

HYBRIDATION ET MÉTAMORPHOSE DU CORPS FÉMININ DANS AU BONHEUR DES LIMBES DE MOHAMED LEFTAH

HYBRIDIZATION AND METAMORPHOSIS OF THE FEMININ BODY IN *AU
BONHEUR DES LIMBES* BY MOHAMED LEFTAH

Elkhamissi KACHOUCHI¹

Abstract

“If you want to write a novel, talk about women in your novel”, said Mohamed Leftah in Au bonheur des limbes (2006). Most of the female characters in this fiction are from the world of the night. The body transcends the classic boundaries of gender, described in its many changes. Our discussion will focus on its hybridization and multiple metamorphoses. We will begin by examining how hybridization undermines the usual biological classifications. We will then analyze the various transformations of the female body to finally show that the two aspects also relate to the scripturality and the art of writing.

Résumé

« Toi qui veux écrire un roman, parle de la femme dans ton roman », disait Mohamed Leftah dans Au bonheur des limbes (2006). Les personnages féminins dans cette fiction se rattachent dans leur majorité au monde de la nuit. Le corps transcende les frontières classiques du genre, décrit dans ses multiples changements. Notre réflexion portera sur son hybridation et ses métamorphoses plurielles. Nous examinerons d’abord comment l’hybridation sape les classifications biologiques habituelles. Nous analyserons ensuite les différentes transformations du corps féminin pour montrer enfin que les deux aspects sont aussi de l’ordre de la scripturalité et de l’art de l’écriture.

Keywords: hybridization, metamorphosis, body, gender, writing.

Mots-clés : hybridation, métamorphose, corps, genre, écriture.

DOI: 10.24818/SYN/2024/20/SP.14

1. Introduction

Longtemps resté dans l’ombre bien qu’il ait produit plusieurs romans, Mohamed Leftah est un cas particulier dans le paysage littéraire marocain. Malgré l’accueil favorable de son premier roman, *Les demoiselles de Numidie*², il a cessé de publier. Cependant, cette abstinence n’a pas enterré sa passion pour l’écriture. Sans

¹ Elkhamissi Kachouchi, Université Hassan II, Casablanca, Maroc,
k.kh.kachouchi@gmail.com.

² Leftah, M. 2012. *Les demoiselles de Numidie*, Paris : Éditions de La Différence. Éditions de l’Aube [1991]. Ce texte est le premier roman de Mohamed Leftah.

l'initiative de Salim Jay³, une figure de la littérature francophone marocaine aurait été submergée dans les abîmes de l'oubli et l'intégralité de son œuvre aurait été perdue à jamais, heureusement que les choses ont pris un autre tournant.

Son écriture est particulièrement jouissive, traversée par un souffle poétique, par des échappées oniriques et par l'érotisme. Son univers fictif est une véritable descente dans les dédales de la marge ; bars, lupanars, cette spatialité du monde de la nuit est accompagnée d'une scripturalité qui remet en question certaines valeurs doxiques et des topoï. C'est dans cette perspective que s'inscrit *Au bonheur des limbes* (Leftah, 2006), objet de notre réflexion. La structure narrative de ce texte est assez complexe ; constituée d'une pluralité de récits qui se convergent. Ces différentes histoires, dans leur ensemble, sont bâties autour d'une blessure corporelle ou psychologique, laquelle blessure est abordée selon plusieurs angles mais dont l'objectif est le même : raconter une expérience ontologique liée à une déchéance que le personnage-narrateur partage avec des figures féminines qui habitent la diégèse. Roman polyphonique, fiction et métafiction, récit et discours, cette œuvre multiplie les formes de transgression ; elle déconstruit les représentations et le discours qui s'y rattache et expérimente de nouvelles modalités scripturales. Chez ce romancier marocain, les êtres ont une identité composite, fuyante, décrite à l'aune de leurs transformations successives. En outre, le texte dans sa matérialité obéit à son tour à cette loi du brassage et du mouvant. Nous nous intéresserons à cette instabilité qui affecte à la fois les figures romanesques et le protocole de l'écriture.

Notre étude portera sur l'hybridation et la métamorphose du corps féminin dans *Au bonheur des limbes*. Il sera question d'analyser dans un premier temps les manifestations d'une hybridation du corps féminin, générant une identité rebelle au-delà des frontières franches et définitivement établies du genre ; Warda la barmaid, la juive Solange ou Jeanne le « travesti ». La corporité de ces *prêtresses* de la « Fosse⁴ » est dans une incessante mutation, nous suivrons donc dans notre deuxième axe, quelques aspects de cette métamorphose, que cette transformation soit réelle ou inventée par un imaginaire fécond du narrateur. Enfin, l'hybridité et la métamorphose sont inhérentes également à la construction du texte lui-même ; le roman combine harmonieusement narration et discours, met en place une histoire racontée et parallèlement au récit, une réflexion ou une méditation sont insérées, l'imagination et l'érudition se complètent. Leftah mêle l'écriture et la lecture, *En*

³ C'est Salim Jay, connu par son *Dictionnaire des écrivains marocains*, 2005, Paris : Méditerranée-Eddif, qui le présente aux éditions de la Différence. Cette maison d'édition parisienne se chargera de publier, de son vivant, six de ses romans. Dans Salim Jay, « Un beau front de papier » in *Mohamed Leftah ou le bonheur des mots*, Abdellah Baïda (dir.), Tarik Éditions, 2009 : 39-45.

