

Kilito et la fabrique du texte. Lieux de la mémoire et enjeux de la création romanesque

Atmane Bissani

Université de Meknès – Maroc

On écrit pour à la fin noyer l'écriture.
(Kilito, *La Querelle* 34)

Le Roman est une Mort ;
il fait de la vie un destin, du souvenir un acte utile,
et de la durée un temps dirigé et significatif.
(Barthes, *Le degré zéro* 32)

Préliminaire

L'écriture romanesque ou encore la pratique scripturale chez Abdelfattah Kilito ne se dissocie pas de son écriture essayistique. L'écriture pour ce lecteur féru et passionné des lettres arabes classiques est avant tout une composition esthétique, une rhapsodie où tous les ingrédients de l'expression littéraire, philosophique et artistique se rencontrent et dialoguent dans l'harmonie qu'offrent le texte et le doigté de l'écrivain.

C'est à ce titre que Kilito passe pour un artiste attentif à l'art de la composition¹ romanesque. Kilito pense son écriture, pense sa langue, et, cela va de soi, son écriture et sa langue pensent le monde à travers la réhabilitation du *dit* des Anciens dans le contexte des Temps modernes. La force de frappe de Kilito est, nous semble-t-il, liée à cette facilité étrange qu'il a à mettre au diapason écriture romanesque et écriture essayistique. Mais aussi à cette aisance étonnante qu'il a à faire dialoguer la littérature et la pensée arabes classiques avec la littérature et la pensée occidentales.

Autant dire que l'art d'écrire chez Kilito est un art qui destitue toute frontière étanche entre les genres de l'expression littéraire et philosophique, d'un côté, et entre les cultures, de l'autre.

Ce à quoi nous nous essaierons dans notre réflexion, c'est le traitement de l'écriture chez Kilito comme art, comme expérience artistique engageant trois moments de la mémoire, trois positions mnésiques: la mémoire somatique, la mémoire poétique et la mémoire livresque. Outre ce, nous traiterons de la fabrique du romanesque chez Kilito. La question dans ce sens portera sur le métier de l'écrivain, sur son artisanat interne, sur son doigté d'artiste.

Notre réflexion est loin d'être exhaustive; elle n'est que prélude à notre réception amoureuse du corpus littéraire de Kilito, l'un des écrivains les plus abscons, les plus kafkaïens et les plus mystérieux des lettres marocaines actuelles.

1. Mémoire de l'écriture, écriture de la mémoire

La mémoire d'un écrivain ou d'un artiste a ceci de particulier qu'elle nourrit le potentiel de son imagination et stimule son aptitude à composer une œuvre de l'esprit. La mémoire participe à/de la fabrique d'une œuvre d'art animée de l'intérieur par la force du rappel, et de l'extérieur par la force de la composition artistique.

L'écriture dans cette optique, et *de facto* l'aventure du scribe, devient une ouverture sur le possible qu'offre l'expérience de l'altérité, l'expérience de la réception nécessitant le passage par la force de la mémoire, c'est dire la force de l'égo, la force du sujet pensant et écrivant. Khatibi, ami et compagnon de route de Kilito, écrit à juste titre que: "Celui qui écrit en cheminant vers soi et vers l'autre, n'est pas que le gardien des reliques de celui qui fait le mort durant sa vie. Au-delà de ce culte, le scribe qui se souvient est prêt au sacrifice, devant le témoin anonyme qu'est le lecteur. Il élève, en vue de cette lecture, un autel réversible, une sorte de paravent qui brille dans la nuit du langage. Aussi habite-t-il cet univers de ma mélancolie. Le cœur ouvert aux blessures de son destin. L'esprit aux aguets. Pensif." (*Le scribe* 26-27)

Aussi est-il de toute évidence que l'écriture est cheminement vers soi, vers les questions de soi, vers la mémoire de soi, mémoire tatouée² de mille et une traces, mille et une questions.

S'il en est ainsi, nous estimons que la mémoire d'un faiseur d'œuvres d'art, écrivain ou artiste, est articulée de manière à faire dialoguer les expériences vécues par le corps avec celles vécues pendant l'enfance et conscientisées par l'intellect et l'intelligence fondés sur l'expérience de la lecture.

Le corps est un espace, un lieu qui reçoit le monde comme expérience, et de ce fait il développe sa mémoire comme énergie sensible susceptible de "possibiliser" l'acte de créer une œuvre d'art.

À la mémoire du corps se met en concomitance la mémoire poétique, laquelle puise son fondement logique de l'expérience de l'enfance, l'expérience de l'observation du monde qui donnera lieu plus tard à l'expérience de la récréation du monde. L'enfant se remémore tout un vécu qui fera matière de dire le monde subséquemment.

La mémoire livresque, quant à elle, tire son bien-fondé de la structuration de la pensée et de la langue de dire le monde de l'écrivain. La lecture fonde et ordonne le travail de l'écriture.

Kilito, dont l'œuvre nous intéresse ici, ne sortira pas, nous semble-t-il, de ce schéma dont nous venons d'esquisser sommairement les fondements logiques et dont nous développerons le contenu dans ce qui suit.

1. La mémoire somatique

Nul écrivain, nul poète, nul artiste ne peut écrire abstraction faite de son corps, de la mémoire de son corps. La mémoire du corps s'avère être l'un des lieux les plus adulés chez les écrivains et les artistes. Et donc, d'où parle Kilito ? d'où pense-t-il ? d'où écrit-il ? Le lieu de la parole, comme celui de la pensée et de l'écriture, renvoie en définitive à la mémoire. Mais quelle mémoire ? C'est avant tout la mémoire somatique, la mémoire du corps, la mémoire du sensible.

