parole et de le refuser à une autre. C'est le cas aussi de mots comme *littérature* et *récit*, de disciplines qu'on a pris l'habitude de considérer comme établies une fois pour toutes, la rhétorique par exemple dont on parle souvent « comme d'une chose claire et évidente, exposée simplement à notre regard :

3. Le mot *adab* signifie « belles lettres », mais aussi, selon le contexte, « bonne éducation, urbanité, civilité ». (N.d.T.)

«تلكها»، من أجل أن تصبح أليفة «حق الألفة» إلا أنه يعتقد أنها لا يمكن أن «تقترب منا إلا إذا بدأنا بإبعادها عنا». ومن أجل هذا الإبعاد يجازل كيليطو إذكاء حدة التوتر بيننا وبين تلك النصوص. وهو يستنطق الصورة التي استطاعت أن ترسم لدينا عن الأدب الكلاسيكي، بل وعن الأدب أياً كان، وتفرض مجموعة من المفاهيم التي ألفتنا استعمالها وأصبحت من بداياتنا بحيث يبدو السؤال حولها أمراً غريباً.

من أجل ذلك يقف في القسم الأول من كتيبه عند الكلمات التي نتداولها بصدد النقد الأدبي، فيحاول خلخلة منطق الهوية الذي يتحكم فيها ويحملها معنى واحداً جامداً ويفصلها عن حياتها وغناها ويفعل إرادات القوة التي تتصارع من ورائها. غير أنه إذ يفعل ذلك فلا ليخلص إلى بدايات مغايرة وليقيم حقائق أخرى ينتظر منا أن نألفها من جديد. فعندما يعرض لكلمة *نص* مثلاً لا يشعرنا أنه بصدد تقصي معناها الوحيد الذي يصدق عليها في جميع العصور وعند جميع الثقافات، لا يشعرنا بأنه بصدد البحث عن حد جامع مانع وبأن الصعوبات التي تعترضه صعوبات منطقية، إنه على العكس من ذلك، يجازل أن يبرز كثافة المعنى الذي يُقرن بهذه الكلمة وإرادات القوة التي توجد من ورائها والتي تتحكم في ثقافة ما، فتقبل أن تسمي هذا الكلام نصاً وترفضه لآخر. وهذا شأن كلمات أخرى كـ *الأدب* و*السرود* بل وفنون أخرى اعتدنا أن ننظر إليها على أنها جاهزة مثل البلاغة التي عادة ما نتكلم عنها و«كأنها شيء واضح المعالم معروض أمامنا ببساطة وما علينا إلا أن نتقطف ثماره».

قد يقال: وما هذه إلا وظيفة النقد أياً كان. فالتقد، بما هو كذلك، لا بد وأن يقحم السلب ويخرج عن المألوف ويرفض ما أصبح طبيعة

nous n'avons qu'à tendre la main pour en cueillir les fruits. »

On dira que c'est là la fonction de toute critique. En tant que telle, la critique doit introduire le négatif, se démarquer du familier et refuser ce qui est devenu une seconde nature. Toute critique ne vise-t-elle pas à sortir de la familiarité pour aller vers l'étrangeté ? Kilito rétorque que la critique habituelle, dans son désir de franchir le seuil séparant « l'espace de la familiarité de l'espace de l'étrangeté », le présent du passé, « n'aperçoit pas ce seuil » (p.12). Elle réduit d'emblée l'étrangeté à la familiarité, ramène le passé au présent, l'autre au soi et de la sorte fait que l'identité « dévore » la différence. Lorsque les critiques abordent la tradition littéraire, ils le font à travers des concepts et des problématiques contemporains, en projetant sur elle les préoccupations et les soucis du présent, la ramenant ainsi vers notre monde familier. Souvent la critique se mue chez eux en une histoire de la littérature, « c'est-à-dire qu'ils constituent la littérature en objet culturel défini et clos, qui aurait une histoire interne à lui-même. Des valeurs s'y maintiennent comme des sortes de *stitches*, implantées dans nos institutions. Ce qu'il faudrait commencer par faire [...] c'est secouer une bonne fois l'idée même de littérature<sup>4</sup> ».

Abdelfattah Kilito ne se borne pas, dans la première partie de son livre, à déconstruire les notions utilisées en littérature, il se penche sur la critique et interroge des habitudes qui nous sont familières lorsque nous lisons et critiquons les textes littéraires. Nous avons par exemple pris l'habitude de voir la tradition littéraire en considérant comme centre ce qu'elle a considéré comme tel et en marginalisant ce qu'elle a marginalisé (c'est pour cette raison que Kilito se tourne vers des textes qui sont demeurés étrangers, relégués dans la périphérie). Nous nous sommes habitués aux études relevant de ce qu'on appelle « l'homme et l'œuvre » (p. 48) : le chercheur « choisit un auteur, parle de son époque, de sa vie, et passe enfin à son œuvre. Cette approche a tellement dominé les études littéraires qu'elle apparaît comme une chose naturelle et non comme un

4. Roland Barthes, *Le grain de la voix*, Seuil, Paris, 1981, p. 91.

ثانية. فكل نقد هو خروج من الألفة نحو العراية! يجب كيليطو إن النقد المعتاد إذ يود اجتياز العتبة التي تفصل «فضاء الألفة عن فضاء العراية» والحاضر عن الماضي، فإنه «لا يصير العتبة» (ص. 12) وسرعان ما يرد العراية ذاتها إلى الألفة ويوحد الماضي بالحاضر، والآخر بالذاتي، فيجعل الهوية «لثهم» الاختلاف. وعندما يدرس النقاد هنا التراث الأدبي يطرقونه من خلال مفاهيم وإشكالات معاصرة ويستقطون عليه هموم الحاضر، فيجرونه إلى عالمنا المألوف «وغالباً ما يتحول النقد عندهم إلى تاريخ للأدب، أعني أنهم يجعلون من الأدب موضوعاً ثقافياً محمداً مغلقاً على ذاته كما لو كان يتمتع بتاريخ خاص به، تاريخ ثبت داخله قيم كما لو كانت نوعاً من الأصنام المغروسة في مؤسساتنا. إن ما ينبغي البدء بالقيام به أساساً [...] هو زعزعة فكرة الأدب ذاتها»<sup>3</sup>.

لا يكتفي كيليطو إذن بالقسم الأول من كتابه. وهو لا يقف فقط عند تفكيك المفاهيم المتداولة في الأدب، وإنما يعرض لعملية النقد ذاتها ويتوجه بالسؤال لبعض العادات التي ألفناها في قراءتنا للنصوص الأدبية وانتقادنا لها. فنحن قد ألفنا مثلاً أن ننظر إلى التراث الأدبي في مركزية الرسمية فنحسب مركزاً ما اعتبره هو كذلك ونمشم ما همشه (ومن أجل هذا يلتفت كيليطو إلى بعض النصوص التي ظلت غريبة على الهامش). كما أننا تعودنا على الدراسات التي تندرج في إطار ما يسمى «الإنسان ومؤلفاته» (ص. 41)، بحيث يكفي الباحث أن «يختار مؤلفاً معيناً فيبدأ بالكلام عن العصر ثم ينتقل إلى حياة المؤلف محتتماً بآثاره. لقد طغى هذا النموذج على الدراسات الأدبية إلى حد أنه أصبح كالشيء الطبيعي

3. Roland Barthes, *Le Grain de la voix*, Seuil, Paris, 1981, p. 91. يقول ينشد: «بسمي التاريخ إلى تجاوز العراية، والإنسان يدبر ظهره للماضي فيحاول أن يرد كل شيء إلى أنه، ليرى فيه سيرة ذاتية وأمرأ مألوفة معروفة».

phénomène qui a vu le jour au XIX<sup>e</sup> siècle » (p. 54).

On a pris l'habitude de voir l'œuvre littéraire à travers la métaphysique du sujet et du volontarisme, à travers la philosophie de la conscience et de l'immédiateté, à travers le psychologisme et le moralisme : on voit en elle le travail de stars et de « sommités » (p. 48), l'aboutissement d'une création. On passe des textes aux psychismes (p. 48), on regarde le poème comme « une expression de la psychologie du poète en négligeant l'effet particulier produit par tel ou tel genre » (p. 83). La critique s'est ainsi transformée chez nous en leçons qui tendent à consacrer des valeurs immuables et familières. Le critique s'érige en moraliste qui oriente et indique les modèles que l'écrivain doit reproduire. Il se transforme en « changeur qui distingue la monnaie authentique de la fausse » (p. 37), « les genres nobles des genres triviaux » (p. 27). Dans le texte, la critique est à l'écoute de la voix de la morale, de la sagesse et de la raison, voix qui s'exprime à travers ce texte. Elle essaie même d'émettre cette voix et de l'adopter.

Kilto veut voir l'œuvre littéraire « par-delà le bien et le mal » afin d'en finir avec l'attitude qui, surestimant le discours littéraire au détriment des autres discours, considère « la citation des textes littéraires comme un signe d'appartenance à l'élite ». Il s'efforce d'arracher la critique au domaine de la valeur, de la monnaie et du change\* pour en faire une activité nomade qui, circulant dans divers espaces, conduit de la familiarité à l'étrangeté et produit des vides par delà le plein. Selon Barthes, « le plein, c'est, subjectivement le souvenir (le passé, le père), névrotiquement la répétition, socialement le stéréotype. A l'opposé, le vide ne doit plus être conçu (imagé) sous la forme d'une absence. Le vide, c'est plutôt le nouveau, le retour du nouveau qui est le contraire de la répétition ».

Les études qui tentent de passer du plein au vide, de la

\* Le lecteur peut se référer au chapitre 5 intitulé « Poésie et monnaie », du livre d'A. Kilto, *L'Auteur et ses doubles. Essai sur la culture arabe classique*, Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1985, pp. 51-56. (N.d.T.)

5. Roland Barthes, *op. cit.*, pp. 112-113.

وليس كظاهرة ثقافية ولدت في القرن الماضي» (ص. ١٠١).

لقد ألفنا أن ننظر إلى العمل الأدبي من خلال ميثاقين الذاتيين والإرادية وفلسفة الوعي والمباشرة والترعة السلوكية والأخلاقية ونرى فيه عمل النجوم و«القمم» (ص. 48) ونسبته الإبداع، فننقل من النصوص إلى النفسيات (ص. 48)، وننظر إلى القصيدة على أنها «تعبير عن نفسية الشاعر» مغفلين عمل هذا النوع أو ذاك (ص. 83). وبهذا نحول النقد عندنا إلى دروس تحاول أن ترسخ قيما ثابتة مألوفة وأصبح الناقد واعظا أخلاقيا يلعب دور الوجه، ويعرض للكاتب النماذج التي يجب اتباعها. إنه تحول إلى «صيرفي يميز القطعة الجيدة من الزيفة» (ص. 37) و«الأنواع النبيلة عن الأنواع السوقية» (ص. 27). إن النقد هنا يصغي في النص إلى صوت الأخلاق والحكمة والعقل الذي يتكلم من خلاله، بل إنه يحاول أن يصدر هو ذلك الصوت ويتناه.

يريد كيليطو أن ينظر إلى العمل الأدبي «فيما وراء الخير والشر» ليقضي على تلك النظرة التي تعلي من الخطاب الأدبي على حساب أنواع الخطاب الأخرى فتعتبر «التمثل بنصوص الأدب انسابا إلى الخاصة». وهو يحاول إخراج النقد عن ميدان القيمة والنقود والصفيرة، ليجعل منه عملا سدياديا يتحول في فضاءات مختلفة وينقلنا من الألفة إلى الغرابة لينتج الفراغات ضد الامتلاء، «ذلك أن الامتلاء، كما يقول بارط، ذاتيا هو الذكرى (الماضي، الأب) وغصيا هو التكرار، واجتماعيا هو التجمهر والتجمد. وفي مقابل كل هذا هناك الفراغ الذي لا ينبغي أن ينظر إليه كتوع من الغياب [...] الفراغ هو التجدد وعودة الجديد (الذي هو تقيض التكرار)»<sup>4</sup>.



familiarité à l'étrangeté, afin d'instaurer une anti-mémoire et d'ébranler tout centralisme, peuvent se considérer comme des études structurales. C'est qu'il ne suffit pas aux études de parler des structures des textes pour qu'elles soient structurales. Roland Barthes note à ce propos : « *bien sûr que le structuralisme, en un sens, est très ancien : le monde est une structure, les objets, les civilisations sont des structures, on le sait depuis longtemps. Toutefois, ce qui est entièrement nouveau, c'est de percevoir cette décentration*<sup>6</sup> ».