⁴ La Fosse est le sous-sol du bar *Le Don Quichotte*, l'espace privilégié du roman. Nous allons par la suite fournir les détails nécessaires sur les caractéristiques de ce lieu particulier et sa symbolique.

lisant en écrivant (Gracq, 1980), ces deux opérations inséparables chez Julien Gracq, trouvent leur parfaite illustration dans la production romanesque de Leftah.

2. Une hybridation du corps féminin

La spatialité dans *Au bonheur des limbes* est liée à des endroits clos ; bar, lupanar, bain maure ou à des espaces censés être respectés parce que faisant partie des lieux sacrés, mais paradoxalement, ils sont le champ de la dérive : le cimetière par exemple évoque chez Warda le traumatisme de son viol et la mosquée et la synagogue du Mellah, sont à côté d'une maison close, le narrateur dans ses réminiscences, restitue les paradoxes de sa ville natale. Or ces différents espaces, malgré leur importance, renvoient par la logique du récit et la cohérence des événements racontés au bar *Le Don Quichotte*, espace fédérateur du roman. L'exploration de ce monde de la nuit suit un mouvement du haut en bas ; ce n'est pas le bar en lui-même qui est intéressant mais son sous-sol, désigné dans le récit par un terme évocateur : « La fosse où j'ai convoqué livres, êtres et personnages chéris, je peux assurer le lecteur de sa réalité physique. » (Leftah, 2006 : 43). Ce souterrain est revu à l'aune de l'imaginaire, en conséquence si sa référentialité s'impose toujours à l'attention du lecteur, elle est remodelée par une forte imagerie qui s'est construite autour de ce refuge. La localisation toponymique, purement géographique, cède la place à une métaphorisation spatiale : « Fosse métaphorique alors ? [...] La fosse est là partout où l'éclat de la cité solaire se fait plus proche, plus insoutenable » (Leftah, 2006 : 44). Elle a, clairement, une fonction sécurisante ou protectrice contre un danger extérieur, une menace imminente que le narrateur nomme métaphoriquement *la cité solaire* et qui renvoie dans l'économie générale du récit au spectre de l'extrémisme religieux. Cette descente dans ce territoire de la marge permet au corps féminin de se libérer de tous les tabous et de donner libre cours aux désirs et aux fantasmes les plus enfouis dans l'inconscient. La définition normative du corps est subvertie par un ensemble de mouvements et de postures chez les figures féminines dans *Au bonheur des limbes*. Nous allons expliciter quelques exemples de l'hybridation qui font brouiller les frontières admises du genre.

La dérive la plus provocatrice est franchie par la juive Solange habituée à présenter dans la Fosse du bar *Le Don Quichotte*, un spectacle très osé et pour le moins dire transgressif. Son show consiste à imiter des ébats particuliers, une relation atypique avec son chien Minos. Il s'agit d'une sorte de danse orgiaque qui relie l'humain à l'animal. Dans cette simulation sexuelle, le corps s'adapte à la situation, dans ce spectacle étrange ; le commerce entre l'humain et l'animal est très étroit, donnant naissance à une sorte d'humanimalité bouleversante : « Solange [...] face à Minos dressé sur ses pattes et haletant. Laisant elle aussi pendre sa langue, elle commence à haleter à son tour, imitant le chien. » (Leftah, 2006 : 48). La scène est au seuil d'une zoophilie qui n'exclut pas d'ailleurs un certain plaisir partagé :

« Sans s'accoupler, ils accédaient à la jouissance dans une parfaite synchronisation. » (Leftah, 2006 : 50).

Le corps de Solange n'est plus perçu dans sa féminité mais vire vers l'animalité ; le vocabulaire utilisé par le narrateur pour construire cette hypotypose recourt à toute une isotopie animalière : *s'accoupler, croupe, chienne*. Le corps de Solange s'animalise, sa chevelure, détail corporel de sa féminité et de sa sensualité, acquiert une autre dimension, une autre signification : « Solange allume une cigarette, secoue sa crinière de lionne » (Leftah, 2006 : 51). La représentation du corps au moment de l'exécution du spectacle et après son achèvement est bigarrée, une situation d'entre-deux. La simulation de cette posture canine fait dire au narrateur que cette femme était probablement dans un passé lointain, « dans une vie antérieure [...] une chienne. » (Leftah, 2006 : 59). Solange dans son spectacle fait modeler son corps, outrepassant les limites définitoires biologiques : « Solange placée sous le signe de l'hybride entre le passé et le présent, l'humain et l'animal. » (Leftah, 2006 : 60)

Une deuxième forme de l'hybridation corporelle est le résultat d'une projection imaginaire inventée par le regard du narrateur. Comme ce dernier est un ami très intime de Solange et de la Barmaid Warda, sous l'effet de l'ivresse et dans une atmosphère où l'hédonisme est de règle, l'identité corporelle individualisée. Elle s'estompe pour donner naissance à une nouvelle créature, à un autre genre qui s'approprie les contradictions ; le double échanson est cet être produit par cette fusion rêvée par le personnage-narrateur : « Et de cet entremêlement et cette fusion de mes deux amies, c'est comme si naissait pour moi un autre être hybride, [...] le double échanson par lequel j'ai qualifié le corps de Warda et de Solange. » (Leftah, 2006 : 61).