À bien lire Kilito, on rencontre le corps, on s'aperçoit de la place prépondérante qu'il occupe dans la formation textuelle de l'écrivain. Mettons dans ce sens *Dites-moi le songe* – texte à mi-chemin entre le roman et l'essai – qui s'ouvre sur l'expérience de la maladie que connut le personnage-narrateur quand il était encore enfant et qu'il se remémore dans un passage fort expressif du texte: "J'aime lire au lit. Habitude acquise depuis l'enfance, au moment de la découverte des *Mille et Une Nuits*." (Kilito, *Le songe* 13) Le corps du personnage-narrateur subit la maladie,

mais la lecture des *Mille et Une Nuits* apporte l'effet magique d'une guérison prompte et inattendue: "[...] au fur et à mesure que je lisais et que le temps passait, je me sentais mieux. Arrivé à la dernière page, j'étais complètement guéri. À croire que la littérature a une vertu thérapeutique. Si elle ne guérit pas les maladies du corps, elle soulage les souffrances de l'âme, c'est au demeurant l'un des thèmes du livre des *Nuits*." (Kilito, *Le songe* 14) La mémoire somatique du personnage-narrateur n'oublie pas cet événement singulier dans la vie de l'auteur. Elle l'introduit *in medias res* dans la re-composition (composer autrement) de la trame des *Nuits* compte tenant d'une autre position narrative inscrite dans une logique moderne, voire postmoderne. C'est à alors que l'auteur prête son corps au monde pour le transformer en narration, ou encore en pensée. Le mot de Merleau-Ponty est fort révélateur à cet égard bien qu'il porte sur le métier du peintre: "C'est en prêtant son corps au monde que le peintre change le monde en peinture." (Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit* 12) Le corps est l'expérience sans laquelle la reprise du monde par le biais de l'art serait impossible. Il est pour ainsi dire le lieu privilégié de la mémoire qui permet à l'expérience de l'art de commencer. Il n'est pas de *commencement* artistique qui ne passe pas initialement et obligatoirement par l'expérience du corps. Le corps, le somatique, entre donc en jeu dans la fabrique d'une œuvre d'art. Il constitue la pierre angulaire qui précède l'imagination tout en s'inscrivant dans un imaginaire local, mais aussi universel. Le corps de l'écrivain devient ainsi un corps écrit, un corps qui renaît de sa mémoire, qui sort du néant du silence en vue de s'affirmer dans l'art d'écrire. Le corps écrit n'est pratiquement pas un corps charnel, érotique, physique, concret; il est le corps de l'écriture, un corps artistique, un corps qui se rappelle, qui se souvient, un corps "descendu du ciel de l'art" (Barthes, *S/Z* 108) comme le serait un corps rêvé. (Kilito, *La femme rêvée*)

2. La mémoire poétique

La mémoire somatique va en concomitance avec la mémoire poétique, la mémoire que valide et qu'alimente la station de l'enfance.

En effet, le corpus littéraire de Kilito est traversé de bout en bout par la voix de l'enfance, laquelle constitue un moment fort dans l'imaginaire de l'auteur. *La Querelle des images* représente ici un cas particulier dès lors que le texte retrace le cheminement d'un enfant "qui baigne dans la religion",

précise Kilito. Il a appris par cœur les versets du Coran où il est question de Dieu, des prophètes, des croyants et des impies, ajoute Kilito. (*Kilito en questions* 17) “L’enfant de Kilito est imprégné de questions philosophiques et métaphysiques. C’est un enfant animé par une curiosité certainement innocente, mais surtout intelligente. L’enfant, le personnage-narrateur de *La Querelle des images*, est profondément ‘intrigué’ par... Dieu? Comment est Dieu?” (17). Les questions de l’enfant de *La Querelle des images* sont sérieuses et épineuses et doivent marquer toute la génération de Kilito, la génération des grands étonnements intellectuels. Et Kilito d’aller plus loin dans *La Querelle des images* lorsqu’il écrit en avant-propos de son texte: “Nos ancêtres n’avaient pas de visage.” (*La Querelle* 9).

L’enfant chez Kilito est un observateur, mais c’est aussi un acteur qui s’impose grâce à ses questions. L’un des moments forts de *La Querelle des images* nous renvoie à la tradition du hammam, une tradition conservée et consacrée par l’usage chez les maghrébins. “Une saison au hammam” (*La Querelle* 115) s’ouvre sur la remémoration de ce rituel fixé dans la mémoire de l’enfant, une mémoire à la fois somatique et poétique du fait qu’elle se rapporte au corps et à l’enfance: “Le hammam maternel est alors remémoré avec nostalgie comme un paradis des amours enfantines.” (115) Ce qui rend l’image plus poétique c’est certainement le moment de l’enfance remémoré avec nostalgie, mais encore la présence de la mère et des amours qu’elle représente dans l’imaginaire de l’enfant. Ceci, précise le personnage-narrateur à la fin du texte, n’est plus aujourd’hui, et donc, dit-il, “Un pan entier de notre enfance, de notre passé, s’écroule. ” (*La Querelle* 126) C’est en cela que l’écriture de la mémoire – de son temps et de ses lieux – transforme le spectre de l’oubli en désir nostalgique cautionné par un désir esthétique, celui de l’art de la composition.

La position intellectuelle adoptée par le personnage-narrateur de *La Querelle des images* trouve son explication dans la relation qu’avait Kilito l’enfant avec les livres. Sa mémoire poétique est jonchée de lectures et de questionnements: “Je suis très imprégné par les lectures d’enfance, dit-il. Leur impact est tellement vivace que j’y reviens souvent dans mes livres. Lorsque je me représente mon enfance, je me vois toujours avec un livre à la main.” (*Kilito en questions* 15)

L’enfant chez Kilito est révélateur des énigmes grâce à son étonnement naïf et aux questions innocentes et sérieuses qu’il pose. Du reste, il arrive à Kilito de qualifier la nature de ses questions de naïves, voire d’enfantines. En effet, il écrit à propos de la langue qu’aurait parlée Adam au Paradis,

à titre d'exemple: "Nul ne se soucie, aujourd'hui, de s'interroger sur la langue d'Adam. C'est une question naïve, vaguement embarrassante et encombrante, comme celles que posent parfois les enfants et auxquelles on ne peut répondre d'une manière innocente." (*La langue d'Adam* 10-11) C'est dire que la place qu'occupe l'enfant dans l'édifice textuel de Kilito est sans appel. D'autant plus que l'étonnement de l'enfant aiguise le questionnement de Kilito l'écrivain, mais aussi Kilito le chercheur. Nous rencontrons donc l'enfant et sa stupéfaction première, naïve et rentrée dans la majorité des textes de Kilito.

"La bibliothèque", nouvelle captivante de Kilito, raconte l'histoire d'un enfant malade passionné de livres. Sa curiosité l'introduit dans l'univers mystérieux d'une bibliothèque dont on n'ouvre plus la porte. L'enfant touche des livres, essaie d'en lire quelques bribes bien que la compréhension ne lui soit pas accessible, puis passe à autre chose: épousseter les livres. Et, de crainte d'être pris au dépourvu dans cette pièce mystérieuse, il "vacille et tombe. Son crâne cogne contre le sol." (*En quête*, "La bibliothèque" 74). Il ne meurt pas, mais gagne l'amitié et la familiarité des livres.