إن الدراسات التي تحاول أن تنتقل من الامتلاء إلى الفراغ ومن الألفة إلى العراقة لتقيم ذاكرة مضادة وتخلخل كل مركزية يمكن أن تطلق على نفسها دراسات بنوية. ذلك أنه لا يكفيها الحديث عن بنات للنصوص لتكون كذلك «وإلا فستكون البنيوية قديمة كما يقول بارط، فالعالم بنية والموجودات والثقافات تشكل بنات، هذا أمر القناه وعرفناه منذ زمن بعيد، أما الجديد الغريب، فهو التمكن من خلعلة المركزية»<sup>5</sup>.

2

المؤلف في تراثنا الثقافي

---

*L'auteur dans notre tradition culturelle*

« Qui s'intéressait à une parole nouvelle, non transmise ? Ce qu'il importe, ce n'est pas de lire, c'est de redire et dans cette redite, de dire chaque fois encore une première fois ».

Maurice Blanchot

Abdelfattah Kilito évoque, au début de *L'Auteur et ses doubles*<sup>2</sup> un souvenir d'enfance : un élève qui n'a pas encore appris à lire les textes pose au professeur de français la question suivante : pourquoi prend-on soin de signer les textes et de les rattacher à un nom d'auteur ? Ce retour par la mémoire devient, dans le livre, une archéologie de la culture arabe classique. C'est la « notion d'auteur » que Kilito essaie alors d'examiner dans cette culture.

### 1. La nécessité de l'auteur

Grâce à des facteurs dont Michel Foucault fait remonter l'origine au XVII<sup>e</sup> siècle européen, « le principe de l'auteur commence à imiter le hasard du discours, par le jeu d'une identité qui a la forme de l'individualité et du moi ». Ce moi est devenu « le principe de groupement du discours, l'unité et l'origine de ses significations, et le foyer de

1. Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Gallimard, Paris, 1969, p. 459.

2. Abdelfattah Kilito, *L'Auteur et ses doubles. Essai sur la culture arabe classique*, Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1985. Les numéros de pages entre parenthèses renvoient à cet ouvrage.

3. Michel Foucault, *L'Ordre du discours*, Gallimard, Paris, 1972, p. 31.

من ذا الذي سيولي عيابه لقول جديد، لقول لم يقل؟ ليس المهم أن نقول قولاً، وإنما أن نكرر القول، وأن نقوله كل مرة وكأنه سيقال للمرة الأولى.

موريس بلانشو

يستهل كيليطو مؤلفه *الكتابة والتناسخ*<sup>2</sup> باسترجاع ذكرى طفولة، حيث تلقى تلميذاً مازال حديث عهد بالنصوص الأدبية، تلميذاً لم يتعلم بعد قراءة النصوص، يتوجه بالسؤال إلى أستاذه: لماذا الحرص على توقيع النصوص وربطها بمؤلف؟ هذا الحفر في الذاكرة سيصبح داخل الكتاب حفراً في ذاكرة الثقافة العربية الكلاسيكية حيث يحاول الكاتب فحص «مفهوم المؤلف» في تلك الثقافة.

### 1. ضرورة المؤلف

بفعل عوامل يرجع فوكو أصولها إلى القرن السابع عشر الأوربي، أصبح «مبدأ المؤلف» يجد من عشوائية الخطاب بفعل هوية اتخذت شكل

Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Gallimard, Paris, 1969, p. 459. (1)

(2) عبد الفتاح كيليطو، الكتابة والتناسخ، مفهوم المؤلف في الثقافة العربية، ترجمة عبد السلام بنهد العال، دار التوير، بيروت، 1985. أرقام الصفحات بين قوسين تحيل إلى هذا الكتاب الذي تستصدره دار تويقال في طبعته الثانية ضمن سلسلة «المعرفة الأدبية».



sa cohérence». L'auteur est ce qui permet d'interpréter dans une œuvre certains événements, ce qui explique leur déroulement et détermine leurs péripéties ; et cela à travers sa biographie, son point de vue, son appartenance sociale, sa position de classe et son projet essentiel. Il est le principe qui permet de surmonter les contradictions que présente un ensemble de textes : il faut qu'il y ait, à un niveau déterminé de la pensée de l'auteur ou de sa volonté, de sa conscience ou de son inconscient, un nœud à partir duquel les contradictions se défont et à partir duquel les éléments dispersés et opposés s'organisent autour d'une contradiction fondamentale et originelle. L'auteur est une instance expressive bien définie qui se manifeste indifféremment dans ses œuvres, les esquisses de ses œuvres et dans sa correspondance.

Si le discours scientifique, à partir de cette même époque, commence à s'imposer grâce à son appartenance à un système théorique lui garantissant sa vérité, et non pas grâce à un nom d'auteur, le discours littéraire, lui, ne peut être admis que pourvu d'une signature : tout texte littéraire doit rendre compte de ses origines, révéler son auteur, les circonstances qui l'ont vu naître et la signification qui lui a été donnée. Et si, par quelque accident, sa provenance est anonyme, il nous incombe dans ce cas de chercher son auteur, car l'anonymat apparaît comme une énigme troublante (p. 14).

Avant de nous interroger sur la forme qu'a prise l'identité de l'auteur dans la culture arabe classique, il faudrait observer que cette culture ne tolère pas non plus l'anonymat. Dans cette culture, « il ne suffit pas qu'un énoncé présente les indices d'une "organisation particulière" pour être considéré comme un *texte* ; il faut en outre qu'il émane de, ou qu'on le fasse remonter à, un locuteur reconnu par le consensus comme faisant autorité. Le texte est ainsi un énoncé autoritaire, un énoncé solidement amarré à un auteur » (p. 14). La fonction de l'auteur est de caractériser certains « ordres du discours ». Dire qu'un énoncé

الفردية، والأنا»<sup>3</sup>. «وصار هذا الأنا مبدأ تجمع الخطاب ووحدته معانيه وأصلها»، وأصبح ينظر إلى المؤلف على أنه ما يسمح بتفسير وجود أحداث معينة في نجاح ما، وما يفسر تحولاتها وانحرافاتها وتغيراتها المختلفة وذلك عبر سيرة حياته ورصد وجهة نظره الفردية وتحليل اتتماته الاجتماعي وموقعه الطبقي واستخراج مشروعه الأساس. إنه المبدأ الذي يسمح بقهر التناقضات التي يمكن أن تظهر في سلسلة من التصور: يجب أن يكون هناك على مستوى معين من فكره أو رغبته، من وعيه أو لادونيه، نقطة تتحلل التناقضات انطلاقاً منها وتترابط العناصر المتنافرة بعضها ببعض أو تنتظم حول تناقض أساس وأصل. المؤلف بؤرة تعبيرية معينة تتحلل بالتساوي في التناقضات والمسودات والرسائل.

وإذا كان الخطاب العلمي، ابتداء من تلك الفترة ذاتها أصبح يقبل بفضل اتتماته إلى منظومة منهجية تعطيه ضماتته، لا بإسناده إلى المؤلف الذي أنتجه، فإن الخطاب الأدبي لم يعد بإمكانه أن يقبل إلا متوسطاً بوظيفة المؤلف: كل نص مطالب بمصدره، بمعرفة مؤلفه والمناسبة التي ألف فيها والمعنى الذي أعطي له، وإذا ما وصل إلينا غفلاً، على إثر حادث طارئ، يكون علينا أن نقهر الصعوبة ونرقى به إلى مؤلفه إذ أن الغفلية الأدبية لا تقبل إلا كلغز (ص. 14).

وقبل أن نتساءل عن الصورة التي اتخذتها هوية المؤلف في الثقافة العربية الكلاسيكية، ينبغي أن نؤكد أن هذه الثقافة ترفض هي كذلك هذه «الغفلية». «ففي هذه الثقافة، أيضاً، لا يكفي لقول ما أن يتوفر على «انتظام خاص» كي يعتبر نصاً، ينبغي، فضلاً عن ذلك، أن يصدر

est pourvu d'un nom d'auteur, qu'il est écrit par un tel ou qu'un tel est son auteur, c'est dire qu'il n'est pas un discours anonyme qu'on raconte et qu'on consomme immédiatement, mais que nous avons affaire à un énoncé qui occupe, dans cette culture, un statut bien particulier. « Un énoncé, à quelque genre qu'il appartienne, est le lieu d'un ébranlement, d'une attente angoissante, d'une disponibilité aléatoire et sauvage ; seule l'imposition d'un nom peut arrêter l'interrogation et affermir la signification fuyante. Tout se passe comme si un énoncé privé du nom de son auteur était source de périls, terre étrangère où [...] les orientations se confondent, faute d'un point de repère sûr » (p. 68). Ainsi le texte est-il interprété à partir du nom qui le signe : « le poème est compris à partir de ce que nous savons d'avance sur le poète » et « une anecdote ne produit pas le même effet selon qu'elle est attribuée à un farceur ou à un homme austère ».

## 2. Au commencement était la répétition

Dans sa recherche sur la forme qu'a prise la fonction de l'auteur dans la culture arabe classique, Kilito ne s'interroge pas sur l'origine explicative des textes, origine qui unifierait leurs contradictions, établirait leurs premières causes, préciserait leurs sources. Il étudie les textes dans leur circulation et leur attribution. C'est pourquoi il examine la notion d'*auteur* du point de vue du plagiat et de la forgerie.

Le plagiat, la forgerie et l'imitation ne sont pas ici des notions dépréciatives, des actes décriés, des gestes moraux. L'imitation est ce qui garantit la vie de la parole car « si la parole ne se répétait pas, elle disparaîtrait » (p. 19). La parole n'est nulle part sinon dans sa répétition. Plus la parole est répétée, plus elle croît et survit : « Pour que la source ne tarisse pas, il faut qu'elle coule, qu'elle gaspille ses eaux, qu'elle se sacrifie et s'épuise » (p. 19). Tout poème a une mémoire. Chaque vers est la transposition d'un autre vers. « Le poète a pour tâche de dessiner sur du dessin, d'écrire sur de l'écriture » (p. 21), le texte est un palimpseste. Tout texte est un architecte. La clôture du

عن، أو يرقى به إلى قائل يقع الإجماع على أنه حجة. حينئذ يكون النص كلاما مشروعا ينطوي على سلطة وقولا مشدودا إلى مؤلف - حجة» (ص. 13-14). وظيفة المؤلف هنا أيضا أن يخصص نمطا معيناً من أنماط وجود الخطاب، فإن يربط قول ما باسم مؤلف، أن يمكن القول: هذا كتبه فلان، أو فلان مؤلفه، فهذا يدل على أن القول ليس كلاما غفلا يروج ويعبر ويستهلك مباشرة، بل إننا أمام كلام يجب أن نتلقاه بشكل معين، كلام يلقي في تلك الثقافة وضعا خاصا. «إن الخطاب يظل مجال اهتزاز مقلق واستعداد احتمالي متوحش. ولن يوقف هذا التساؤل المحير ويجدد دلالة الخطاب العائمة إلا الانتساب إلى اسم بعينه: فكأن الخطاب، إن لم يحمل اسم مؤلفه، يكون مصدر خطورة ويصير أرضا غريبة تحار فيها الأقدام وتختلط الاتجاهات لغياب نقطة مرجعية معينة مضمونة» (ص. 74-75). وهكذا يدرك الخطاب انطلاقاً من الاسم الذي يوقعه: «القطعة الشعرية تدرك انطلاقاً مما نعرفه سابقاً عن مؤلفها» والنادرة يختلف مفعولها بحسب نسبتها إلى ما نحن أو إلى رجل متمرت.

## 2. في البدء كان التكرار

في بحثه عن الصورة التي اتخذتها وظيفة المؤلف في الثقافة العربية لا يسأل كيليطو النصوص عن مبدئها المفسر الذي يوحد تناقضاتها ويثبت أصولها ويضبط مصادرها، وإنما يتابع النصوص في كيفية تداولها وانتقالها وانتحالها. لذا فهو يفحص مفهوم المؤلف من زاوية السرقات والانتحالات. السرقة والانتحال والتزييف والتقليد ليست هنا أفعالاً مذمومة، ليست أفعالاً أخلاقية. التقليد راعي حياة الكلام. «فلولا أن الكلام يعاد لنفد» (ص. 19). فلا وجود للكلام إلا في تكراره

texte est indispensable : « Que serait une parole non répétitive ? L'invention absolue, qui ne comporterait aucune dose de répétition, n'enfanterait-elle pas une parole étrangère ? Ne serait-elle pas, en fin de compte, un mirage mortel, la ruine de toute parole ? » (p.19). Mais dans ce monde de l'imitation et de la répétition, des mots comme identité, nom propre, propriété, gardent-ils encore un sens ?