Pour connaître l'ampleur de cette hybridation rêvée et construite par l'imaginaire, il nous semble pertinent de s'arrêter d'abord sur le sens précis de l'échanson. Le *Dictionnaire de l'Académie française* en donne la définition suivante : « XII^e, *Eschanson*. De l'ancien bas francique *skankjo*, emprunté en latin sous la forme *sacancio, onis-*, désignant celui qui sert à boire dans les festins » (*Dictionnaire de l'Académie française informatisé*). Dans la tradition orientale et surtout arabe ; l'échanson est un homme, le plus souvent un éphèbe. Que cette hybridation corporelle soit baptisée double échanson, cela implique par un effet d'analogie qu'il y a une part de masculinité dans cette représentation fantasmée. L'insertion de la poésie d'Abou Nawas, qui fonctionne comme un intertexte dans le récit, renforce cette interprétation. En effet, la fusion corporelle dont nous avons parlé réinvente le corps, elle est un hymne à l'être hermaphrodite ou androgynique qui est en fait un dépassement de toutes les classifications. L'état androgynique a une force transgressive, dérangeante, selon la tradition platonicienne, L'androgynisme est un « être de perfection », (Girard, 2019 : 153-168), il renverse même l'ordre des

dieux, d'où la coupure originelle ordonnée par Zeus dont parle Platon dans *Le Banquet*.

L'androgynie est donc associée à un bonheur, à une liberté sans limite. Dans la pensée kabbalistique juive, elle est « l'allégorie d'une perfection spirituelle » (Idel, 2004 : 30-43). Cette vision est aussi présente dans la mystique musulmane, Leftah restitue le parcours de la grande figure du mysticisme musulman, Rabia Al Adawiyya : « Je restai une nuit et un jour auprès de Rabia, discourant avec elle avec tant d'ardeur sur la vie spirituelle et les mystères de la vérité que nous ne savions plus, moi, si j'étais un homme, et elle, si c'était une femme. » (Leftah, 2006 : 34).

Cette androgynie fantasmée et chargée culturellement est plutôt transgressive, renversant le regard sur la question du genre et la distribution des identités sexuelles :

Le concept de genre est une catégorie d'analyse qui rassemble en un seul mot un ensemble de phénomènes sociaux, historiques, politiques, économiques, psychologiques qui rendent compte des conséquences pour les êtres humains de leur appartenance à l'un ou à l'autre sexe. (Parini, 2010 : 2).

Une troisième forme de l'hybridation corporelle est représentée par l'état flou de Jeanne, une autre figure romanesque de la résilience. Sa situation est assez complexe ; son corps est fuyant, on croyait le saisir, mais il dévoile à chaque fois un autre aspect voire de multiples aspects cachés. Le corps de Jeanne porte les stigmates de ses souffrances et de sa longue errance, il est marqué par une pluralité de signes. La présentation de ce personnage dans la fiction est progressive : « Au fond de la fosse [...], c'est Jeanne le travesti qui est notre guide et notre héraut. » (Leftah, 2006 : 34). Être un travesti au sens purement lexical c'est déguiser son identité, se montrer autre. Dans le domaine du théâtre et du spectacle en général, le travestissement consiste à jouer un rôle qui nécessite de se détacher, le temps d'une représentation, d'une identité propre pour afficher une autre ; notamment passer de la masculinité à la féminité, c'est « un jeu à la norme », (Carrié, 2007 : 13-17), et sa fonction surtout dans l'art contemporain, en l'occurrence occidental, est de « pouvoir ouvrir une réflexion critique sur la construction sociale des sexes et du genre. » (Carrié, 2007 : 13-17).

Le narrateur retraçant dans un récit analeptique la vie brisée de Jeanne, évoque son séjour dans une tribu amérindienne qui l'a initiée à la portée du masque : « Elle a rapporté ce masque de son séjour chez une tribu indienne vivant encore à l'époque précolombienne, vivant dans un isolement total. » (Leftah, 2006 : 75) Ce travestissement tribal est un rituel culturel, il instaure l'égalitarisme puisqu'il est pratiqué par tout le groupe constituant la structure sociale de la tribu.

Or le travestissement de Jeanne dans *Au bonheur des limbes* est pratiqué dans un bar casablancais, ce spectacle nocturne est subversif sur tous les niveaux, avec un écart par rapport à une normalité collectivement admise. D'abord au niveau du regard sur le genre et la question de l'identité sexuelle dans la mesure où un travesti s'approprie des caractères féminins ; au niveau de sa posture et de son habillement. Leftah n'est ni un médecin ni un spécialiste de la question du genre, il construit un univers fictif dans lequel il aborde un monde de la marginalité avec toutes ses contradictions, sans tomber dans le piège du moralisme, son travail reste essentiellement esthétique.