Les livres, justement, sont les amis incontournables de Kilito. L'amitié des livres lui éclaire l'obscurité de leurs sentiers interminables. La lecture est la passion qui fait partie intégrante de la vie de Kilito non seulement en sa qualité d'enseignant des lettres, mais encore en sa qualité de chercheur et de penseur et critique littéraire. De ce fait, les livres reviennent à fonder la mémoire de Kilito, philosophe de la littérature avéré, eu égard à l'art et la manière qu'il a de faire introduire ses lectures dans ses textes aussi bien fictifs qu'essayistiques.

3. *La mémoire livresque*

Peut-on écrire à partir de rien? Peut-on construire un texte *ex nihilo*? Autrement dit, peut-on écrire, construire un texte sans mémoire livresque? Et puis cette autre question: qu'est-ce qui a sauvé Shéhérazade de la mort?

Dans son fabuleux essai sur *Les Mille et Une Nuits* intitulés *L'œil et l'aiguille*, Kilito souligne que les maîtres qui ont instruit Shéhérazade "sont des livres, au nombre de mille, où elle a appris la médecine, la poésie, l'histoire et les dits des sages et des rois. C'est dans cette immense mémoire écrite qu'elle a puisé la matière de ses récits, de l'enseignement

qu'elle a dispensé à Shâhriyâr, nuit après nuit. "Au commencement une bibliothèque" (*L'œil et l'aiguille* 14-15), conclut Kilito.

La mémoire livresque de Kilito est partagée entre deux cultures, deux langues: Arabe et Européenne. Il est connu que Kilito écrit et lit en français et en arabe. Professeur de littérature française à l'université marocaine, Kilito a consacré sa vie de chercheur à la littérature arabe classique. Tout se passe comme si le jour il enseignait la littérature française, et la nuit (à l'instar de Shahrazâd³) il se mettait à l'écoute attentive des secrets des textes des Anciens, à éveiller les livres endormis. Kilito écrit et pense à l'intérieur de cette périodisation spatio-temporelle, c'est dire deux périodes relatives au cheminement de l'intelligence et de la sagesse humaines. En fin connaisseur des reliefs des mémoires Européenne et Arabe, Kilito, avance que: "la mémoire littéraire est différente chez l'Arabe et chez l'Européen; dans les deux cas, elle se réfère à une origine, à un point de départ, et s'appuie sur une certaine notion de l'espace et du temps. La mémoire de l'Européen réfère à Athènes, et celle de l'Arabe au désert." (*Tu ne parleras pas ma langue* 17-18) La mémoire livresque de Kilito vacille donc entre une passion philosophique et une passion poétique. C'est dans ce contexte, dans cet entre-deux, dans cet interstice culturel et linguistique que se sont développées les questions de Kilito. Sa mémoire livresque est aussi la mémoire de ses questions et de son étonnement de chercheur et d'intellectuel.

Or, les véritables questions de Kilito sont ou bien tues ou bien formulées en filigrane. Tous les livres de Kilito recèlent des questions, mais la *Question* dans le sens philosophique, épistémologique et ontologique du terme, la question comme "désir de la pensée" (Blanchot, *L'entretien infini* 14) est à découvrir dans la passion de la lecture attentive de Kilito. La question essentielle autour de laquelle gravitent toutes les autres questions chez Kilito est à notre sens celle de l'Auteur, *al-muallif*. La question est donc désormais: qui aurait *dit* et/ou *écrit* quoi? Et par la force de l'analyse, la question ne se rattache pas uniquement aux textes profanes, mais aussi aux textes sacrés, ou dits sacrés. D'où l'équivoque entre un "discours fictif" et un "discours apocryphe" (Kilito, *L'auteur* 12). Justement, *L'auteur et ses doubles* revient longuement sur la question du *muallif*, question centrale dans la littérature et la pensée arabes depuis les Anciens jusqu'à nos jours. Kilito a donc ses secrets, des secrets qu'il ne révèle pas clairement et distinctement, mais qu'il met sous le signe de la suggestion. "Le secret de l'écrivain, écrit Kilito, n'est connu qu'après son décès. C'est que le vrai livre

a partie liée avec le blanc du linceul, l'effacement du signe, la suspension du sens, l'aphasie absolue de la mort." (*L'œil et l'aiguille* 39) En fait, les Anciens, à l'instar de Ma'arri⁴, avaient des secrets que la réception faite ultérieurement de leurs œuvres a pu exposer à la lumière du jour.

II. *Pratique du texte, fabrique du roman*

La notion du texte est problématique, cela va sans dire. Roland Barthes pose la question et répond ainsi: "Qu'est-ce donc que le Texte? Je ne répondrai pas par une définition, ce qui serait retomber dans le signifié. Le Texte, au sens moderne, actuel, que nous essayons de donner à ce mot, se distingue fondamentalement de l'œuvre littéraire: ce n'est pas un produit esthétique, c'est une pratique signifiante; ce n'est pas une structure, c'est une structuration; ce n'est pas un objet, c'est un travail et un jeu; ce n'est pas un ensemble de signes fermés, doué d'un sens qu'il s'agirait de retrouver, c'est un volume de traces en déplacement." (*L'aventure* 13)

Que le texte soit une *pratique*, c'est dire une opération scripturale mobilisant "désir" et "corps"⁵, tout en se situant au niveau du signifiant et non pas au niveau du signifié, le roman, lui, est *fabrique*, c'est dire un cheminement vers le romanesque, vers le sens possible du monde. Le cheminement est ici fabrique du possible, fabrique du signifié que seule la lecture active et coopérative est en mesure de définir. Le texte est pratique scripturale, le roman est fabrique d'un monde où le sens est inchoatif, ouvert, possible, jamais définitif.

L'écriture chez Kilito est à la fois pratique du texte et fabrique du roman, pratique scripturale et fabrique du romanesque. Au-delà du texte produit et écrit par Kilito, une vision du monde dessine ses traits et fonde ses assises. Kilito écrit en pensant, pense en écrivant. Le roman de Kilito pense, tout comme sa langue, tout comme son écriture. Personnages, temps et espace participent de la création de son monde romanesque faisant de l'art de la composition son seuil épistémologique vers une écriture où narration, essai, réflexions philosophiques, peinture et photographie dialoguent harmonieusement, indépendamment de tout enfermement générique et indépendamment de toute clôture sémantique.