### 3. Répétition et identité

Qui parle derrière les textes ? Il semble que les textes se racontent eux-mêmes. Kilito montre dans son livre que la tradition se raconte elle-même à travers l'écrivain ou le poète, et que ce sont les genres qui dictent à ceux-ci « les règles de l'écriture, ses modèles et ses images ». Dans ce domaine, les noms propres n'ont aucune importance : le panégyrique est « indépendant du prince auquel il est adressé » ; le « poète ne loue pas tel calife, mais le calife » (p. 32-33). Le genre érotique ne concerne pas une femme particulière ; le poème érotique n'est pas chargé d'exprimer les sentiments du poète mais il s'adresse à la femme : « Pour mieux affirmer, dans son poème, l'arrière-plan traditionnel, le poète est autorisé à citer plusieurs noms de femmes » (p. 61).

L'œuvre littéraire n'est ainsi pas chargée d'exprimer les sentiments de l'auteur. L'auteur n'est pas, par conséquent, un sujet. Il n'est pas une origine et une cause, mais l'effet du genre. Le style n'est pas l'homme. Le style ici c'est plutôt le genre. Il est vrai qu'il est à la portée de tout le monde d'inventer un énoncé et de l'attribuer à un auteur, « mais à condition de placer cet énoncé sous un nom qui fasse autorité. Aligner des mots et des phrases est à la portée de chaque locuteur, mais l'acceptabilité de l'opération dépend de la mention du nom convenable et seyant. Les énoncés peuvent ainsi proliférer, mais le nombre des auteurs est limité et doit rester tel. Chaque genre est balisé par des noms qui, seuls, peuvent faire admettre un énoncé, puisqu'ils bénéficient d'un arrière-plan textuel reconnu ». (pp. 70-71). « Un auteur ne peut pas migrer hors du

واجتراره. وكلما أعدنا الكلام ورددناه نما وازدهر. « لكي لا يخف النبع ينبغي أن يسيل وينذر المياه ويضحى بنفسه ويستنفذ » (ص. 19). لكل مقطوع شعري ذاكرة. وكل بيت شعري ينقل بيتا آخر، و« مهمة الشاعر أن يرسم رسما فوق آخر. ويكتب كتابة فوق أخرى (ص. 20). لا معنى لانفلاق النص: « ألا يولد الاختراع الذي لا ينطوي على أي قدر من التقليد سوى غريب الكلام؟ ألن يكون في نهاية الأمر، إلا سرايا قاتلا وقضاء على الكلام؟ » (ص. 19) ولكن، في عالم التقليد والتكرار هل يبقى للهوية وأسماء الأعلام والخصوصية والملكية *la propriété*، هل يبقى لهذه المفاهيم من معنى؟

### 3. التكرار والهوية

من يتكلم وراء النصوص؟ الظاهر أن النصوص تروي ذاتها. يتضح لنا عند قراءة كتاب كيليطو أن التراث الأدبي يروي ذاته عبر الكاتب أو الشاعر، وأن الأنواع هي التي تملئ على الشاعر أو الكاتب «قواعد» التأليف وتماذجه وصوره. في هذا المجال لا قيمة لأسماء الأعلام: « فالشاعر لا يمدح أميراً بعينه، وإنما يمدح الأمير » (ص. 35)، والنسب لا ينصب على امرأة بعينها، ولا يعبر عن عواطف شاعر بعينه وإنما ينصب على المرأة، « وربما أتى الشاعر بأسماء لكثير من النساء في قصيدته تأكيداً على تعلقه بالتراث الشعري » (ص. 67).

لن يصبح العمل الأدبي، والحالة هذه، تعبيراً عن مؤلفه ولن يعود المؤلف فاعلاً، وإنما سيمسي هو ذاته مفعولاً، وبالضبط مفعول النوع ووليده. ليس الأسلوب هو الرجل. الأسلوب هنا هو النوع *genre*. صحيح أن في متناول الجميع أن « يولد » كلاماً وأن يضع هذا الكلام على لسان مؤلف-حجة، « في متناول كل متكلم أن يضم الألفاظ



genre où la croyance commune l'a emprisonné et où il a définitivement jeté l'ancre. La mobilité lui est interdite : disponible quand il s'agit de le *recommencer*, de le multiplier en vagues sans cesse renaissantes, il est rétif à toute transplantation dans un milieu qui n'est pas le sien » (p. 69).

#### 4. *Eloge de l'apparence*

Le texte littéraire n'exprime pas une mentalité : il n'enferme pas des intentions qu'on doit scruter pour saisir ses significations. La psychologie des profondeurs ne nous sera ici d'aucun secours car les « jugements ne portent que sur les apparences des choses », comme dit Jāhiz (p. 57), et l'on décide qu'un texte « est le fils de son père, alors qu'il n'a peut être jamais été engendré par ce père qu'on lui attribue, mais qu'il est né "sur son lit", et que la commune renommée le fait descendre de lui » (p. 57). Mais l'apparence ici ne veut pas dire la simple illusion ; elle est la face, la surface d'un être géologique qui résulte d'une accumulation de traces.

#### 5. *Tradition et Trace*

Pourquoi y a-t-il cette répétition ? Parce que l'écriture est le lieu d'une réincarnation continue, d'une infinie mététempyose subtile. L'importance du chapitre sur le plagiat et la forgerie est qu'il nous permet de mettre le doigt sur l'organisation des vies de l'œuvre et des mététempyoses successives de l'écriture. Tout écrivain est un *nasikh*. Le *nasikh*, selon *Lisane al-'arab*, c'est « abolir quelque chose et la remplacer par une autre. Remplacer quelque chose par une autre qui est différente. Transférer quelque chose, telle qu'elle est, d'un lieu à un autre ». Le *nasikh* consiste à abroger, abolir, effacer, mais aussi à transférer et reproduire. C'est le transfert, la reproduction et la transformation des sens et des idées. Il n'est cependant pas la reproduction d'un sens originel, car le sens n'existe que dans

5. Ibn Manzour, *Lisane al-'arab*, T. III (entrée « Nasakha »), Dar Sader, Beyrouth, sans date.

والجمل. ولكن قبول العملية يتوقف على ذكر الاسم المناسب للاتق. وهكذا يمكن للكلام أن ينمو ويتزايد، بيد أن عدد المؤلفين محدود وينبغي أن يظل كذلك. لكل نوع أعلام هي القادرة وحدها على أن تجعل الكلام مقبولاً، ما دامت تتمتع بخلفية نصية معترف بها» (ص. 77). والمؤلف لا يمكنه أن يهجر النوع الذي حصره داخله الاعتقاد الشائع الذي حظ فيه هائياً. الحركة أمر محظور عليه «يمكن أن ننسب إليه ما شئنا من نصوص ذلك النوع، ولكنه عاجز أن ينتقل إلى أخرى ليست بيئته» (ص. 75).

#### 4. امتداح المظاهر

ليس الخطاب الأدبي ذهنية سيكولوجية. إنه لا ينطوي على نيات ومقاصد يكون علينا بلوغها لإدراك معانيه. إذ أن الأحكام هنا تقع على ظاهر الأمور كما يقول الجاحظ. فالنص «يقضى أنه لأبيه ولعله لم يلد له الأب الذي ادعى إليه قط، إلا أنه مولود على فراشه، مشهور بالانتماء إليه» (ص. 63). غير أن المظاهر هنا لا يعي المظاهر الخادعة وإنما هو ظاهر كائن جيولوجي يتكون بفعل تراكم الآثار.

#### 5. التراث والآثر

ولكن لماذا هذا التكرار؟ لأن الكتابة ميدان تجسيديات متواصلة وتناسخات لا تنقطع. وأهمية باب «السرفات والانتحالات» هو أنه يجعلنا نضع أيدينا على ذلك التنظيم الذي خضعت له حيوات التأليف، على عمليات الاستنساخ المتواصلة التي تعرفها الكتابة. كل كاتب ناسخ، والنسخ كما يقول لسان العرب هو «إبطال الشيء وإقامة آخر مقامه، تبديل الشيء من الشيء وهو غيره. لكنه أيضا نقل الشيء من

son retour et sa répétition « et il n'y a de répétition possible que dans le graphique de la supplémentarité, ajoutant, au déjant d'une unité pleine une autre qui vient la compléter, étant à la fois assez la même et assez autre pour remplacer en ajoutant ». « Si l'idée est soumise à des fécondations successives, c'est qu'elle souffre d'un manque, d'une incomplétude, d'un inachèvement » (p. 27). L'écriture et la parole sont deux palimpsestes. La structure de la tradition est une structure de trace, de la trace. « A l'aube de l'histoire arabe [...] nous constatons une référence à une aube antérieure, originelle et fondatrice, une aube perdue, effacée (nous n'en conservons que quelques débris) » (p. 18). La trace « se présente dans/par son effacement ». Le mode de présence de la tradition est celui de la trace : elle se présente en s'effaçant : « la présence alors est la trace de la trace, la trace de l'effacement de la trace ». Pour féconder la tradition, il faut l'effacer et la dépasser, et pour l'effacer il faut la féconder. Nous nous libérons de la tradition par le geste même qui nous rattache à elle.

Tel est, par exemple, le cas des hadiths apocryphes : ces traditions « sont conservées, et par ceux-là même qui considèrent qu'elles sont forgées de toutes pièces [...] Aussi, à côté des recueils canoniques, où sont réunies les traditions jugées authentiques, existe-t-il des recueils de traditions apocryphes (p. 47-48). Paradoxalement, pour faire oublier les textes apocryphes, il faut les publier » (p. 50) et les conserver.

### 6. Oubliuse mémoire

C'est que l'oubli n'est pas une simple négligence, n'est pas une « force » négative. Il s'agit de l'oubli qu'on recommande à l'apprenti poète et sans lequel l'entreprise poétique deviendrait impossible. « L'oubli n'est pas une simple vis inertiae, un pouvoir purement passif [...], c'est bien plutôt une faculté positive dans toute la

6. Jacques Derrida, *La Dissémination*, Seuil, coll. « Tel Quel », Paris, 1972, pp. 194-195.

7. Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, Minuit, Paris, 1972, pp. 76-77 et aussi p. 25. Cf. aussi *L'Écriture et la différence*, Seuil, coll. « Points », Paris, 1967, p. 314.

مكان إلى مكان وهو هو»<sup>5</sup>. النسخ هو الإلغاء والإبطال، ثم هو النقل والاستمرار. إنه نقل المعاني وتحويلها. لكنه ليس نقلاً لمعنى أصلي. إذ أن المعنى لا يوجد إلا في عودته وتكراره، «ولا إمكان للتكرار إلا في الكتابة التي تكمل نقصاً ما مضافة للوحدة المتثلة وحدة أخرى تحي لإكمال نقصها»<sup>6</sup>. فإذا كان المعنى يخضع لعمليات توليد متواترة «فلأنه يشكو من نقص وحاجة وعدم اكتمال» (ص. 28). الكتابة والكلام طرس شفاف palimpseste وبنية التراث هي بنية الأثر trace. «في فخر التاريخ العربي نلقي رجوعاً إلى فخر سابق، إلى أصل وأساس، فخر مضى والحي ولم يخلف إلا بعض الآثار» (ص. 18). الأثر «عثل في/محوه». زمان التراث وحضوره هو حضور الأثر «حيث يكون الحضور أثر الأثر، ما يخلفه محو الآثار من أثر، أثر محو الأثر»<sup>7</sup>. لتوليد التراث ينبغي محوه وتجاوزة، ومحوه ينبغي توليده «ونحن نتحرر منه بذات الفعل الذي يجعلنا مشدودين إليه». هذا شأن الأحاديث الموضوعية على سبيل المثال: إنها تجمع وتنشر وتحفظ مثل الصحيحة، وبالضبط للقضاء عليها، وتمييز «الموضوعات» من الصحاح. لتناسيها ينبغي حفظها وتذكرها.

### 6. الذاكرة المتناسية

ذلك أن النسيان ليس هو الإهمال والإغفال، ليس «قوة» سلبية. النسيان الذي ينصح به القبل على نظم الشعر، النسيان الذي لولاه لما

(5) ابن منظور، لسان العرب، (المجلد الثالث، مادة «نسخ»)، دار صادر، بيروت، بدون تاريخ.