Le corps de Jeanne reste insaisissable dans la fiction, il n'a pas dévoilé tous ses mystères, il bouleverse les classements et les limites, son hybridation est multiple, en effet, le narrateur entreprend une autopsie de ce personnage errant et de son passé traumatisant ; il n'est défini ni par une appartenance à une spatialité affective ou culturelle, ni par une identité sexuelle unique :

Son destin, elle désormais femme accomplie de son propre vouloir encore une fois, elle allait en faire un simulacre. Ayant vécu l'enfer et la transfiguration du transsexuel, elle allait parcourir un autre enfer, moins brûlant, moins tragique mais plus dégradé : celui du travesti. Femme réalisée, elle allait jouer le simulacre de la femme. Elle vivrait sur le fil de rasoir de la frontière des sexes, serait simulacre démultiplié (ibid. : 76).

Le corps de Jeanne porte une hybridation plurielle, il est ponctué par des successions et des transitions. De la transsexualité au travestissement, Jeanne est tout cela à la fois. Ces différentes identités s'entremêlent, du moins avant son départ définitif du bar *Le Don Quichotte*. Quand le personnage est du côté de la transsexualité, il revendique pleinement sa féminité, Jeanne ne joue pas le rôle de la femme, elle est femme. Mais dans l'état du travestissement, si on suit bien la logique du narrateur, Jeanne est paradoxalement la femme qui joue un rôle de femme. L'état de la transsexualité et celui du travestissement ne sont pas vécus de la même manière. Sur la scène du spectacle, le travestissement de Jeanne, avilissant qu'il soit, est moins cruel parce que le jeu fait oublier la dure réalité. Le terme transsexuel dans le roman de Leftah accentue davantage la stigmatisation et la marginalisation du corps sous l'effet d'un regard social.

Le corps de Jeanne porte des marques plurielles ; de la transsexualité au travestissement, à la blessure initiale sur son organe intime. Dans sa relation avec le nubien, un personnage émasculé depuis sa puberté, Jeanne dévoile clairement ce qu'on peut appeler métaphoriquement une errance du corps : « Ce n'est rien mon amour. C'est pour toi que j'ai cisailé et entaillé la chair vile » (*ibid.* : 78). De la masculinité à la féminité, à la simulation de la féminité, le corps de Jeanne est une manifestation ultime de l'hybridation.

3. D'une métamorphose à l'autre

Le corps féminin dans *Au bonheur des limbes* n'est jamais stable, il est dans un état de transformation continue, il nous surprend à chaque fois par ses métamorphoses. Ces changements, qui affectent le personnage féminin et qui marquent son corps, constituent un invariant de la poétique de Leftah et une spécificité de son univers. Nous allons étudier le processus de la métamorphisation corporelle en suivant ses actualisations ou ses concrétisations textuelles chez cinq figures romanesques ; respectivement, la figure maternelle, Solange, Warda, Jeanne, et la maquerelle Mère Rtila, la patronne d'un lupanar. Ces femmes qui semblent sortir du monde d'Ovide, surtout le trinôme dont on a analysé l'hybridation, sont persécutées par les nouveaux inquisiteurs, les intégristes qui cherchent à étouffer toute différence et imposer par la contrainte une vérité unique.

Le corps maternel dans cette fiction est problématique, sa présence dans le texte est diffuse, son évocation rappelle toujours une blessure, une séparation douloureuse dont les stigmates restent béants chez le narrateur dont son sevrage précoce est douloureux : « Mon sevrage, si j'en crois ma mère, fut vécu comme un véritable drame, non seulement pour moi, mais par elle aussi. » (Leftah, 2006 : 9). Cette séparation de l'enfant du sein maternel est une double privation ; du lait maternel et d'un érotisme infantile. La cause en est la transformation spectaculaire du corps maternel après l'accouchement et l'abondance du liquide nourricier : « À ma naissance en effet, ses seins, devenus sources vives, lèvres pulpeuses, blessures fertiles, s'épanchèrent dans une sorte de ménorragie laiteuse déferlante, intarissable, monstrueuse. » (Leftah, 2006 : 9).

Ce détachement donc s'est fait dans des circonstances inattendues. Le corps maternel est mythifié, il est associé dans l'imaginaire du narrateur à une divinité du monde antique : « Elle se fût métamorphosée en l'une de ces déesses antiques de la fertilité. » (Leftah, 2006 : 9). Cette élévation au-dessus de l'humain sera vite ébranlée par cette coupure primaire ; qui est le sevrage, la mère divinisée reprend sa figure humaine.