1. L'architecture du texte chez Kilito

Kilito est un rhapsode, un *muallif*, un artiste qui crée son monde à partir d'éléments épars. En effet, l'art de la composition est ce qui fonde l'art d'écrire chez Kilito. Ses romans sont inclassables dès lors qu'ils remettent en cause et mettent en crise la notion du genre littéraire. Le composite et l'hybride qui fondent les textes de Kilito reviennent à situer le débat de la pratique littéraire au niveau de la redéfinition du genre. Qu'est-ce qu'un genre littéraire? La question fait date (depuis Aristote) et sa résolution demeure inhérente essentiellement aux travaux des structuralistes (et poststructuralistes) et aux classifications proposées par les théoriciens qui s'y rattachent.

Quoiqu'il en soit, la question du genre renferme une vision ontologique du monde. *De facto*, les théories du genre, comme le pose Jean-Marie Schaeffer, "ne sont pas véritablement des théories littéraires, mais plutôt des théories de la connaissance. Je veux dire par là que leur enjeu transcende la théorie littéraire proprement dite et débouche sur des querelles d'ordre ontologique." (Schaeffer, *Du texte au genre* 119) Le recours générique est donc un recours ontologique qui permettrait à un écrivain de dire le monde tel qu'il se le représente et selon la vision qu'il adopte. Par ailleurs, la dimension ontologique que permet un genre littéraire est systématiquement soutenue par une esthétique. L'esthétique de l'écriture (et de l'art) est au fond une esthétique philosophique dès lors qu'elle interroge l'Être et son essence. C'est dans cette optique que l'écriture de Kilito prend forme et place. Qu'est-ce à dire?

L'esthétique de l'écriture chez Kilito destitue la notion de "genre" de son autorité et l'évacue de son contenu, et ce, en créant un écart épistémologique entre sa portée textuelle et sa portée métaphysique. C'est dire que chez Kilito, comme le souligne à juste titre le philosophe Abdessalam Benabdelali, "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 ces œuvres et lui." (Benabdelali, *Littérature et métaphysique* 10)

L'architecture textuelle chez Kilito s'inscrit dans le sillage de l'*impureté*, du brassage des genres. Il s'agit là d'une esthétique postmoderne⁶ mettant au centre de sa pratique la crise des récits⁷, c'est dire des vérités et/ou idéologies absolues, et qui, *de facto*, se propose de décloisonner les genres, de "partir du défi d'un art envers un autre pour traverser leur opposition et atteindre un dispositif, impur bâtard, où d'autres arts peuvent se profiler." (Scarpetta, *L'impureté* 380) L'impureté en tant qu'esthétique postmoderne trouve son écho chez Kilito qui a pour longtemps travaillé sur les séances, *maqâmât*⁸, et qui stipule "qu'un texte ne peut pas être considéré comme clos ou solitaire, ou bien fait d'une seule coulée. Il est ouvert sur d'autres textes, d'autres savoirs, qu'il intègre à sa structure et qui lui donnent un aspect composite et fragmentaire." (*Les séances* 15) Dans cette perspective, l'horizon de l'écriture chez Kilito va en concomitance avec l'horizon de son penser romanesque. Si l'écriture traverse la mémoire de l'écrivain, le penser romanesque actualise ses questions. Aussi, est-il de toute évidence que l'esthétique de l'impureté qui fonde l'architecture textuelle chez Kilito participe de l'étonnement existentiel que renferme l'ensemble des textes de l'écrivain. Une telle esthétique a la particularité de re-penser (penser autrement) la pratique de la littérature tout en mettant en crise toutes les certitudes et toutes les vérités (autorités) relatives à la compréhension du monde et à son entendement. Secouer le joug de la stabilité scripturale et idéologique, voilà en quoi l'esthétique de l'impureté semble être essentielle au devenir de l'étonnement de l'écrivain, et partant de l'artiste des Temps modernes.

2. *L'essai romanesque*

L'écriture de Kilito, écriture impure par excellence, produit un *texte compound*, un *texte-puzzle*. Si les romans de Kilito sont problématiques c'est parce qu'ils situent la question du genre au niveau de la problématisation de la notion de l'écriture. Le roman impur, l'écriture impure d'une manière générale, traduit son esthétique en en faisant le lieu d'une interrogation à l'endroit du monde, de l'histoire, de l'homme et de Dieu. Danièle Sallenave dit à ce propos que "Le roman n'est en effet pas un genre littéraire: il est la catégorie la plus énigmatique de la littérature." (Sallenave, *Le Don des morts* 121) Énigmatique, le roman cesse donc d'être un genre; il devient dans l'horizon scriptural de Milan Kundera,

entre autres penseurs du romanesque, un Art⁹ à part entière susceptible de re-penser le monde et ses choses et d'inscrire le débat d'idées au-delà du genre, c'est dire au niveau de la connaissance que déploie le roman en tant que moyen de penser. Le roman est donc à redéfinir, du fait qu'il a une autre logique, une autre stature qu'il faudrait mettre en perspective.

La mise en perspective de l'écriture revient à dire la mise en perspective de ses questions. Et qu'entend-on par les questions de l'écriture sinon la signification de la condition humaine (l'humaine condition) dans sa relation avec le monde? C'est dans ce sens que l'écriture réagit pour trouver la manière la mieux adaptée et la mieux placée pour dire la condition de l'homme et sa relation avec le monde. Le romancier postmoderne finit par trouver le moule susceptible d'accueillir ses questions, et le roman en fin de compte, comme le souligne Chvatik Kvetoslav à propos de Kundera, "est fondamentalement polyphonique, ce qui signifie en l'occurrence que le romancier recherche la vérité dans la pluralité, dans la conscience de tous les personnages du roman." (Kvetoslav, *Le monde* 21).

Le penser romanesque de Kilito s'inscrit dans cette logique, la logique d'une écriture capable de brouiller les genres et les registres en vue de répondre à la question de l'Être. Kilito rejoint dans ce sens le point de vue de Danièle Sallenave qui consiste à réhabiliter la littérature comme pensée¹⁰. L'essai romanesque¹¹ nous semble être une appellation adéquate pour qualifier cet autre horizon d'écrire et de penser l'écriture. En effet, ouvrir le texte sur ses possibles sémantiques c'est aussi ouvrir l'écriture sur ses potentialités d'expression, c'est effacer toutes frontières étanches entre écriture romanesque et méditation philosophique, c'est créer une œuvre bâtarde qui ne se réclame d'aucune catégorisation générique, c'est, en dernière analyse, faire éclater la norme générique et penser-écrire contre la méthode¹². Ce vers quoi tend le roman, donc le texte de Kilito, c'est, au dire de Scarpetta lecteur de Kundera, l'exploration des zones sombres de la réalité humaine, ces zones qui tantôt renvoient à des certitudes absolues, tantôt à des vérités non-fondées: "En somme, stipule Scarpetta, il revient au roman, face aux systèmes de rationalité, et aux régimes de "vérité unique", d'explorer les zones d'incertitude, d'ironie, de paradoxe, de déraison, – d'exhiber le négatif même des pensées communautaires." (Scarpetta, *L'Artifice* 244-245.)