(6) Jacques Derrida, *La Dissémination*, Seuil, coll. « Tel Quel », Paris, 1972, p. 194.

(7) Jacques Derrida, *Marges de philosophie*, Minuit, Paris, 1972, pp. 76-77 et aussi p. 25.

أمكن نظم الشعر، النسيان «قدرة إيجابية بالمعنى الدقيق للكلمة»<sup>8</sup> ، «قدرة تغلق من حين لآخر أبواب الوعي ونوافذه» فتحول دون تدفق الماضي وسعيه لأن يحضر ويتجدد ويتطابق. «النسيان هو بقطة الذاكرة. إنه القوة الحارسة التي يفضلها يحافظ على سر الأشياء»<sup>9</sup> . حينئذ سيصبح الشاعر قبل كل شيء منقبا على الآثار التي طواها النسيان أو كاد، وعليه أن يصارع النسيان. إن الشاعر «يتكلم كما لو كان يتذكر، لكن إن كان يتذكر فيفعل النسيان»<sup>10</sup> .

### 7. حفریات الخطاب

ليس كتاب كيليطو «تاريخاً للأعمال الأدبية ومؤلفيها». إنه لا يدرس بعض أشكال الخطاب في قيمتها التعبيرية، لا يدرسها من حيث إنها تصدر عن «حوافز» «عميقة» و«إبداعية» و«مشروعات» فردية، وإنما في أنماط وجودها وتداولها وانتقالها. إنه لا يسأل: كيف تقدر حرية فاعل أن تدرج في كثافة الأشياء لتعطيها معنى؟ كيف تقدر أن تجد القول عندما تكرر؟ إنه لا يسأل: كيف يقدر الكاتب أو الشاعر أن «ينخرط» بمشاريعه ومقاصده الذاتية ضمن التراث الثقافي؟ وإنما وفق أية شروط، وحسب أية أشكال أمكن لشيء مثل المؤلف أن يظهر في منظومة بعض الخطابات؟ أية وظائف أمكن أن يمارسها وبخصوصه لأية قواعد؟ ويحمل القول فإن المؤلف لا يُسأل هنا كأصل وأساس، وإنما كوظيفة لبعض أشكال الخطاب.

انظر كذلك: 314. p. 1967, Paris, coll. « Points », Derrida, *L'Écriture et la différence*, Seuil, coll. « Deuxième dissertation, § 1 », Gallimard, coll. (8) Nietzsche, *Généalogie de la morale*, Paris, 1985, pp. 59-60. « Folio-Essais », Paris, 1969, p. 460. (9) Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Gallimard, Paris, 1969, p. 460. (10) *Ibid.*, p. 464.

force du terme [...] chargée du contrôle de l'entrée, gardienne de l'ordre psychique<sup>8</sup> », empêchant ainsi le retour envahissant du passé qui cherche à être présent, sacralisé et hypostasié, et à être conforme et identique à lui-même. « L'oubli est la vigilance même de la mémoire, la puissance grâce à laquelle se préserve le caché des choses<sup>9</sup> ». Aussi, le poète est-il avant tout un déchiffreur de traces effacées. Il doit lutter contre l'oubli. « Le poète parle comme s'il se souvenait, mais s'il se souvient, c'est par oubli<sup>10</sup> ».

### 7. Archéologie du discours

Le livre de Kilito n'est pas « une histoire des œuvres littéraires et de leurs auteurs ». Il n'étudie pas des genres du discours dans leur valeur expressive. Il ne les considère pas comme des genres émanant de « motivations profondes », de pouvoirs « créateurs », et de « projets » individuels. Il les considère plutôt dans leurs modes d'existence, de circulation et de transformation. Il ne se demande pas comment la liberté d'un auteur peut se mêler de l'épaisseur des choses pour leur donner un sens, comment cette liberté peut renouveler la parole en la répétant. Il ne se demande pas comment l'auteur peut, avec ses projets et ses intentions personnels, « participer » à la tradition culturelle, mais selon quelles conditions et suivant quelles formes une chose comme l'auteur a pu voir le jour dans l'ordre de certains discours. Il se demande comment l'auteur peut assumer des fonctions et selon quelles règles. Bref l'auteur n'est pas questionné ici comme origine et fondement, mais comme fonction complexe de certaines formes du discours.

8. Nietzsche, *La Généalogie de la morale*, « Deuxième dissertation, § 1 », Gallimard, coll. « Folio-Essais », Paris, 1985, pp. 59-60.

9. Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Gallimard, Paris, 1969, p. 460.

10. *Ibid.*, p. 463.

3

غياب الأب

---

*L'absence du père*



Dès les premières pages de *L'Absent*<sup>1</sup>, nous avons affaire à divers couples métaphysiques : soleil/lune, présence/absence, original/copie... De ces couples, le plus important est, semble-t-il, le couple présence/absence (à tel point que la plupart des philosophes contemporains définissent la métaphysique comme étant la philosophie de la présence).

Partons donc de ce couple, d'ailleurs le titre même du livre nous y convie. En observant le monde que nous présente Kilito, interrogeons-nous sur ce qu'il entend par « absent ». Qui est l'absent (ou qu'est ce qui est absent) dans cette étude ?

Avant de tenter de répondre à cette question, il convient de nous interroger sur son bien-fondé. Le monde que nous présente le livre est peut-être incompatible avec ce genre de questions dont le contenu, et même la forme, nous renvoie, comme dit Heidegger, au monde grec et particulièrement à Platon, c'est-à-dire à la philosophie du modèle et de l'icône, et non pas au monde du simulacre. Cela nécessite quelques éclaircissements.

Dans un article important sur l'œuvre de Pierre Klossowski, Michel Foucault énumère les acceptions du vocable « simulacre »<sup>2</sup> : « Il faut bien entendre ce mot dans la résonance que nous

تقلعنا منذ الصفحات الأولى لكتاب عبد الفتاح كيليطو، الغائب<sup>1</sup>، أزواج متعددة مثل الشمس والقمر، الحضور والغياب، الأصل والفرع، النموذج والنسخة. ولعل أهمها هو الزوج حضور/غياب (إلى حد أن أغلب الفلاسفة المعاصرين يحددون الميتافيزيقا بأنها فلسفة الحضور).

تنتطق إذن من هذا الزوج، وهو أمر يدعونا إليه عنوان الكتاب ذاته، ولنتلق عند هذا العالم الذي يقدمه لنا كيليطو هنا ولنتساءل عما يعنيه كاتبنا بالغائب؟ فمن هو (أو ما هو) الغائب في هذه الدراسة؟

قبل محاربة الإجابة، ينبغي أن نتساءل عن مشروعية هذا السؤال، فرعما كان العالم الذي يقدمه لنا الكتاب يتناقض وهذا النوع من الأسئلة الذي يجلبنا مضمونه، بل وشكله كما يقول هايدغر، إلى العالم اليوناني وإلى أفلاطون بصفة خاصة، أي إلى فلسفة النموذج والأيقونة لا إلى عالم السيمولاكلر *Le simulacre*. ولعل الأمر محتاج إلى قليل من التوضيح:

في مقال هام يخصي فوكو<sup>2</sup> استعمال كلمة سيمولاكلر فيقول: « السيمولاكلر هو الصورة التافهة (في مقابل الحقيقة الفعلية)؛ ثم إنه يعني

(1) عبد الفتاح كيليطو، الغائب، دراسة في مقامة للحريري، دار توتقال، الدار البيضاء، 1987. أرقام الصفحات بين قوسين تحيل إلى هذا الكتاب.

(2) Michel Foucault, « La prose d'Actéon » in *Dits et écrits 1, 1954-1975*, Gallimard, coll. « Quarto », Paris, 2001, p. 354-365.

1. Abdelafatrah Kilito, *Al-Gha'ib. essai sur une séance de Hariri*, Toubkal, coll. « Connaissance littéraire », Casablanca, 1987. Cet essai porte sur la cinquième *maqama* de Hariri, dite de Koufa. On traduit ordinairement *maqama* par « séance » (appelons que Hariri en a écrit cinquante).

2. Michel Foucault, « La prose d'Actéon » in *Dits et écrits 1, 1954-1975*, Gallimard, coll. « Quarto », Paris, 2001, p. 354-365.

*pourrait maintenant lui donner : vaine image (par opposition à la réalité) ; représentation de quelque chose (en quoi cette chose se dégage, se manifeste, mais se retire et en un sens se cache) ; mensonge qui fait prendre un signe pour un autre : venue simultanée du Même et de l'Autre (simulter, c'est originellement venir ensemble) ».*

Admettre l'existence du monde du simulacre ne va pas sans conséquences ontologiques et existentielles :

– le monde du simulacre n'est pas fondé sur le principe de l'unité, c'est un monde de miroirs (nous constatons que le caractère spéculaire marque *L'Absent* de bout en bout, même au niveau de la narration : dans la séance étudiée, le récit de Harith ibn Hammam est le reflet du récit d'Abou Zayd de Sarouï).

– le monde du simulacre est un monde sans modèle.

– le monde du simulacre est le monde du dédoublement : l'autre se loge dans le même. L'autre n'est que mouvement d'écart, distance du même par rapport à lui-même, distance qui le rend, dans sa différence, semblable à l'autre (nous verrons que chaque personnage de la séance habite son autre).

Mais le plus important est que le monde du simulacre est un monde régi par l'éternel retour, où la chose n'existe que dans son retour. Il est incompatible avec la linéarité du temps et le progrès, il présuppose le mouvement cyclique et le retour.

En bref, il ne sera pas aisé de répondre à notre question et de définir *l'absent* dans le monde que présente l'étude de Kilto. C'est un monde régi par la copie, où l'identité devient répétition, où la présence de la chose ne se manifeste qu'à travers son dédoublement, où l'existence d'une chose n'advient que dans son retour en tant que copie d'une infinité de copies.

Déterminer l'identité revient, en fin de compte, à traquer les doubles et les images spéculaires. Dès lors, notre réponse ne peut être que plurielle. Disons tout d'abord que le « premier » absent dans la séance qui s'ouvre sur l'évocation de la nuit est le soleil. Pourtant, il est présent dans son simulacre (la lune). Le soleil prête sa lumière à ce double, et celui-ci lui subtilise sa

تمثيل شيء ما (من حيث إن هذا الشيء يفرض أمره للآخر، من حيث إنه يتجلى ويتوارى في آن)؛ ثم إنه يعني الكذب الذي يجعلنا نأخذ علامة بدل أخرى؛ وهو يعني أخيراً، القدوم والظهور المتأني للذات والآخر.»  
وهناك نتائج أنطولوجية تتمحض عن إثبات مثل هذا العالم (وتبين أن

– عالم السيمولاكر لا تضمنه وحدة. إنه عالم مرايا (وتبين أن الخاصية المرآتية تطبع الكتاب الذي نحن بصدهه حتى على مستوى السرد، حكاية الحارث مرآة لحكاية زيد).

– وهو عالم بدون صورة نموذجية.

– ثم إنه عالم البدائل والنظائر *dédoublément* حيث يسكن الآخر الذات. ولا يكون الآخر إلا بعد الذات عن نفسها، ذلك البعد الذي يجعلها، في اختلافها، شبيهة بالآخر (سنرى أن كل شخصية من شخصيات القامة تسكن آخرها).

لكن الأهم من كل هذا هو أن عالم السيمولاكر عالم يحكمه العود الأبدي، عالم لا وجود فيه للشيء إلا في عودته، فعالم السيمولاكر يتناقض مع خطية الزمان وتقدمه، ويفترض دورانه وعودته.

خلاصة الأمر إذن أنه لن يكون من السهل علينا أن نجيب عن سؤالنا ونحدد الغائب في هذا العالم الذي تقدمه لنا هذه الدراسة. فهو عالم يحكمه الاستنساخ وتصبح فيه الهوية تكراراً، عالم لا حضور فيه للشيء إلا بنظائره وبدائله، عالم لا وجود فيه للشيء إلا في عودته من حيث هو نسخة من نسخ لا مناهية.

لن يكون تحديد الهوية إذن إلا متابعة وملاحقة للنظائر *Les doubles* وللصور المرآتية. ولن تكون إجابتنا إلا إجابات متعددة، فنقل بدءاً إن الغائب «الأول» في القامة، التي تبدأ بذكر الليل، هو الشمس. وبالرغم من ذلك فهي حاضرة حضوراً سيمولاكرياً في نظيرها الذي أعارته ضياءها والذي سرق نورها لينوب عنها «في ليلة آدميها ذو لوزين».

lumière afin de prendre sa place lors d'une « nuit à la peau bicoloré ».