Cette séparation a marqué à jamais l'inconscient du narrateur, et à défaut de ce liquide *lactescent*⁵, de cette offrande du corps maternel, deux voies, deux succédanés, deux palliatifs ont été suivis ou plutôt s'imposaient non pas pour oublier le sein maternel mais pour différer la souffrance. Le premier chemin obligé est ce qu'il appelle *Le sang de singe*, expression métaphorique qui décrit cet autre liquide, le vin, une offrande profane devenue nécessaire, par lequel la blessure de l'enfance est sublimée, Le second est celui de la création littéraire. Leftah

⁵ Expression métaphorique utilisée par Leftah pour désigner le lait maternel.

s'approprié la conception barthienne de l'écriture où l'écrivain est *un enfant qui joue avec le corps de la mère*⁶.

La figure maternelle se prolonge d'une certaine manière dans la relation qui relie le personnage-narrateur à Warda, la barmaid du *Don Quichotte*. Le corps de Warda est l'objet d'une série de métamorphoses, il n'est pas seulement l'objet du désir et de convoitise, il déclenche la mémoire involontaire et provoque les réminiscences. De ce fait, une alliance symbolique, plus puissante, plus significative rattache le narrateur à cette femme : « Pourquoi, plusieurs fois en parlant de Warda, ai-je suggéré le côté maternel qui me semblait émaner de son comportement et de ses sentiments à mon égard ? » (Leftah, 2006 : 19). Or quelques détails de ce même corps ne tardent pas à juguler les pulsions fantasmatiques et incestueuses. Warda devient une force de la dérive et de la transgression de la doxa, elle accède aussi à une élévation, « prêtresse d'un culte menacé, officie », (Leftah, 2006 : 31), mais profane.

Mais cette prêtresse consacrée du paganisme porte un corps qui a été sauvagement violenté. Sa vie a bousculé le jour ou un groupe de jeunes ont défloré la fille à peine pubère qu'elle était ; son calvaire a commencé dès ce jour fatidique : « La meute s'acharna sur le jeune corps à peine pubère. Ce fut une floraison de sève et de sang, un cri de souffrance et de révolte ininterrompu, qui expira à la fin sous la clameur victorieuse de la joie sauvage, celle du rapt et de la profanation. » (Leftah, 2006 : 89). Le lieu du viol est un cimetière de la ville de Fès, *Rawda* dans le dialecte marocain. L'auteur opère un renversement lexical, *Rawda* est une anagramme de Warda. Ce glissement du sens, de la vie à la mort, anticipe sur la perte de ce personnage.

Quand elle s'est endurcie et arrivée à retrouver les sensations de sa féminité perdue - alors qu'auparavant, elle ne *sentait pas la musique*⁷- elle subit une autre forme de violence imposée par les fanatiques. En face de cette nouvelle inquisition, le corps s'adapte aux conjonctures, la métamorphose passe par le vestimentaire censé freiner la sensualité débordante. La menace intégriste monte crescendo : « Warda qui habitait un quartier populaire, fut un jour prise à parti par de jeunes fanatiques qui l'abreuèrent d'insultes, et allèrent jusqu'à déchirer un pan de la somptueuse robe qu'elle portait ce Jour-là. » (Leftah, 2006 : 153). Le vestimentaire acquiert une dimension idéologique, par ce moyen l'intégrisme met en place son diktat et travaille sur les mécanismes de son pouvoir : « Warda essaya de résister le plus

⁶ Barthes, R. 1973. *Le plaisir du texte*, Paris : Éditions du Seuil. Leftah mentionne Roland Barthes et sa célèbre phrase où il décrit l'écriture comme un jeu avec le corps de la mère, cependant il ne précise pas la référence. C'est un cas de la pratique de l'intertexte dans l'œuvre de Leftah.

⁷ Un personnage féminin de Yukio Mishima décrit de cette manière ses souffrances sexuelles. Mushima, Y. 1964. *La musique*, traduit par Palmé, D. 2000. Paris : Gallimard : coll. « Du monde entier ».

longtemps qu'elle put à ces agressions devenues quotidiennes, mais finit par céder. Un jour, elle vint au "Don Quichotte" habillée d'une djellaba d'une couleur rose saumoné. » (Leftah, 2006 : 154).

Le narrateur s'implique et dénonce cet abus, la voix auctoriale devient plus évidente, plus explicite : « Nous sommes, je ne sais par quelle malédiction, les nouveaux Balkans où de nouveaux ottomans [...] voudraient que les femmes, toutes les femmes, soient de nouveau voilées. » (Leftah, 2006 : 155). Leftah analyse cette régression qui s'étend rapidement, à la lumière de *La Caravane des Férédjés*⁸, un roman de l'écrivain albanais Ismail Kadaré. Warda, forcée d'endosser la djellaba, sa sensualité est accentuée davantage, les habitués du bar sont plus excités. Elle se métamorphose à nouveau, passant du féminin au masculin, et du masculin au féminin, « souriante, un capuchon mignon en forme de triangle isocèle plaqué au dos de sa djellaba, ce qui lui donnait une apparence d'éphèbe [...] Warda passait alternativement de l'éphèbe à celle de l'odalisque. » (Leftah, 2006 : 157), un corps au-delà des limites, construit par un regard. Les expressions élogieuses utilisées par les convives de la Fosse (*Jamil et Ya Ward*)⁹ qui traduisent les attributs et les projections faits sur le corps de Warda montrent à quel point le corps est une invention d'un regard et le genre est une construction.