Depuis Benedetto Croce il y a eu condamnation, voire violation du "concept normatif de genre." (Jauss, *Théorie des genres* 41) Des écrivains comme Robert Musil et Herman Broch ont compris la profondeur

ontologique de cette rupture épistémologique avec le concept du genre et donc ont introduit dans le roman l'élan de la pensée. Kundera dit à leur propos: "par une porte grande ouverte, ils ont fait entrer la pensée dans le roman comme jamais personne avant eux. (...). Je ne pourrai jamais le souligner assez: intégrer dans un roman une réflexion intellectuellement si exigeante et en faire, de façon si belle et musicale, une partie indissociable de la composition, c'est l'une des innovations les plus audacieuses qu'un romancier ait osées à l'époque de l'art moderne."¹³ (Kundera, *Le rideau* 86-87)

Le ton et le rythme de l'écriture chez Kilito traduisent un souci culturel, d'une part, et un souci esthétique (et esthésique) de l'autre. Culturellement, Kilito écrit à l'intérieur de la tradition des *Mille et une Nuits* et des *Séances*, c'est-à-dire à l'intérieur du conte et donc il écrit pour faire œuvre de conteur, pour retracer le cheminement de toute une tradition culturelle arabe classique. Esthétiquement, Kilito écrit à partir des échos de la littérature universelle, et ce, pour faire œuvre d'artiste compositeur d'un genre littéraire inclassable, dans lequel tous les ingrédients du conte arabe classique peuvent s'enchevêtrer et converger dans un point éclaté, le point du non-genre, comme dans un tableau où la couleur n'a de sens que dans sa dissolution dans d'autres couleurs. Palimpseste, le texte de Kilito ne part jamais d'un vide initial, chaotique, mais d'un vide plein, un vide fait des traces des anciens, de leur sagesse et de leur savoir.

Stricto sensu, ce qui distingue la lecture des textes fictifs de Kilito c'est tout d'abord leur genre indécis. *La querelle des images*, *Dites-moi le songe*, *Le cheval de Nietzsche* ainsi que les nouvelles et contes de Kilito sont écrits/composés à mi-chemin entre narration et essai. Et c'est bien là où réside la singularité de Kilito qui affirme lui-même qu'il n'y a pas de différence entre le texte de fiction et l'essai: "je ne vois guère de différence entre les deux genres: en passant de *L'œil et l'aiguille*, par exemple, au *Cheval de Nietzsche*, je n'ai pas l'impression d'avoir changé essentiellement de registre." (*Cheval de Nietzsche* 5) En fait, Kilito écrit le texte de fiction comme s'il écrivait l'essai, et écrit l'essai comme s'il écrivait le texte de fiction. Il tend à créer une œuvre littéraire susceptible de bannir toutes les limites que la tradition de l'écriture littéraire a installées depuis des lustres. Kilito fonde l'esthétique de son œuvre sur la possibilité de faire dialoguer toutes les sensibilités de l'expression artistique, genres et registres. Kilito trouve les mots d'ordre de son travail de chercheur et de romancier chez les Anciens dont il est passionné. Ces mots d'ordre

répondent en fait à une esthétique arabe classique que Kilito ne cesse de passer par le crible de l'analyse. Il s'agit de: "la *maqâma* ou séance, la *hikâya* ou mimesis, le *mathal* ou exemple, le *jidd* ou sérieux, le *hazl* ou plaisant, le *sukhf* ou frivolité, le *sidq* ou sincérité, le *kadhib* ou mensonge, la *munâzara* ou débat, la *muwâzana* ou parallèle, la *mu'ârada* ou imitation créatrice, etc." (*Les séances* 263)

Cet esprit des lettres arabes classiques nourrit à bien d'égards la pratique scripturale de Kilito. S'y ajoute, assurément, l'apport de l'esprit des lettres européennes, classiques, modernes et postmodernes. Le texte de Kilito vit à la lisière d'autres textes, il en cache toujours d'autres textes. Il ne dépend pas d'un genre donné, tant s'en faut. Son genre est l'anti-genre qui se déploie dans les plis de l'écriture, rien que l'écriture, comme art de composition. Et Kilito d'exprimer son "réel plaisir à découvrir qu'un texte en cache un autre, qu'une lecture inopinée est possible et même nécessaire." (*Les Arabes* 147) Évidemment, la lecture inopinée est généralement capable de percer le mystère que referme un texte. Mais il faut un lecteur averti qui, dans le cas de Kilito, saura percer le mystère d'une écriture dont l'art de la composition remonte aux Anciens, et dont l'art de l'analyse est fourni par l'outillage et l'appareillage conceptuels et méthodologiques de la critique contemporaine. Donc, tout est question de composition chez Kilito. D'où l'énigme, d'où le rébus qui brouillent les pistes de toute lecture possible de Kilito.

3. *Ambigüité intentionnelle*

L'œuvre de Kilito est passionnante, mais confuse, ambiguë, équivoque et amphibologique aussi. L'ambigüité est fascinante; elle est substantiellement ce qui motive la quête du sens d'un texte, car, justement, elle accompagne des textes majeurs qui ne se prêtent jamais à la lecture facile. La facture des textes de Kilito est bel et bien de ce genre. L'ambigüité de son univers romanesque est sans appel. Non seulement au niveau du sens, mais aussi au niveau de la forme, de l'art d'écrire. L'ambigüité au niveau de l'écriture se manifeste chez Kilito illico dans les seuils (paratexte) de son œuvre. Ce qu'en dit théoriquement Gérard Genette dans *Seuils* ne répond, nous semble-t-il, pas fidèlement à ce qu'en fait Kilito. Kilito brouille les entrées qui mènent au texte en optant pour une écriture impure où rien n'est sûr, où rien n'est définitivement installé. Tout est à composer, re-composer.