Cependant, ce double ne tarde pas à disparaître à son tour : la lune se retire et régnent alors les ténèbres de la nuit. Mais en quittant le ciel, le double rejoint la terre, en ce sens qu'il charge quelqu'un de le remplacer, un autre double, qui n'est autre que le visiteur nocturne, Abou Zayd de Sarouj qui possède les caractéristiques de la lune, « notamment son habileté dans l'art de la simulation et du déguisement ». Abou Zayd est, en effet, instable. Il change sa forme et son habit comme il change son discours, et il emprunte sa personnalité tout comme la lune qui emprunte sa lumière au soleil. Il est le miroir d'un miroir, l'image d'une ombre, le simulacre d'un simulacre.

Mais le principal absent, peut être, est le fondateur du genre littéraire qu'est la *maqâma*, le père de la séance et son soleil éclatant, « la source, écrit Hariiri dans sa préface, où puise quiconque se propose de composer une séance » : il s'agit de Hamadhani.

Hamadhani est pourtant présent dans la signature de son double, Hariiri, qui « ne nie pas que Hamadhani soit son père spirituel, le prédecesseur qui lui a frayé le chemin ». Hamadhani est présent dans son image, présent dans Hariiri. Mais ce dernier, à son tour, n'est présent dans la séance qu'à travers ses doubles. Certes, il en est l'auteur, mais un auteur absent. Il a, en effet, déclaré avoir mis le contenu de l'ensemble de son livre « dans la bouche d'Abou Zayd de Sarouj, dont les propos sont rapportés par Harith ibn Hammam ».

*Nombreux sont les absents dans ce livre, mais tous les absents sont présents.* C'est à travers des doubles qu'advient leur présence. Ces doubles ne tardent cependant pas à dissimuler leur origine, et alors le dérivé se présente comme origine et la copie comme modèle. La lune éclipse le soleil et, prenant sa place, « en fait son ombre ». Hariiri n'accepte pas d'être un simple écho de Hamadhani : s'il se résigne dans la première partie de la séance à se soumettre au modèle, il s'insurge contre lui dans la deuxième partie afin de devenir « son propre fils, « le fils de ses œuvres », afin d'être à la fois le père et le fils » (p. 47).

غير أن هذا النظير سرعان ما سيختفي بدوره فيغيب القمر «ليروق الليل البهيم». لكنه، إذ يغادر السماء، يتزل نحو الأرض، ويكلف بديلا ينوب عنه. وهذا البديل هو الطارق في دجى الليل، هو أبو زيد السروجي الذي يتصف بصفات القمر: «وفي مقدمتها الباع الطويل في فن الحاكاة». فأبو زيد لا يستقر على حال، وهو يغير شكله وزيه كما يغير كلامه، ويستعير شخصيته كما يستعير القمر نوره من الشمس. إنه امرأة امرأة وصورة ظل وسيمولاكر سيمولاكر.

لكن الغائب أيضا، وربما أساسا، هو السياق إلى هذا الجنس الأدبي، إنه أبو المقامة وشمسها الساطعة الذي لا مفر لكل «متصد بعده لإنشاء مقامة من أن يعترف من فضالته»: إنه الهمداني.

وبالرغم من ذلك فالهمداني حاضر أيضا في توقيع نظيره الذي «لا ينكر أبوة الهمداني الذي سبقه في الزمان وأثار له الطريق». الهمداني حاضر في صورته، حاضر في الحريري، إلا ان الحريري نفسه لا يخضر في المقامة إلا عن طريق بدائله. صحيح أنه هو مؤلفها، إلا أن المؤلف غائب. فهو قد أملى جميع كتابه «على لسان أبي زيد السروجي وأسند روايته إلى الحارث بن همام».

كثيرون هم الغائبون في هذا الكتاب. بيد أن كل الغائبين حاضرون. إلا أن حضورهم يتم عبر بدائل. غير أن هذه البدائل سرعان ما تحجب أصولها ليصبح الفرع أصلا والنسخة نموذجا: فالقمر يطس الشمس ويحتل مرتبتها و«يصورها ظللا له». والحريري لا يرضى أن يكون مجرد صدى للهمداني، فهو إن كان قد أذعن في القسم الأول من مقامته للمثال، إلا أنه تمرد في قسمها الثاني على النموذج ليصبح «رليد نفسه ليكون "ابنا لأعماله"، ليكون في الوقت نفسه الأب والإبن» (ص. 47).

هذه الرغبة في قتل الأب تطبع المقامة كلها، بل وربما عملية الكتابة

Ce désir de *tuer le père* marque toute la séance et peut-être l'acte d'écriture lui-même. De là l'insistance que met l'auteur à revendiquer la paternité de son texte : Abou Zayd se préoccupe du « rapprochement » de son fils, et Hariri, pour sa part, tient à affirmer, dans la préface de ses séances, qu'il est « l'unique locuteur », le procréateur, l'auteur du livre. Il craint sans doute que « le texte ne soit attribué à quelqu'un qui ne l'a pas écrit » (p. 81). « Il serait alors comme un père dont le lien avec ses enfants est coupé, un père dont on attribue à quelqu'un d'autre les enfants qu'il a engendrés » (p. 89).

En dépit de cela, Hariri ne parle absolument pas dans la séance, « il n'intervient pas dans le déroulement des faits et ne les commente pas, il reste invisible et caché » (p. 87). Il est comme le soleil qui s'éclipse pour prêter sa lumière aux astres qui gravitent autour de lui. La nuit n'est toutefois pas durable. L'œil du soleil réapparaît forcément : il voit tout et scrute ce qui s'est passé durant son absence « afin de juger ceux qui ont osé usurper sa position et sa place, de rétablir l'ordre diurne » (p. 78), de dénoncer les illusions de la nuit, ainsi que la prétention, la duplicité et l'imposture de la lune.

Mais le monde du simulacre n'obéit pas au temps linéaire, c'est le monde de la répétition et de l'éternel retour, ce n'est pas un monde solaire. Dès que le soleil apparaît dans ce monde, il disparaît et s'absente, mais il reste présent dans son double à qui il prête sa lumière, double qui...etc.

ذاتًا. من هنا حرص المؤلف على إعلان أبوته على النص وتأكيدها: حرص أبي زيد على «استضمام» ابنه، وحرص الحريري، في مقدمة مقاماته على أن يؤكد أنه هو «المتكلم الوحيد» وأنه هو الذي يوجد وراء عملية الإنجاب، وأنه «أبو عذر» ما جاء في الكتاب، «وإلا فإن النص سينسب لا محالة إلى من لم يلد» (ص. 81)، «إنه سيكون (المؤلف) كالأب الذي تقطع الصلة بينه وبين أبنائه، كالأب الذي ينجب أبناء فينسيون إلى غيره» (ص. 89).

وعلى رغم ذلك فالحريري لا يتكلم في المقامة على الإطلاق. «لا يتدخل في مجرى الأحداث ولا يعلق عليها، فهو متوار مستتر» (ص. 87). إنه مثل الشمس التي تتوارى لتمنح ضياءها للأقمار الدائرة في فلكها، بيد أن الليل لا يدوم، ولا بد أن تطلع عين الشمس التي ترى كل شيء وتظل على ما حدث أثناء غيابها «لتحكم على الذين حلوا محلها وتداولوا أثناء الليل على مكانها ومكانتها، ولتعيد النظام النهاري إلى نصابه» (ص. 78)، وتفضح أوهام الليل وادعاء القمر وزدواجيته وخذعته.

بيد أن عالم السيمولاكر لا يخضع للزمان الخطي. إنه عالم التكرار والعود الأبدي، فهو ليس عالماً شمسياً، فالشمس ما أن تظهر فيه حتى تغرب وتغيب، لكنها تظل حاضرة في نظيرها الذي أعارته ضياءها والذي...الخ

4

سر المعري

---

*Le secret de Ma'arri*

Dans *Ma'arri ou les labyrinthes de la parole*<sup>\*</sup>, Abdelfattah Kilito distingue, en s'inspirant de Léo Strauss, deux types de lecteurs : « les lecteurs du premier type ne voient dans un livre que des développements conformes aux idées reçues » ; ceux du second type « y voient autre chose, car ils possèdent un art de lire qui manque aux premiers. Ils font ainsi attention aux contradictions de l'auteur et se gardent de les attribuer à un défaut dans sa façon d'argumenter, notamment lorsqu'il laisse entendre lui-même la possibilité de leur existence [...] Ils s'efforcent aussi de comprendre les passages obscurs sans les imputer à une faiblesse de son style ou de son art » (p. 49, note 85).

Dans sa lecture de Ma'arri, Kilito essaie d'adopter la démarche de ce deuxième type de lecteurs. Son but n'est pas de dévoiler la « vérité » de Ma'arri par delà les interprétations opposées et les points de vue divergents que son œuvre a suscités. Il ne vise pas à prononcer un jugement décisif et définitif sur la question de sa piété ou de sa « foi chancelante ». Il cherche plutôt à le montrer en proie à ses contradictions et partagé entre l'expression et le mutisme, la révélation et la dissimulation.

Si Kilito emprunte cette voie, ce n'est pas seulement pour faire écho à ce que dit l'auteur des *Impératives* :

\* Abdelfattah Kilito, *Abou-l-'ala' al-Ma'arri ou Ma'arrah al-gamal*, Toukkal, coll. « Connaissance littéraire », Casablanca, 2000. Les numéros de pages entre parenthèses renvoient à cet ouvrage.

في كتابه أبو العلاء المعري أو مناهات القول\* يميز عبد الفتاح كيليطو، استنادا إلى أعمال ليو شتراوس بين صنفين من القراء: «قراء لا يرون في الكتاب إلا عرضا موافقا ومطابقا للآراء الشائعة» وقراء «يلمحون فيه شيئا مختلفا لأن لهم طريقة في القراءة لا يمتلكها الآخرون. فهم مثلا يتنبهون لتناقضات المؤلف ويتجنبون عزوها إلى نقص أو خلل في نمط استدلاله، خصوصا عندما يشير المؤلف نفسه إلى احتمال وجودها [...] كما أنهم يبدلون جهدا لفهم مقاطعه الغامضة وتعايره المتوترة دون نسبتها إلى ضعف في أسلوبه أو فنه» (ص. 49).

يحاول المؤلف أن يضع نفسه، وهو يقرأ المعري، ضمن هذا الصنف الثاني من القراء. وهو لا يسعى إلى الكشف عن «حقيقة» المعري في ما وراء التأويلات المتضاربة والآراء المتناقضة، ولا يهدف إلى إصدار القول الفصل في مسألة تدين المعري أو «سوء عقيدته»، بل يحاول أن يظهر لنا الشاعر في تناقضاته وصراعه بين الإفصاح والإضمار، والانكشاف والإخفاء.

لا ينهج كيليطو هذا النهج فحسب استجابة لقول صاحب

(\*) عبد الفتاح كيليطو، أبو العلاء المعري أو مناهات القول، دار توتال، الدار البيضاء، 2000. جميع أرقام الصفحات تحيل إلى هذا الكتاب.



« L'âme est sujette à la méconnaissance et à la reconnaissance.

Et toute idée est susceptible d'être niée ou affirmée » (p. 49), c'est aussi pour s'inscrire dans la conception que se fait Ma'arri de l'écriture.

L'écriture chez ce poète vise moins à dire qu'à ne pas dire. Elle est un combat acharné et obstiné avec ce qu'il n'est pas permis d'écrire, ce qu'il ne faut pas dire. Selon lui, l'expression ne signifie pas forcément clarté et transparence :

« Nous parlons par métaphore, en sachant

Que la chose n'est pas ce qu'on en dit » (p. 50).

C'est pourquoi il affirme plus d'une fois qu'il a un secret qu'il ne veut ou ne peut pas divulguer :

« J'ai un secret qui ne peut être révélé

Il est dérobé aux regards alors qu'il est clair comme le jour »

Ou encore :

« Hommes de mon temps ! Connaissez-vous des secrets

Que je connais, mais que je ne révélerai point » (p. 47) ?

Que le secret soit voilé alors qu'il est lumière éclatante, qu'il soit connu sans être divulgué, c'est justement cela qui pousse Ma'arri à écrire. Certes, il aimerait bien se blottir dans le silence :

« Si ma langue acceptait les bons conseils, elle ne dirait pas un mot » (p. 48).