Dans le bar *Le Don Quichotte*, les frontières entre masculinité et féminité sont bouleversées ; comme si cet espace souterrain permettait un retour à un état immémorial : « Se révélaient le sourd désir, la nostalgie inextinguible de l'androgynie originelle qui habitaient les convives de la fosse. » (Leftah, 2006 : 157-158). Néanmoins cette félicité est éphémère, un autre signe vestimentaire confirme la menace intégriste : « Warda vint un jour en simple djellaba noire. [...] Ce noir était un signe, [...]. C'était la couleur fondamentale de ceux qui s'activaient à l'avènement de la cité solaire, » (Leftah, 2006 : 160).

Le départ de Warda à la fin du roman s'il est en partie accéléré par la tyrannie intégriste, il s'accompagne également d'une ultime métamorphose du corps, « brusquement, ses menstrues ne vinrent pas à leur période habituelle. Elle attendit encore un long mois, et rien ne se produisit. Warda était enceinte. » (Leftah, 2006 : 160). Désormais, un nouvel état commence pour elle ; Warda future mère, son retour à Fès, sa ville natale, est hautement symbolique, serait-il une tentative de purification ou une nouvelle errance et une résurrection des démons du passé ?

D'autres formes de métamorphoses du corps féminin sont visibles dans la fiction. Si la juive Solange représente la dérive et l'hybris, elle est un symbole de résilience, par conséquent, elle est associée à une figure historique, la Kahina : « Et

⁸ Traduit aussi sous le nom *Le Firman aveugle*, publié en albanais en 1984, traduit en français par Vrioni. J. 1981. Paris : Fayard.

⁹ Ces deux vocables, respectivement un adjectif qualificatif et un substantif, signifiant beau et fleurs, renvoient grammaticalement au genre masculin.

voici que soudain, derrière le visage de Solange [...] ..., surgit pour moi un autre [...], la matriarche intraitable qui continue de hanter obscurément et obstinément, sinon notre mémoire, notre imaginaire : Kahina. » (Leftah, 2006 : 52-53). Cette analogie ou association faite entre Solange, personnage fictif dans le roman de Leftah et la Kahina, personnalité historique maghrébine, pourrait avoir deux explications, Solange, par son spectacle provocateur et sa posture, dérange une doxa et une idéologie, quant à la Kahina, elle refusait l'invasion de son territoire. Une seconde interprétation possible serait la judaïté de ces deux femmes, bien que la judaïcité de la Kahina reste controversée comme d'autres aspects de la vie de cette figure emblématique de la résistance. Transformée en mythe littéraire et culturel¹⁰, elle est une femme de la pluralité, une « femme palimpseste », l'incarnation « d'une mémoire blessée ». (Pister, 2018 : 33-52).

Les figures féminines désertent l'espace de la Fosse et du roman, les départs se succèdent ; celui de l'intrigante juive Solange dont le corps est corrompu par une maladie mortelle, son destin est l'histoire de l'éphémère et du tragique de la condition humaine. Celui aussi de Jeanne qui enlève le masque du travestissement pour revendiquer son identité choisie : la transsexualité, bravant les interdits, elle se réconcilie avec son corps. Toutefois, cette métamorphose n'est pas permise dans une société conservatrice, comme les autres figures de la résilience, elle déserte la Fosse ou plus exactement, payant le tribut de son audace : « Solange [...] m'informa que Jeanne avait traversé le détroit et regagné son Espagne - son Andalousie ? - natale » (Leftah, 2006 : 161-162).

La métamorphose du corps et son processus chez Leftah est une projection littéraire ; le personnage de la patronne du lupanar du Mellah, Mère Rtila (Mère Araignée), est construit à l'appui d'une lecture des *Métamorphoses* d'Ovide. Si dans le mythe, l'*Arachné* est une talentueuse et habile tisseuse, Mère Rtila, entremetteuse, tisse des relations, et l'auteur par cette reprise tisse un récit.

4. Hybridation et métamorphose du texte

Nous avons suivi les développements et les manifestations de l'hybridation et de la métamorphose du corps féminin dans *Au Bonheur des limbes*, nous allons voir maintenant comment cette nature du composite et du changement est inscrite également dans la matrice du texte qui obéit à son tour à cette loi qui définit les personnages.

¹⁰ Ouhibi Aitsiselmi, K. 2016. « La Kahina, genèse et appropriation d'un mythe », *La mythocritique contemporaine au féminin* : 119-135. Cet article aborde l'histoire de la Kahina et les métamorphoses de cette figure féminine maghrébine, son passage de l'ancrage historique à un processus de mythification.