Le nom d'auteur

Le lecteur de Kilito ne trouvera aucune difficulté à le placer dans le sillage de la critique littéraire. Tous les textes de Kilito, depuis *Littérature et étrangeté* en passant par les autres essais écrits indifféremment en arabe ou en français lui attribuent le statut d'un critique littéraire, ou plutôt d'un spécialiste et théoricien du texte littéraire. Partant de cet *a priori*, le lecteur n'hésitera pas à classer un texte de Kilito dans la lignée des essais sans penser à la possibilité de voir en Kilito un écrivain de textes de fiction. Le nom d'auteur est donc décisif dans la fabrique du sens d'un texte, dans sa réception et sa transformation en *signifié*. Gérard Genette affirme dans ce cadre d'idée que le nom d'auteur "n'est plus alors une simple déclinaison d'identité ('l'auteur s'appelle Untel'), c'est le moyen de mettre au service du livre une identité, ou plutôt une 'personnalité'...)" (Genette, *Seuils* 43) Le nom d'auteur programme donc la réception du texte. De même pour le titre qui accomplit la fonction de déclencheur de la lecture et de la fabrique de ce que serait sinon le sens du texte, du moins l'une de ses potentialités sémantiques.

Les titres

Les titres choisis aux ouvrages participent à leur tour à/de la fabrique du sens des textes. Les titres des textes de Kilito sont généralement problématiques car ils donnent matière plutôt à réflexion philosophique au lecteur. Et bien qu'ils soient assignés à des textes de fictions, ils ne peuvent que prêter à confusion car ils renvoient, subrepticement, plus aux essais qu'aux textes fictifs: *La querelle des images*, *Dites-moi le songe*, *Le cheval de Nietzsche*, *En quête*, *Celui qu'on cherche habite à côté*, *Archéologie: douze miniatures*, sont des titres qui se prêtent à lire comme titres d'essais et non comme titres de fiction. "Le titre, écrit Gérard Genette, c'est bien connu, est le 'nom' du livre, et comme tel il sert à le nommer, c'est-à-dire à le désigner aussi précisément que possible et sans trop de risques de confusion." (83) La gageure n'est pas si aisée pour un lecteur qui connaît plus Kilito l'essayiste et moins Kilito le romancier. Kilito en effet a tendance à choisir des titres confus pour ses textes. Et c'est à dessein qu'il opte pour cette stratégie de titrer problématiquement ses textes.

L'épigraphe

L'épigraphe, ou exergue (147), joue un rôle essentiel aussi bien dans les essais de Kilito que dans ses textes de fiction. Il dit à ce propos: "Je

dirais sans hésiter que l'essentiel de mes livres se trouve condensé dans mes exergues." (*Kilito en questions* 13). Dans *La querelle des images* il cite T.S. Eliot: "Nous ne cesserons pas notre exploration/Et le terme de notre quête/Sera d'arriver là où nous étions partis/Et de savoir le lieu pour la première fois". Dans *Dites-moi le songe*, il cite Herman Melville: "Appelez-moi Ismaël" et Botho Strauss: "Voilà de quoi a l'air quelqu'un qui lit: personne." Alors que dans *Le cheval de Nietzsche*, il cite Montaigne: "... quelque langue que parlent mes livres, je leur parle la mienne", et Elias Canetti: "D'autres langues? Mais seulement pour échapper à la sienne, par le biais de l'inhabileté." À y voir clair, le flou de ces citations choisies en exergue à certains textes de fiction de Kilito compose avec la délicatesse de sa conception de l'écriture, laquelle se cristallise dans l'incertitude et dans la suspicion dans laquelle baignent les personnages de l'auteur.

La mention générique

Encore que les textes de fiction de Kilito portent une mention générique (roman, récits, contes) – hormis *En quête* –, il serait on ne peut plus difficile de les classer dans une catégorie générique précise. Au lieu de jouer le rôle "d'indication générique" (Genette, *Seuils* 98), c'est-à-dire "une annexe du titre (...) destinée à faire connaître le statut générique intentionnel de l'œuvre" (98), la référence générique joue dans le cas des textes de fiction de Kilito un rôle tout à fait différent, celui de créer une étrangeté surprenante et déroutante entre le lecteur et le texte. L'intelligence de Kilito (lecteur assidu des *Nuits* et des *Séances*) introduit son lecteur dans le bois de l'étonnement initial qui précède tout fonctionnement de l'entendement.

Le prière d'insérer

Considéré comme étant "l'un des éléments les plus caractéristiques du paratexte moderne" (107), le prière d'insérer sert lui aussi à indiquer et à programmer la lecture d'un texte. Or, chez Kilito le prière d'insérer est aussi déroutant que dépistant et orientant. Tout porte à croire que les prières d'insérer proposés aux textes de fiction de Kilito revêtent un caractère essayistique dès lors que Kilito, nous l'avons vu, est avant tout un essayiste, et un penseur. Dans le prière d'insérer de *La querelle des images*, on peut lire: ce texte se place, "comme son titre l'indique, à mi-chemin entre l'art de l'écriture, analytique et intellectuel, et l'art iconographique, synthétique et sensuel." Dans *Dites-moi le songe* on peut lire: "Dans ce livre, qui se

situe entre l'essai et le récit, il [Kilito] aborde de nouveau les *Nuits* à sa façon, c'est-à-dire sous des angles inattendus...". De même pour les autres textes de fiction de Kilito qui, au lieu d'orienter la lecture, il désoriente le lecteur.

La table des matières

La table des matières est généralement réservée aux essais, aux recueils de poésies et aux recueils de nouvelles. Chez Kilito, comme chez d'autres romanciers postmodernes pour l'essentiel, la table des matières est incluse au livre, elle en fait partie intégrante comme s'il s'agissait de nommer les épisodes que contient le texte, ce qui rend la tâche de la réception du texte ambiguë. D'autant plus que chaque épisode du texte en question (*La querelle des images*, *Dites-moi le songe*, *Le cheval de Nietzsche*) contient une intrigue locale fédérée aux autres par un dispositif narratif allant du *je* au *tu* en passant par un *il* à posture équivoque dans l'architecture du texte.

En guise de conclusion

Ceci passé en revue, il paraît clairement que les seuils traditionnellement conçus sont mis en crise dans la fabrique du texte de fiction chez Kilito. À l'instar de bon nombre d'écrivains à l'échelle universelle, Kilito éprouve cette appétence esthétique à composer un texte selon des impératifs dictés et édictés par sa vision philosophique du monde, et à partir des questions relatives à son temps et à son époque. Révolutionnaire et/ou expérimentaliste, Kilito est avant tout un penseur de l'humain et de l'humaine condition. Son combat intellectuel, c'est dire son projet d'écrivain, s'il doit en avoir un, est de sortir le lecteur – arabe en premier chef – de la banalité et de la médiocrité de l'écriture folklorique dont la facture est superfétatoire et dont la conception esthétique passe inévitablement pour nulle et non avenue, quoi qu'en dise le lecteur étranger passionné de l'exotisme des littératures tiers-mondistes, des littératures vassales dont la reconnaissance doit obligatoirement passer par sa similitude à un modèle européen.¹⁴

C'est à ce titre que l'écriture de Kilito crée un nouveau rapport entre le texte et le lecteur, arabe et européen. Kilito écrit avec l'esprit de l'écrivain penseur, l'écrivain qui problématise, l'écrivain qui éveille les questions endormies, l'écrivain qui sème le doute et la suspicion, l'écrivain

qui n'a plus de réponses à déployer, mais des questions à poser. Ceci exige, naturellement, une nouvelle esthétique, donc une nouvelle pratique de l'art de dire le monde.