Mais on ne peut pas la forcer à se taire. Elle « s'obstine à parler, échappant ainsi à son pouvoir et divulguant son secret ». Cependant, lorsqu'il arrive à se réfugier dans le silence, « il n'est pas satisfait de cet état et éprouve le besoin de proclamer son mécontentement ou d'y faire allusion. On sait que le simple fait de faire allusion à un discours absent est un appel à le détecter et à découvrir ses lettres cachées. Le silence n'est pas silence lorsqu'un mot laisse entendre son existence » (p. 48).

Ce combat entre le dire qui révèle et le dire qui dissimule, entre la parole et le silence, n'est ni un caprice ni un moyen de maintenir le suspense. Il est en réalité consubstantiel à la

اللزوميات :

« وَيَعْتَرِي النَّفْسَ إِنْكَارٌ وَمَعْرِفَةٌ / وَكُلُّ مَعْنَى لَهُ إِتْكَارٌ وَإِيجَابٌ » (ص. 49)،

وإنما تقيدا بمفهوم المعري عن الكتابة.

ذلك أن الكتابة عند شاعرنا لا تهدف إلى القول بقدر ما ترمي إلى صد القول، إنها صراع عنيف، عنيد مع ما لا تجوز كتابته، وما لا ينبغي قوله. فالإنصاح عند المعري لا يعني بالضرورة الوضوح والشفافية:

« نقول على الجاز وقد علمنا / بأن الأمر ليس كما نقول » (ص. 50).

لهذا يؤكد أبو العلاء، أكثر من مرة، أن لديه سورا لا يود أو لا يستطيع إفشاءه:

« وَلَدِي سِرٌّ لَيْسَ يُمَكِّنُ ذِكْرَهُ / يَخْفَى عَلَى الْبَصَرَاءِ وَهُوَ نَهَارٌ »

وأيضا:

« بَنِي زَمَنِي هَلْ تَعْلَمُونَ سَرَائِرًا / عَلِمْتَ وَلَكِنِّي بِهَا غَيْرَ بَاتِعٍ » (ص. 47).

كون السر يخفى وهو نهار، وكونه معلوما من غير البوح به، ذلك ما يدفع المعري إلى الكتابة. بؤده أن يخلد إلى الصمت: « لو قبل لساني النصح ما نيس » (ص. 48). غير أن اللسان لا يمكن أن يجبر على السكوت، إنه يأتي إلا « أن ينطق فيفلت من سيطرته ويفشي سره ». وحتى إن هو لاذ بالصمت، فإنه « لا يرضى هذه الحالة فيشعر بالحاجة إلى الإعلان عنها أو الإيجاء بها. ومعلوم أن مجرد الإيجاء بخطاب غائب هو دعوة لاستحضاره، للتقريب عنه والكشف عن حروفه غير الظاهرة. إن الصمت ليس بصمت ما دام هناك لفظ يومي إلى وجوده » (ص. 48).

هذا الصراع بين الإنصاح والإضمار، بين الكلام والصمت، ليس

structure même du secret. *Car le secret n'est secret que s'il est connu, mais il ne doit être connu qu'en tant que secret, c'est-à-dire qu'il doit être connu en tant que chose inconnaisable.* Connaître un secret signifie en effet le garder, mais le garder ne signifie pas le passer sous silence, ne signifie pas le silence, mais la tentative de le révéler, et cela ne signifie pas le divulguer mais tâcher de le faire paraître comme secret et le dévoiler comme disparition :

« Qui médite mes paroles y découvrira des énoncés  
Où le secret des hommes est expliqué » (p. 49).  
Nous sommes face à un poète qui se trouve contraint de révéler pour dissimuler et de dissimuler pour révéler. Il est impliqué malgré lui dans l'écriture, pas dans n'importe quel type d'écriture, mais dans l'écriture insidieuse qui enveloppe le discours et l'éloigne de la compréhension immédiate :

« Mon discours n'est pas entièrement au sens propre  
Il contient diverses sortes de tropes » (p. 50).  
Cette écriture insidieuse considère, de surcroît, que le discours dissimule beaucoup plus qu'il ne révèle. Selon Ma'arri, « tout bien considéré, ce que prononce la langue n'informe pas sur ce que l'homme pense », et, ajoute-t-il, « il se peut que l'ignorant ou celui qui feint l'ignorance dise une chose, alors qu'il a l'esprit tout le contraire » (p. 52).

Cette ambiguïté n'a pas échappé aux anciens critiques, et l'un d'eux a noté que Ma'arri, « loin de se borner à mentionner les opinions des adeptes de l'orthodoxie, les a mélangées avec celles des adeptes de la philosophie. Tantôt il donne l'impression de désapprouver ces derniers, tantôt de les approuver. Il lui arrive de s'exprimer clairement, comme il lui arrive de sous-entendre » (p. 52).

« Si les personnages des *Mille et Une Nuits* sauvent leur vie en racontant une histoire, si ceux de *L'Épître du pardon* obtiennent le pardon « grâce à un ou plusieurs vers qu'ils ont composés pour glorifier la religion ou inciter à faire le bien » (p. 24), Ma'arri n'a pu se protéger qu'en gardant son secret, et il n'a pu le garder qu'en pratiquant un type d'écriture dont le but

مجرد رغبة عابرة ولا هو مجرد وسيلة تشويق، وإنما هو عائد لبنية السر ذاتها. ذلك أن السر لا يكون سرا إلا إذا عرف، لكنه لا ينبغي أن يعرف إلا كسر، أي أن يعرف كشيء لا يعرف. فمعرفة السر تعني الحفاظ عليه، لكن الحفاظ عليه لا يعني السكوت عنه، لا يعني الصمت، وإنما محاولة الإفصاح عنه، وهذا لا يعني إفشاءه، وإنما محاولة

إظهاره كسر وكشفه كاختفاء:  
« وَمَنْ تَأَمَّلْ أَقْوَابِي رَأَى جُمَلًا / يَظَلُّ فِيهِمْ سِرُّ النَّاسِ مَشْرُوحًا » (ص. 49).

نحن أمام شاعر يجد نفسه مضطرا لأن يفصح كي يخفي، ويخفي كي يظهر. إنه متورط في الكتابة على رغمه، لكن ليس في أي صنف من الكتابة، بل في الكتابة الماكرة التي تغلف القول وتبعد معناه عن المباشرة:

« وَلَيْسَ عَلَى الْحَقَائِقِ كُلِّ قَوْلِي / وَلَكِنَّ فِيهِ أَصْنَافَ الْمَجَازِ » (ص. 50).

بل وتعتبر الكتابة الماكرة أن القول يخفي أكثر مما يظهر: «إذا رجع إلى الحقائق فطلق اللسان لا يبيئ عن اعتقاد الإنسان»، فـ«ربما كان الجاهل أو التجاهل ينطق بالكلمة وخلده بضدها أهل» (ص. 52).

هذا الاتباس أمر كان النقاد الأقدمون قد تنبهوا إليه، فقد كتب أحدهم أن المعري «لم يقتصر على ذكر مذاهب المشركين، حتى خاطبها بمذاهب المتفلسفين، فتارة يخرج ذلك مخرج من يرد عليه، وتارة يخرج مخرج من يميل إليهم، ربما صرح بالشيء تصرخا، وربما لوح به تلويحا» (ص. 52).

«إذا كان أشخاص ألف ليلة وليلة ينفذون حياتهم برواية حكاية من الحكايات، وكان أشخاص الغفران يبالغون المغفرة بفضل بيت من

essentiel est de dresser une barrière infranchissable pour repousser ce qui ne doit pas être écrit.

Cette écriture qui vise à préserver au secret sa structure, de façon à ce qu'il soit voilé aux voyants alors qu'il est clair comme le jour», est une voie difficile à emprunter, semée d'embûches et marquée par une vive tension. À ce qu'il semble, cette tension s'est relâchée peu avant la mort de Ma'arri, lorsqu'il a dicté « à ses cousins des choses déraisonnables » : ils ont alors effacé et fait disparaître ses ultimes paroles, les considérant comme un délire qu'il ne faut en aucun cas conserver et diffuser » (p. 86). Elles ne pouvaient faire partie de ses écrits parce que, précisément, il n'était plus en mesure de *garder le secret*.

الشعر أو أبيات قلائل أنشورها تعظيما للدين أو حثا على عمل الخير» (ص. 24)، فإن المعري لم يستطع أن يحفظ نفسه إلا بالحفاظة على سره، ولم يستطع أن يحافظ على سره إلا بممارسة نوع معين من الكتابة كان هدفها الأساس إقامة سد منيع ضد ما لا تجوز كتابته.

هذه الكتابة التي كانت تهدف إلى أن تحفظ للسر بنيته وتجعله «خفي» على البصراء وهو همار». لاشك أنما كانت طريقا صعبة تحفها المخاطر ويطبعها التوتر الذي يظهر أنه أصيب قبيل وفاة الشاعر بنوع من الفتور، مما جعل شاعرنا يلمي «على بني عمه غير الصواب»، فإذا هم «يقومون بكتب أقواله الأخيرة وطمسها، معتبرين إياها هذيانا لا تجوز بحال من الأحوال صيانتها ونشره بين الناس» (ص. 86)، أي لا ينبغي عده ضمن كتابات المعري، وبالضبط لأنه لم يعد يحفظ السر.

5

في مرآة الآخر

---

*Dans le miroir de l'Autre*

La question fondamentale que pose Abdelfattah Kilito dans *Tu ne parleras pas ma langue*<sup>1</sup> est la suivante : quelle est l'attitude des Arabes à l'égard de leur littérature ? Comment la regardent-ils ? (p. 17). Si nous tenons compte des chapitres du livre et des significations spécifiques que la notion de littérature a prises dans la culture arabe, nous pouvons formuler la question ainsi : comment la culture arabe s'est-elle regardée hier et comment se regarde-t-elle aujourd'hui ?

Pour répondre à cette question, l'auteur nous invite à distinguer deux moments culturels ou, comme il le dit, deux mémoires littéraires : « Si la littérature arabe classique me renvoie spontanément à l'hégire et à son monde, la littérature récente me renvoie à l'Europe comme calendrier et comme cadre » (pp. 12-13).

Cette double mémoire reflète deux façons différentes de la conscience de soi, deux façons pour la culture de se voir. Il y avait une « période » pendant laquelle les Arabes n'avaient pas songé un instant à regarder leur littérature de l'extérieur, à travers une autre littérature » (p. 24). Puis vint une autre période où « quelque chose avait changé dans le monde » (p. 84) : les Arabes « commencèrent alors à sentir le besoin d'une autre langue que la leur » et du miroir de l'autre pour voir leur propre

1. Abdelfattah Kilito, *La tatakallama loughati*. Dar Attalia'a, Beyrouth, 2002. Les numéros de pages entre parenthèses renvoient à cet ouvrage. Les fragments cités sont empruntés à la traduction française (à paraître) de Francis Grouin.

السؤال الأساس الذي يطرحه عبد الفتاح كيليطو في كتابه *لن تتكلم لغتي\** هو: «كيف يتصرف العرب مع أدهم؟ كيف ينظرون إليه؟» (ص. 17). وإذا أخذنا بعين الاعتبار أبواب الكتاب، والمعاني الخاصة التي أخذها مفهوم الأدب في الثقافة العربية، فإننا نستطيع أن نصوغه على النحو التالي: كيف نظرت الثقافة العربية وكيف تنظر الآن إلى نفسها؟

للإجابة عن هذا السؤال يدعونا المؤلف أن نميز بين زمانين ثقافيين، أو كما يقول هو، بين ذاكرتين أدبيتين: «فإذا كان الأدب العربي الكلاسيكي يجلي تلقائياً إلى المحجرة وفضائها، فإن الأدب الحديث، يجلي عفوياً إلى أوربا كتقوم وإطار» (ص. 12-13).

هذه الذاكرة المزوجة تعكس كيفيتين للوعي بالذات، وطريقتين متباينتين تدرك إحداهما الثقافة العربية ذاتها: هناك «فترة» «لم يعن للعرب فيها لحظة أن ينظروا إليه من الخارج عبر أدب آخر» (ص. 24). ثم هناك فترة أخرى تغير فيها «شيء ما في العالم» (ص. 84) وأصبح العرب «بحاجة إلى لغة أخرى غير لغتهم» وإلى مرآة الأخرى كي يروا

(\*) عبد الفتاح كيليطو، *لن تتكلم لغتي*، دار الطلعة، بيروت، 2002. أرقام الصفحات بين

image.