En effet, l'écriture de Leftah se démarque de la narration linéaire ou de la simple exposition d'une histoire, cette œuvre échappe aux conventions et aux codes genreologiques, une esthétique de l'impur fait subvertir les topoï et les modalités scripturales. Il s'agit d'une littérature qui nécessite ce que Vincent Jouve appelle un *lectant*¹¹. Bien qu'elle soit étiquetée roman par l'éditeur, ce qui n'est en réalité qu'une stratégie éditoriale, cette fiction est du côté de la marge et non du conventionnel. Sa structure n'est pas exclusivement bâtie autour d'une intrigue narrative. Si *Au bonheur des limbes* est l'histoire de certains personnages essentiellement féminins que le narrateur a côtoyés de près dans l'espace de la Fosse et dont il recompose le calvaire, il est aussi consacré à des figures livresques, littéraires, mythologiques, bibliques ou coraniques qui ne figurent pas dans la diégèse mais dont l'expérience enrichit la réflexion du narrateur et par ricochet celle de l'écrivain lui-même. À côté des parties narratives qui structurent le roman, des morceaux poétiques empruntés à la littérature arabe ou française alimentent l'écriture de Leftah, de même que des fragments de théâtre¹².

Leftah incorpore en plus des fragments de la tradition mystique musulmane en les commentant. *Au bonheur des limbes* est un va-et-vient incessant entre le récit et le discours, entre la réflexion et l'invention d'un univers et ce que cela demande comme maîtrise de techniques et de procédés littéraires, la structure du roman est par excellence composite, résultat de métamorphoses internes.

Le romancier entreprend un travail sur les mots, sa prose est poétique. *Au bonheur des limbes*, c'est aussi une invitation du lecteur *au bonheur des mots* (Baïda, (dir.), 2009). Pour l'essayiste marocain Salim Jay, ce qui fait la force de Leftah est cet : « Effet d'accueillir dans ses récits la matière de ses émerveillements de grand lecteur [...] qui deviennent des éléments vivants du récit » (Jay, 2012 : 153-154).

En s'appropriant différents affluents, le texte est donc hybride, l'auteur fait intégrer plusieurs genres, le mouvement de son écriture suit un chemin escarpé qui nous surprend à chaque instant par ses détours. Ainsi, dans *Au bonheur des limbes*, l'incipit pourrait leurrer le lecteur, un récit à la première personne où le topos de l'enfance et du rapport avec la mère pourrait faire croire qu'il s'agit d'une autobiographie. Cette impression première est vite détruite par l'élan onirique et par les échappées et les fantasmes du personnage-narrateur.

¹¹ Vincent Jouve distingue entre le lisant et le lectant, si le premier est dupé par une quelconque référentialité du texte, le second, au contraire, s'intéresse plutôt aux mécanismes qui entrent en jeu dans la fabrique du texte. Jouve, V., 2001, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris : Presses Universitaire de France, [1991].

¹² Leftah intègre dans son roman des fragments du célèbre dialogue entre Macbeth et les trois sorcières qui ont prophétisé son destin. Le théâtre shakespearien (*Lady Macbeth*) est évoqué pour insister sur le décodage de la langue. Le langage mystique (cas de Rabia Al Adawiyya dont parle Leftah dans *Au bonheur des limbes*) nécessite une lecture herméneutique.

Un autre aspect, et non des moindres, qui participe à l'hybridation et à la métamorphose du texte est la présence massive de l'intertexte. Des références déclarées ou parfois laissées en suspens nécessitant l'intervention et l'implication du lecteur, la seule instance qui donne à l'intertexte sa signification et sa valeur : « L'intertextualité est la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie » (Riffaterre, 1980 : 4). Nous essayerons de montrer, moyennant quelques exemples, comment l'intertexte participe pleinement à cette hybridation et à cette métamorphose déjà mises en place par une expérience qui outrepassa les frontières genrologiques et qui prône l'avènement de l'écriture dans le sens barthien du terme.

La représentation de la Fosse dont nous avons parlé avec plus de détails -si on laisse à part sa référentialité expliquée d'ailleurs par l'auteur- est reconstruite par l'imaginaire et les lectures que Leftah exploite. Cette métamorphose de ce lieu de tous les paradoxes est reconstruite à partir de deux références littéraires : *La Comédie divine* de Dante et *Les métamorphoses* d'Ovide. En effet, la Fosse est une descente dans le monde infernal, comme chez Dante, elle est aussi stratifiée ; comportant plusieurs cercles qui aggravent la perte. Minos, le chien de Solange avec les attributs qu'on lui a donnés, est un écho de l'univers dantesque : « C'est Warda qui lui a donné le nom de ce chien qui, dans l'Enfer de Dante, enroule sa queue pour indiquer aux condamnés à quel cercle ils doivent descendre » (Leftah, 2006 : 47). La Fosse en se métamorphosant devient un prétexte pour l'écriture, elle génère la matière du récit, elle évoque le récit biblique de Joseph, relu par Thomas Mann dans *Joseph et ses frères*, et le puits de l'oubli décrit par l'écrivain algérien Tahar Djaout (Djaout, 1987). Ces intertextes que l'auteur introduit dans son texte et les différentes associations qu'il crée avec d'autres productions littéraires transforment l'œuvre de Leftah. La fiction glisse dans la métafiction, signe d'une modernité littéraire (Jouve, 2001).