Acheminement vers l'absence de la trace d'un auteur réel ou putatif, l'écriture chez Kilito devient, nous paraît-il, un patchwork, un kaléidoscope dont seule la lecture active est en mesure de définir le possible sémantique. Morceaux d'une mémoire individuelle ou collective riche d'événements, morceaux d'une mémoire livresque impressionnante, tout contribue chez Kilito à faire une œuvre d'artiste amoureux des étonnements des Anciens et de l'art de dire des contemporains. Kilito, ce visiteur des traces, passe par l'empreint pour percer le silence des mots et des morts. Autant dire que la fabrique du romanesque passe aussi par la quête et la refonte de la trace qui fonde sa quiddité, mais aussi par l'infini qu'il renferme, pareillement aux *Nuits*¹⁵.



- 1 En effet, précisent Gilles Deleuze et Felix Guattari, “Composition, composition, c’est la seule définition de l’art. La composition est esthétique, et ce qui n’est pas composé n’est pas une œuvre d’art” (*Qu’est-ce que la philosophie* ? 181).
- 2 Nous continuerons de lire avec passion, joie et intérêt ce roman d’Abdelkébir Khatibi, *La Mémoire tatouée*, Paris, Denoël, 1971.
- 3 “Les livres dormaient, écrit Kilito, Shahrzâd entreprend de les réveiller en les ouvrant sur l’extérieur, en les faisant sortir d’eux-mêmes. Portés par sa voix, ils deviennent un principe de vie”, (*L’œil et l’aiguille* 19).
- 4 Cf. Abdelfattah Kilito, «Transparence ou secret?», in *Les pistaches d’Aboul ‘Ala’ Al-Ma’arri* (traduit de l’arabe par Francis Guoin), Casablanca, Toubkal, 2017, p. 53.
- 5 Barthes l’exprime dans ces termes : “le grain du désir, la revendication du corps: c’est alors le Texte, la théorie du Texte”, (*Roland Barthes par Roland Barthes* 75).
- 6 “La postmodernité, pose Marc Jiménez, n’est pas un mouvement ni un courant artistique. C’est bien plus l’expression momentanée d’une crise de la modernité qui frappe la société occidentale, et en particulier les pays les plus industrialisés de la planète”, (*Qu’est-ce que l’esthétique?* 418).
- 7 Jean-François Lyotard situe la crise des récits par rapport à “l’état de la culture après les transformations qui ont affecté les règles des jeux de la science, de la littérature et des arts à partir de la fin du XIXe siècle. Ici, on situera ces transformations par rapport à la crise des récits”, *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979, p. 7.
- 8 Les *maqâmât*, Séances, (composées de cinquante récits) dont le singulier est *maqâmas* ont un genre narratif dont le fondateur est Hamadhân au Xe siècle. La *maqâma* “décrit, sous la forme d’une synthèse, les multiples aventures d’un personnage mi-bouffon, mi-truand, fin connaisseur, (...), de toutes les ressources du langage”, (Miquel, *La littérature arabe* 73).
- 9 Voir à ce propos les essais de Milan Kundera, notamment: *L’art du roman*, Paris, Gallimard, 1986; *Les Testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993; *Le rideau*, Paris, Gallimard, 2005. Dans cette optique, Guy Scarpetta insiste sur le rôle que peut jouer l’Art du roman dans l’exploration du non-dit des

autres discours relatifs à la connaissance humaine. Il postule à juste titre que: “L’art du roman, en somme, reviendrait à explorer le non-dit des autres discours (scientifiques, philosophiques, religieux, politiques, sociologiques, idéologiques, psychologiques), – et même, dans la plupart des cas, à faire surgir ce que ces discours ne peuvent que méconnaître. Le roman, donc, comme art de faire vaciller les certitudes, d’ébranler les préjugés, d’investir le négatif du lien social, l’envers des idéologies collectives (ou du *spectacle* qui, aujourd’hui, a supplanté ces idéologies), le refoulé de ce qui soude les communautés, – que cette fonction prenne la forme d’un jeu affiché avec les vérités dogmatiques (Salman Rushdie), d’une ironisation du *kitsch* ou de la sentimentalité naïvement morale dont l’époque moderne nous abreuve (Milan Kundera, Mario Vargas Llosa), d’une subversion plus directe et plus sarcastique de la bien-pensance (Juan Goytisolo), ou d’une dissolution corrosive de l’image positive officielle que les sociétés donnent d’elles-mêmes (Kentzaburô Oé, Carlos Funes, Thomas Bernhard.)” (Scarpetta, *L’âge d’or* 21).

- 10 Voir Danièle Sallenave, *À quoi sert la littérature?*, entretien avec Philippe Petit, Paris, Textuel, 1997, p. 87.
- 11 Voir Abdelwahab Meddeb à propos de *Phantasia* (Paris, Sindbad, 1986) et *Talismano* (Paris, Sindbad, 1987), in *Face à l’Islam*, entretien avec Philippe Petit, Paris, Textuel, 2004.
- 12 Nous pensons en particulier ici à ce texte écrit justement contre la méthode en en faisant l’éloge: Paul Feyerabend, *Contre la méthode. Esquisse d’une théorie anarchiste de la connaissance*, Paris, Seuil, 1997 (pour la traduction française).
- 13 Michaël Bakhtine, à son tour, croyait à la faculté qu’a le roman d’accueillir tous les genres dans son entité: “Le roman permet d’introduire dans son entité toutes espèces de genres, tant littéraires (nouvelles, poésies, poèmes, saynètes) qu’extra-littéraires (études de mœurs, textes rhétoriques, scientifiques, religieux, etc.). En principe, n’importe quel genre peut s’introduire dans la structure d’un roman, et il n’est guère facile de découvrir un seul genre qui n’ait pas été, un jour ou l’autre, incorporé par un auteur ou un autre. Ces genres conservent habituellement leur élasticité, leur indépendance, leur originalité linguistique et stylistique”, (*Esthétique et théorie du roman* 141).
- 14 En effet, si, avance Kilito, un texte arabe n’a pas “un quelconque rapport avec telle ou telle œuvre européenne” (*Les Arabes* 13), “il est négligé et condamné à un splendide isolement: c’est ce qui est arrivé au *Livre des avars* de Jâhiz, pourtant un sommet de l’art narratif, simplement parce qu’on n’a pas réussi à le relier à *L’avare* de Molière ou à *Eugénie Grandet* de Balzac. En revanche, les œuvres qui, suppose-t-on, ont exercé une influence plus ou moins avérée sur la littérature européenne jouissent d’une bonne renommée et sont portées