On objectera que la culture arabe, comme toutes les autres, était contrainte dans le passé de s'ouvrir à d'autres cultures, qu'elle n'était en mesure de se voir qu'à travers l'autre, que les Arabes avaient connu un vaste mouvement de traduction qui leur avait permis de connaître d'autres cultures. L'auteur rétorque qu'en dépit de ce mouvement de traduction dans la culture arabe classique, « les Arabes voyaient la traduction comme une opération unilatérale, une opération effectuée des langues étrangères (persan, grec, syriaque) vers l'arabe. Quant à l'inverse, il est peu probable qu'il leur soit venu à l'idée » (p. 22). Ils ne pensaient pas qu'on pût traduire leur poésie ; c'est ce que nous trouvons énoncé chez Jāhiz : « Quand on l'a essayé, l'agencement a été brisé, la métrique massacrée, la beauté chassée et l'objet d'émerveillement a disparu » (pp. 34-35).

Les Arabes « ne s'adressaient qu'à des lecteurs qui maîtrisaient leur langue, et la seule traduction qu'ils imaginaient était l'explication, le commentaire et la glose, autrement dit une traduction à l'intérieur même de la langue » (p. 23). C'est pour cette raison qu'ils n'imaginaient la traduction « qu'à l'intérieur de la littérature arabe » (p. 25). Kilito va plus loin et pense que les anciens ont entouré leur culture d'un mur protecteur : « ils ne se contentèrent pas de dédaigner la traduction et de l'écartier de leur réflexion ; nous avons l'impression qu'ils avaient involontairement pris soin de mettre leurs œuvres à l'abri de tout transfert en développant des formes et des modes d'expression et de style réfractaires à la traduction. » (23-24).

Si nous ne pouvons pas corroborer ce que Kilito avance ici, nous sommes cependant en mesure d'affirmer que ce soin supposé implique implicitement le souci d'un autre. Or, c'est précisément l'absence de ce souci qui a marqué la culture arabe classique, c'est-à-dire la conviction que la littérature arabe se suffit à elle-même « et ne concerne dans l'ensemble que les Arabes » (p. 24).

Cette autarcie prend fin à partir du XIX<sup>e</sup> siècle : « quelque

أنفسهم.

قد يقال إن الثقافة العربية، مثل أية ثقافة، كانت مضطرة للفتح على ثقافات أخرى، وما كان بإمكانها أن تدرك ذاتها إلا عبر آخر، وإن العرب عرفوا حركة واسعة للترجمة أطلعتهم على ثقافات أخرى. يرد المؤلف على هذا الاعتراض بأنه رغم ما عرفته حركة الترجمة في الثقافة العربية الكلاسيكية، فإن «العرب كانوا ينظرون إلى الترجمة كعملية تتم من جانب واحد، عملية تنطلق من اللغات الأخرى (الفارسية، اليونانية، السريانية) إلى العربية، أما العكس فلم يكن على الأرجح ليخطر لهم ببال» (ص. 22). فلم يكونوا يرون أن شعرهم يجوز عليه النقل وهذا ما نجد مسطرا عند الجاحظ «لأن الشعر متى حول تقطع نظمه وبطل وزنه وذهب حسنه وسقط موضع التعجب» (ص. 34-35).

إن العرب لم يكونوا «بخاطبون إلا قراء يتقنون العربية. والترجمة الوحيدة التي كانوا يتصورونها هي الشرح والتعليق والهاشية، أي ترجمة داخل اللغة نفسها» (ص. 23)، لذا فهم لم يكونوا يرون الترجمة «إلا داخل الأدب العربي» (ص. 25) بل إن المؤلف يذهب أبعد من ذلك ويرى أن القداماء عمدوا إلى ضرب الحصار على ثقافتهم. ولم يكتفوا بنبذ الترجمة من تفكيرهم «بل حرصوا، عن غير عمد، على جعل مؤلفاتهم غير قابلة للتحويل، فطوروا أساليب تستعصي على النقل».

وإن كنا لا نستطيع أن نؤكد ما يذهب إليه كيليطلو هنا، فإن بإمكاننا أن نجزم أن هذا الحرص المفترض يتضمن أكثرًا من آخر، والحال أن ما طبع الثقافة العربية الكلاسيكية بالضبط هو غياب هذا الاكتر، أي الاقتناع بأن الأدب العربي مكثف بذاته «لا يهم في مجمله إلا العرب» (ص. 24).



chose avait changé dans le monde », géographiquement et historiquement, et le temps de la culture arabe, le calendrier en l'espèce, devait connaître une mutation profonde. « Les Arabes avaient besoin d'une langue autre que la leur ». Alors que Jāhiz « n'avait pas besoin d'étudier une langue autre que l'arabe », Faris Shidyāq, lui, prit conscience qu'il « devait connaître une, voire des langues européennes » (p. 85). C'est alors « le choc d'une découverte amère » lorsqu'il se rend compte que la littérature arabe est intraduisible, qu'elle n'intéresse en général que les Arabes, et que « hors de son espace habituel, elle n'a pas d'expansion ni de succès, et n'a même pas d'existence du tout » (p. 95).

La culture arabe ne peut plus prendre conscience d'elle-même qu'en se démarquant d'elle-même. Bien plus, elle ne peut regarder son âge d'or que comme une période « traditionnelle ». Elle ne peut voir son passé, son présent et son avenir qu'à travers le présent des Européens, elle voit « son futur dans le présent des Européens » (p. 99). En définitive, elle ne se voit que dans le miroir de l'autre.

La traduction n'est plus pour elle la transposition d'une langue vers une autre, ou d'une littérature vers une autre. Elle n'est plus une simple activité intellectuelle, mais elle est un style de vie et un comportement. Nous pratiquons des traductions et établissons des comparaisons et des analogies « quel que soit le phénomène décrit » (pp. 70-74). Ce que nous écrivons et lisons n'a de sens que dans sa traduction. Nous écrivons pour traduire, et il y en a même parmi nous qui écrivent d'abord dans une langue autre que l'arabe puis traduisent eux-mêmes ce qu'ils ont écrit. Kilito rapporte (dans une note de la page 25) ce que lui a confié une professeure égyptienne : certains romanciers arabes écrivent en pensant à leur éventuel traducteur. Nous ne lisons (et nous n'écrivons) alors notre littérature qu'à travers des traductions, des comparaisons et des parallèles. « La comparaison n'est pas l'apanage de certains spécialistes, mais s'empare de tout un chacun cherchant à aborder la culture arabe. Le lecteur qui prend connaissance d'un texte arabe, le lie

هذا الاكتفاء الذاتي وهذا الانغلاق سيفسح ابتداء من القرن التاسع عشر، بحيث إن «شئنا ما سيتغير في العالم» جغرافية وتاريخاً، وستتحول الزمان الثقافي العربي وستبدل جدولته وستتغير معالته، وسيصبح العرب «في حاجة إلى لغة أخرى غير لغتهم». فبيما لم يكن الجاحظ «بحاجة إلى لغة غير العربية» فإن الشدياق سيدرك أن لا بد له من «معرفة لغة بل لغات إفريقية» (ص. 85). وعندما سيتبين أن الأدب العربي غير قابل للترجمة، وأنه لا يهم في مجمله إلا العرب، وأنه «خارج فضاءه المعهود ليس للأدب العربي انتشار ورواج، بل ليس له وجود إطلاقاً» (ص. 95)، فإن ذلك سيكون بالنسبة إليه «صدمة اكتشاف مرير» (ص. 24).

هنا لم يعد من الممكن للثقافة العربية أن تدرك نفسها إلا بالخروج عن ذاتها، بل إنها لم تعد قادرة أن تنظر إلى عهدها الذهبي إلا كفترة «كلاسيكية» ولم تعد قادرة أن تنظر إلى ماضيها وحاضرها ومستقبلها إلا عبر حاضر الإفرنج «ستشرف مستقبل العرب في حاضر الإفرنج» (ص. 99)، تجعل القول إنها أصبحت لا ترى ذاتها إلا في مرآة الآخر. حيث لم تعد الترجمة بالنسبة إليها نقل لغة إلى لغة أو أدب إلى أدب. إنها لم تعد مجرد نشاط فكري، وإنما غدت أسلوب حياة وممارسة. لقد أصبحتا نقيم ترجمات ومقارنات وموازنات «كيفما كانت الظاهرة التي نصفها» (ص. 70-74)، كما صار لا معنى لما نكتبه ونقرأه إلا في ترجمته، إننا أصبحتا نكتب كي نترجم بل إن منا من يكتب أولاً بغير العربية، كي يعمل هو نفسه فيما بعد على ترجمة ما كتب (يشير المؤلف في هامش الصفحة 25 إلى أن بعض الروائيين العرب يكتبون وهم يفكرون في مترجمهم المحتمل). وهكذا أصبحتا لا نقرأ أدبنا (ولا نكتبه) إلا مترجمين مقارنين موازنين «فليست المقارنة

ausstöt, directement ou indirectement, à un texte européen. Disons plutôt qu'il ne l'aborde qu'après l'avoir lié à un texte européen. Ce lecteur est comparatiste par la force des choses, il est, si l'on veut, traducteur » (pp. 21-22). Ainsi la lecture de *Ilayy ibn Yâkdhane* [d'Ibn Tofayl] nous fait penser à *Robinson Crusoé*, Mutanabbi à Nietzsche, *L'Épître du pardon* [de Ma'arri] à *La Divine Comédie*, *Les Impératives* [de Ma'arri] à Schopenhauer, *Les Preuves de l'immutabilité du Coran* [de Jourjâni] à Saussure, et *Erreur et délivrance* [de Ghazâli] à Descartes. « Et malheur aux auteurs dont nous ne trouvons pas le pendant chez les Européens ! » (p. 26).

Kilito attribue cette « innovation » à la culture arabe actuelle : « nous, les Arabes, nous avons inventé une façon spéciale pour lire les textes. Nous lisons un texte arabe en ayant à l'esprit des textes de la littérature française, anglaise ou italienne » (p. 25). Il n'y a naturellement pas lieu ici de nous interroger sur l'origine de cette nouvelle tradition ni sur les facteurs qui l'ont consacrée. Contentons-nous de signaler que l'auteur cite, à titre d'exemple, quelques grands arabisants qui, comme Charles Pellat et Adam Metz, ont dans beaucoup de cas adopté cette attitude en n'accordant d'importance à un penseur ou à un littérateur arabe que dans la mesure où ils le « traduisaient » en un équivalent européen.

Quoi qu'il en est, ce type d'approche obsède aujourd'hui « quiconque aborde la littérature arabe », au point que nous sommes tous devenus comme Manfalouti qui, tout en ne parlant aucune autre langue que l'arabe, a pu « traduire » la culture européenne, bien plus, revêtir l'habit de l'« européanité » (p. 9) sans que quiconque puisse le qualifier d'européen.

وفقا على بعض المتخصصين وإنما نعم كل من يقترب من الأدب العربي، قديمه وحديثه، أقصد أن القارئ الذي يطلع على نص عربي سرعان ما يربطه بصفة مباشرة، أو غير مباشرة، بنص أوروبي، إنه مقارن ضرورية، أو إذا شئنا مترجم» (ص. 21-22)، وهكذا حين نقرأ سحي بن يقظان يشرد ذهننا جهة روينسون كروزوي، والمتني فيشرد جهة نيتشه، ورسالة الغفران فيشرد جهة الكوميديا الإلهية، واللزوميات فيشرد جهة شوبنهاور، ودلائل الإعجاز فيشرد جهة سوسير والنقذ من الضلال فيشرد جهة ديكرت «وويل للمؤلفين الذين لا نجد من يقابلهم عند الأوروبيين» (ص. 26).

يرد المؤلف هاته «البدعة» إلى الثقافة العربية الراهنة ذاتها: «لقد أبدعنا، نحن العرب، طريقة خاصة في القراءة، نقرأ نصا عربيا وفي ذهننا نصوص من الأدب الفرنسي أو الإنجليزي أو الإيطالي» (ص. 25). لا مجال هنا بطبيعة الحال للنسؤول عن مصدر هذا التقليد الجديد وعن العوامل التي أدت إلى تكريسه، ويكفي أن نشير إلى أن المؤلف يورد أمثلة لبعض كبار المستعربين أمثال شارل بيلا وآدم ميتز، الذين بادروا إلى فتح هذا الأسلوب ولم يولوا في كثير من الأحيان اهتماما بمفكر أو أديب عربي إلا إذا «ترجموه» إلى مقابل أوروبي.