5. Conclusion

Le corps féminin dans *Au bonheur des limbes* est doublement caractérisé, par une hybridation qui mine les limites de la masculinité et de la féminité et par une métamorphose qui permet le passage d'une situation à l'autre. Même si la sexualité est omniprésente dans cette fiction, le corps se libère des normes biologiques, ne serait-ce que dans des échappées oniriques ou imaginaires. Le féminin est traversé par le masculin comme le masculin n'écarter pas le féminin. On peut tenter d'établir un travail comparatiste avec *L'Enfant de sable* de Taher Benjelloun pour prouver que le genre est une construction d'un regard qu'on projette sur soi et sur les autres.

En explorant les espaces de la marge, Leftah transforme les femmes exclues du système, marquées par des stigmates corporels et des sévices psychologiques, vilipendées ou lynchées par la doxa, en des personnages qui nous émerveillent en leur donnant le droit à la parole. Il fait de l'écriture transgressive une arme redoutable du militantisme et de la résilience.

Références et bibliographie

- Baïda, A.** (dir.), 2009. *Mohamed Leftah ou le bonheur des mots*, Casablanca : Tarik Éditions.
- Barthes, R.** 1973. *Le plaisir du texte*, Paris : Éditions du Seuil.
- Carrié, J.** 2007. « Du jeu à la norme : l'art du travestissement », dans *Empan*, 1, n° 65 : 13-17.
- Djaout, T.** 1987. *L'invention du désert*, Paris : Éditions du Seuil.
- Girard, C.** 2019. « Le mythe de l'androgynie dans *Porporino ou les mystères de Naples* de Dominique Fernandez », dans Arlette Bouloumié (dir.), *Les mythes de l'ogre et de l'androgynie*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes : 153-168.
- Gracq, J.** 1980. *En lisant en écrivant*, Paris : José Corti.
- Idel, M.** 2004. « Androgynie et égalité dans la kabbale théosophico-théurgique », dans *Diogène*, 8, n° 208 : 30-43.
- Jay, S.** 2005. *Dictionnaire des écrivains marocains*, Paris : Méditerranée-Eddif.
- Jay, S.** 2012. *Un chœur marocain. Chroniques littéraires*, Casablanca : Éditions La Croisée des chemins.
- Jouve, V.** 2001. [1991]. *L'effet-personnage dans le roman*, Paris : Presses Universitaire de France.
- Kadaré, I.** 1981. *La caravane des Férédjés*, traduit en français par Vrioni, J. 1984. Paris : Fayard.
- Leftah, M.** 2012. [1991]. *Les demoiselles de Numidie*, Paris : Éditions de La Différence.
- Leftah, M.** 2006. *Au bonheur des limbes*, Paris : Éditions de La Différence.
- Mushima, Y.** 1964. *La musique*, Traduit du japonais par Palmé, D. 2000, Paris : Gallimard.
- Ouhibi Aitsiselmi, K.** 2016. « La Kahina, genèse et appropriation d'un mythe », dans *La mythocritique contemporaine au féminin* : 115-135.
- Parini, L.** 2010. « Le concept de genre : constitution d'un champ d'analyse, controverses épistémologiques, linguistiques et politiques », *Socio-logos* [Online], 5, Online since 07 July 2010. URL : <http://journals.openedition.org/socio-logos/2468> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/socio-logos.2468>, consulté le 22/04/2024.
- Pister, D.** 2018, « La Kahina, reine palimpseste », *Argelina : Revista semestral de Estudios Argelinos*. 6 : 33-52. [En ligne] : <https://hal.univ-lorraine.fr/hal-03205524>, consulté le 22/04/2024.
- Riffaterre, M.** 1980. « La trace de l'intertexte », dans *La Pensée*, no 215, Octobre 1980 : 4-18.
- ****Dictionnaire de l'Académie française informatisée*, <https://www.dictionnaire-academie.fr>, consulté le 22/04/2024.

The author

Kachouchi Elkhamissi is a tenured teacher in French and a trainer of the Regional Center for Education and Training of Marrakech. He defended his PhD thesis in July 2024 at the Faculty of Letters and Human Sciences of Mohammedia, University Hassan II, Casablanca. His thesis focused on the poetics of subversion in the novels of Alain Mabanckou. He participated at a number of international conferences in Morocco and at scientific events abroad. His articles are published in collective volumes and in scientific journals, especially in *Éthiopiennes* journal.

Kachouchi Elkhamissi est un agrégé en lettres françaises, formateur au centre régional des métiers de l'éducation et de la formation de Marrakech, il a soutenu sa thèse de doctorat en juillet 2024 à la Faculté des lettres et des sciences humaines de Mohammedia, Université Hassan II de Casablanca. Sa thèse s'est portée sur la poétique de la subversion dans l'œuvre romanesque d'Alain Mabanckou. Il a participé à des colloques internationaux au Maroc et à des manifestations scientifiques à l'étranger. Ses articles sont publiés dans des ouvrages collectifs et dans des revues scientifiques notamment la revue *Éthiopiennes*.