aux nues. Il en est ainsi de *Kalîla et Dimna*, associé aux fables de La Fontaine, des *Séances* de Hamadhânî et de Harîrî, reliées au roman picaresque, de *L'Épître du pardon* de Ma'arrî, rattachée à *La Divine Comédie*, de *Hayy ibn Yaqzând*'Ibn Tufayl, ancêtre de *Robinson Crusoé*, du *Collier de la Colombe* d'Ibn Hazm, précurseur de *De l'amour...*" (*Ibid.*).

- 15 Le lecteur averti de Kilito s'aperçoit facilement de la familiarité de son écriture, donc des dédales de son univers de scribe, avec celui de Borges. C'est ainsi que cette familiarité s'ourdit facilement à partir de l'idée de l'"infini" comme donnée centrale d'un texte qui tend vers l'inchoatif et l'ouverture, tout en bâtant en brèche l'idée d'un quelconque achèvement du texte, du discours ou de la réception qu'on en fait. L'infini du texte trouve son bien-fondé dans la tradition des *Mille et Une Nuits*, au dire de Borges. Ce fin connaisseur des abysses du corpus arabe classique dit à ce propos que: "Dans ce titre des *Mille et Une Nuits* il y a ceci de très important qu'il suggère un livre infini. C'est ce qu'il est, virtuellement. Les Arabes disent que personne ne peut lire *les Mille et Une Nuits* jusqu'à la fin. Non pas qu'il soit question d'ennui: on sent que le livre est infini." (Borges, *Conférences* 64) L'infini revient à dire aussi la capacité qu'un texte a d'accueillir d'autres textes en son sein. Tel serait le doigté du rhapsode, de l'écrivain-artiste-compositeur. Kilito en est certainement un.



Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



1. Romans, récits, contes et nouvelles de Abdelfattah Kilito:

- Celui qu'on cherche habite à côté.* Casablanca, La croisée des Chemins, 2017.
Archéologie: douze miniatures. Bruxelles, Abdelfattah Kilito et maelstrÖm reEvolution, 2012.
Dites-moi le songe. Paris, Sindbad/Actes Sud, 2010.
Le cheval de Nietzsche. Casablanca, Le Fennec, 2007.
En quête. Montpellier, Fata Morgana, 1999.
La Querelle des images. Casablanca, Eddif, 1995.

2. Essais critiques de Abdelfattah Kilito:

- Les pistaches d'Aboul 'Ala' Al-Ma'arri* (traduit de l'arabe par Francis Gouin). Casablanca, Toubkal, 2017.
Les Arabes et l'art du récit. Paris, Sindbad/Actes Sud, 2009.
Tu ne parleras pas ma langue (traduit de l'arabe par Francis Gouin). Paris, Sindbad/Actes Sud, 2008.
La langue d'Adam. Casablanca, Toubkal, 1995.
L'œil et l'aiguille. Paris, La découverte, 1992.
L'auteur et ses doubles. Paris, Seuil, 1985.
Les Séances. Paris, Sindbad, 1983.

3. Entretiens avec Abdelfattah Kilito:

- Kilito en questions* (entretiens avec Amina Achour). Casablanca, La Croisées des Chemins, 2015.

4. Ouvrages de référence:

- Roland, Barthes. *L'aventure sémiologique*. Paris, Seuil, 1985.
———. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris, Seuil, 1975.
———. *S/Z*. Paris, Seuil, "Points/Essais", 1970.
———. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris, Seuil, 1953.
- Michaël, Bakhtine. *Esthétique et théorie du roman*. Paris, Gallimard, 1978.
- Maurice, Blanchot. *L'entretien infini*. Paris, Gallimard, 1969.
- Abdessalam, Benabdelali. *Littérature et métaphysique: Essais sur l'œuvre d'Abdelfattah Kilito*. Casablanca, Toubkal, 2009.
- Jorge Luis, Borges. *Conférences*. Paris, Gallimard, 1985.
———. *Fictions*. Paris, Gallimard, 1957 et 1965 (pour la traduction française).
- Gilles, Deleuze et Felix, Guattari. *Qu'est-ce que la philosophie?*. Paris, Minit, 1991.
- Paul, Feyerabend. *Contre la méthode. Esquisse d'une théorie anarchiste de la connaissance*. Paris, Seuil, 1979.
- Gérard, Genette. *Seuils*. Paris, Seuil, 1987.
- Gérard, Genette et al., *Théorie des genres*. Paris, Seuil, 1986.
- Marc, Jiménez. *Qu'est-ce que l'esthétique?*. Paris, Gallimard, 1997.
- Abdelkébir, Khatibi. *Le scribe et son ombre*. Paris, La différence, 2008.
———. *La Mémoire tatouée*. Paris, Denoël, 1971.
- Milan, Kundera. *Le rideau*. Paris, Gallimard, 2005.
———. *Les Testaments trahis*. Paris, Gallimard, 1993.
———. *L'art du roman*. Paris, Gallimard, 1986 .
- Chvatik, Kvetoslav. *Le monde romanesque de Milan Kundera*. Paris, Gallimard, 1995.
- Jean-François, Lyotard. *La condition postmoderne*. Paris, Minit, 1979.
- Abdelwahab, Meddeb. *Face à l'Islam*. Entretien avec Philippe Petit, Paris, Textuel, 2014.
- Maurice, Merleau-Ponty. *L'œil et l'esprit*. Paris, Gallimard, 1964.
- André, Miquel. *La littérature arabe*. Paris, Presses Universitaires de France, 1969.
- Danièle, Sallenave. *À quoi sert la littérature?* Paris, Textuel, 1997.
———. *Le don des morts. Sur la littérature*. Paris, Gallimard, 1991.
- Guy, Scarpetta. *L'âge d'or du roman*. Paris, Grasset, 1996.
———. *L'Artifice*. Paris, Grasset, 1988.
———. *L'impureté*. Paris, Grasset, 1985.