ومهما يكن الأمر فإن هذه المقاربة قد تمكنت اليوم من «كل من يقترب من الأدب العربي» حتى غدونا جميعنا مثل المنفلوطي الذي، حتى وإن لم يكن يتكلم لغة أخرى غير العربية، فإنه قد تمكن من أن «يترجم» الثقافة الأوروبية، بل أن يلبس لباس الأوربة (ص. 9) من غير أن يكون في إمكان أي أحد أن يعتبه بالأوروبي.

6

القارئ كاتباً... وعدوا

---

*Le lecteur en tant qu'auteur... et ennemi*

*Littérature et suspicion*<sup>1</sup> pose d'entrée de jeu le problème de sa lecture. Il ne s'agit pas d'un de ces problèmes familiers qui se posent d'habitude au sujet de toute lecture ayant le statut d'une critique ou d'une interprétation. C'est l'auteur lui-même qui contribue à mettre son lecteur dans une situation d'embarras. Dès les premières pages en effet, il étale au grand jour l'acte d'écrire et la relation d'hostilité que cet acte présuppose entre l'auteur et le lecteur. Il nous avertit qu'il est parfaitement conscient des risques qu'il encourt. Il sait que « le danger est là et l'ennemi aux aguets » (p. 9). Quel ennemi ? Il ne s'agit pas seulement de ses confrères, les écrivains, mais aussi de cet ennemi majeur qu'est le lecteur : « l'écrivain doit toujours se rappeler qu'il s'adresse à un interlocuteur inévitablement inamical et hostile » (p. 9-10).

On objectera que cela ne concerne pas l'auteur du livre, surtout que Kilito ne fait que citer ce qu'écrivit Jāhiz dans *Le Livre des animaux* : « Quiconque écrit un livre ne doit le faire qu'en ayant à l'esprit que tous les hommes sont ses ennemis » (p. 10). Toutefois n'oublions pas, comme le souligne Kilito, que « prélever des propos [d'un auteur] et les disposer selon un certain ordre [...] est un geste qui engage celui qui les cite et trahit ses tendances et sa manière de penser » (p. 11). Toute citation est de ce fait une réécriture.

1. Abdelqādir Kilito, *Al-ādab wa-l-irjāb*, Toubkal, coll. « Connaissance littéraire », Casablanca, 2006. Toutes les pages renvoient à cet ouvrage.

يطرح كتاب الأدب والارتياب\* على القارئ منذ الوهلة الأولى معضلة قراءته. وهي ليست من قبيل المعضلات المألوفة التي تطرح عادة بصدد كل قراءة، بما هي انتقاد وتأويل. ذلك أن مؤلف الكتاب نفسه هو الذي يساهم في وضع قارئه في ارتباك من أمره. فهو يفضح، منذ الصفحات الأولى لكتابه، عملية التأليف وما تقتضيه من علاقة عداء بين المؤلف والقارئ. وينبهنا أنه على كامل الوعي بالمخاطر التي تنتظره، وأنه مدرك «أن الخطر ماثل، والعدو له بالمرصاد» (ص. 9). ومن هو هذا العدو؟ لا يتعلق الأمر فحسب بما قد يصدر عن أئداده الكتاب، وإنما بالعدو الأكبر، أي القارئ. إذ «لا بد للكاتب أن يتذكر على الدوام أنه يناطب متلقيا بالضرورة معارضا ومعاديا» (ص. 9-10).

قد يقال إن هذا لا يعني مؤلف الكتاب الذي نحن بصدده، خصوصا وأن كيليطو يجمل هنا إلى الجاحظ، وينسب إليه قوله في كتاب الحيوان: «ينبغي لمن كتب كتابا أن لا يكتبه إلا على أن الناس كلهم له أعداء» (ص. 10)، إلا أننا لا يجب أن ننسى، كما ينبهنا كيليطو نفسه، أن «انتقاء الكلام وتنسيقه... يورط المقتبس ويكشف موله وطريقة تفكيره»

(\*) عبد الفتاح كيليطو، الأدب والارتياب، دار توبقال، الدار البيضاء، 2007. أرقام الصفحات بين قوسين تجل إلى هذا الكتاب.

Comment alors entreprendre une lecture dont nous savons à l'avance qu'elle est une guerre déclarée ? Comment « sympathiser » avec un auteur avec qui nous n'aurons pas, quoique nous fassions, un rapport d'affection ? Pourquoi du reste nous devance-t-il et met-il en plein jour le rapport que nous pouvons avoir avec lui ?

Mais fait-il lui-même confiance à l'auteur qu'il cite ? Dès que nous nous engageons dans le livre, nous nous apercevons que le propos de Jāhiz ne doit pas être pris dans un seul sens. Car, note Kilito, « la grande caractéristique de Jāhiz reste, comme l'a remarqué son contemporain Ibn Qutayba (pour la lui reprocher), sa propension à dire la chose et son contraire » (p. 23). De toutes les façons, l'image que donne Kilito de l'auteur du *Livre des avars* dans un autre chapitre est différente, l'image d'un Jāhiz qui prend grand soin de son lecteur. Une forte collaboration les lie, à tel point « qu'il est difficile de séparer les voix, de reconnaître l'origine de l'énonciation, Jāhiz ou son lecteur » (p. 19). Il n'est alors pas étonnant de voir Jāhiz « courtiser ses lecteurs et négocier avec eux dans l'intention de se les concilier, de les désarmer et de neutraliser leur inimitié. » Il associe ainsi son lecteur « à ses projets, fait des prières en sa faveur (Que Dieu te garde... Que Dieu t'honore...) et à tout moment se tourne vers lui pour s'assurer de son attention et aviver son intérêt » (p. 10).

Il est manifeste que la relation entre le lecteur et l'auteur n'est pas aussi simple qu'elle paraît à première vue. Elle implique de l'hostilité, mais tempérée par ce qui ressemble bien à de la tendresse. Quoi qu'il en soit, le lecteur et l'auteur doivent tous les deux être circonspects. En tout cas, ils occupent la même position. Tout écrivain est un lecteur, et il connaît, avant tout autre, le sentiment ambivalent qui s'empare de tout lecteur au moment où il s'engage dans le labyrinthe des livres. L'auteur de *Littérature et suspicion* a sans doute éprouvé le même sentiment quand il lisait les textes qu'il étudie dans son essai, qui vont de Jāhiz à Ibn Tofayl, Ibn az-Zayyāt et Ibn Hazm. Ces divers textes lui ont imposé la même attitude de prudence. Et même

(ص 11). فكل اقتباس هو كتابة ثانية.

كيف إذن تقدم على قراءة نحن نعلم مسبقاً أنها حرب مكشوفة؟ كيف يمكننا «التعاطف» مع مؤلف لن تربطنا به، مهما فعلنا، علاقة محبة؟ ولماذا يستبقنا صاحب الكتاب نفسه إلى فضح العلاقة التي يمكن أن تقوم بينها وبينه؟

لكن، هل يتق كيليطو نفسه بمن يقتبس عنه قوله؟ ما إن نتوغل في الكتاب حتى يتبين لنا أن صاحب القولة لا ينبغي أن يحمل كلامه عملاً واحداً، فـ«الخاصية الكبرى للباحظ هي ما لاحظته معاصره ابن قتيبة، لئما إياه عليها، أقصد نزعته إلى قول الشيء وضده» (ص 23). وعلى أية حال فالصورة التي يعطيها كيليطو لمؤلف البخلاء في مقال آخر، هي صورة مغايرة، تظهر لنا فيها عناية كبرى للباحظ بقارئة، وتعاون قوي بينهما بحيث «يكون من العسير الفصل بين الصوتين، أي التحقق من مصدر القول، الجاحظ أو قارئة» (ص 19). لا عجب إذن أن نرى الجاحظ «يتوود إلى القراء ويغاضوهم سعياً منه إلى استمالتهم وإضفاف شوكتهم وإبطال كراهيتهم»، فهو يشرك قارئة «في مشاركته و يدعوه له (حفظك الله.. أكرمك الله)، وفي كل لحظة يلتفت إليه ليتأكد من انتباهه ويذكي اهتمامه» (ص 10).

الظاهر إذن أن العلاقة بين الكاتب والقارئ ليست بالبساطة التي تبدو عليها للوهلة الأولى، وأنها، حتى إن كانت علاقة عدا، فإنه عداة تتخلله عناية ورعاية، وهي عداوة تضرر نوعاً من المحبة. ومهما كان الأمر فلا بد من الحيلة والحد من الطرفين كليهما. وعلى أية حال فهما قد يجتلان الموقع نفسه. فكل كاتب قارئ. والكاتب يعرف، قبل غيره، الإحساس المتناقض الذي يستشعره كل قارئ وهو يهم باقتحام دهاليز الكتب. ولا شك أن صاحب كتاب الأدب والارتباب نفسه استشر الإحساس ذاته

lorsqu'il fait semblant d'oublier l'hostilité et essaie d'établir avec eux une relation d'amour, il n'oublie pas que « l'amour et l'écriture, tels que les décrit Ibn Hazm, sont une seule et même chose : tous deux suscitent le doute et la suspicion » (p. 32).

Quelle voie emprunte-il alors pour dépasser la tension qui relie la lecture à l'écriture ? Comment arrive-t-il à établir une relation, d'une part entre lui et ceux qu'il lit, et d'autre part entre lui et ceux à qui il écrit ? Autrement dit, comment se comporte-t-il en tant que lecteur et en tant qu'écrivain ? Nul doute que la meilleure façon de répondre à ces questions est de réduire la distance qui sépare l'acte de lire de l'acte d'écrire et de faire de la lecture une réécriture. À cet égard, le lecteur ne se borne pas à passer en revue ce qui est lu : il lui emprunte ses propres outils pour s'approcher de lui (voir à ce sujet les chapitres « Vingt quatre heures de la vie d'Averroès » et « L'intrus ») ; il adopte sa logique pour la pousser jusqu'à sa limite (voir le chapitre « Portrait de l'avare en héros »), si bien qu'il nous est impossible, à nous lecteurs, comme c'est le cas par rapport à Jāhiz, de « reconnaître l'origine de l'énonciation, de séparer les voix », celle de l'écrivain lecteur et celle du lecteur écrivain.

وهو يقرأ المتون التي يكتب عنها في هذه الدراسة. وهي متون تتنوع بين كتابات الملاحظ وابن طفيل وابن الزيات وابن حزم. وقد فرصت عليه جميعها الخدر ذاته والحيلة نفسها. فحتى إن هو حارل أن يتناسى العداء ويربط معها علاقة محبة «إلا أن الحب والكتابة، كما يصورهما ابن حزم نفسه، شيء واحد، كلاهما يثير الريبة» (ص 32).

فما الوسيلة التي يعتمدها كيليطو مجاوزة لهذا التوتر الذي يربط القراءة بالكتابة؟ كيف يستطيع أن يقيم علاقة بينه هو وبين من يقرأهم من جهة، وبينه وبين من يتوجه إليهم بالكتابة من جهة أخرى؟ كيف يتصرف قارئاً وكيف يتصرف كاتبا؟ لا شك أن أتبع السبل إلى الجواب عن هذه الأسئلة هو تقليص المسافة بين فعل القراءة وفعل الكتابة، وجعل القراءة كتابة ثانية. هنا لا يقتصر القارئ على استعراض المقروء، وإنما يأخذ من النص أدواته كي يقترب منه (انظر الفصل: يوم في حياة ابن رشد، وكذلك الفصل: المتطفل)، ويمسك بمنطقه كي يذهب به إلى مداه (انظر الفصل: صورة البخيل بطلا)، بحيث يتعذر علينا، نحن القراء، مثلما هو الشأن بالنسبة للملاحظ، «التحقق من مصدر القول والفصل بين الصوتين»، صوت الكاتب قارئاً وصوت القارئ كاتبا.



## محتويات الكتاب

### Sommaire

7	تمهيد <i>Avant-propos</i>
13	1. الألفة والغربة <i>Familiarité et étrangeté</i>
21	2. المؤلف في تراثنا الثقافي <i>L'auteur dans notre tradition culturelle</i>
30	3. غياب الأب <i>L'absence du père</i>
36	4. سر المعري <i>Le secret de Ma'arri</i>
42	5. في مرآة الآخر <i>Dans le miroir de l'autre</i>
48	6. القارئ كاتباً... وعدوا <i>Le lecteur en tant qu'écrivain... et ennemi</i>