

## Je fabule, donc je résiste

Cet article projette une fulgurante lumière sur l'œuvre littéraire et plastique de deux écrivains-peintres marocains : Mohammed Kacimi et Mahi Binebine. Il va montrer que leur création littéraire (poétique et romanesque) et plastique est un acte de résistance. Cette étude présente de ce fait un double enjeu. Il s'agit d'une part de montrer que le récit proféré au nom de Shéhérazade, dans l'œuvre poétique de Kacimi, est pacifiste et « anti-guerre », d'autre part de voir comment chacun des personnages romanesques de Binebine devient un double masculin de la narratrice des *Mille et une nuits*. Quatre types de questions se trouvent être articulées. Quel parti Shéhérazade prend-elle devant une guerre qui semble générique et inéluctable? Quelle fonction son discours narratif va-t-il assumer ? Pourquoi les personnages romanesques de Binebine choisissent-ils la voie du départ fictif ? Comment ce déplacement imaginaire se concrétise-t-il ? Pour répondre à ces questions, nous allons soumettre à l'analyse d'une part *Les vents ocres*, recueil de poésie et de peinture co-écrit par Hassan Najmi et Mohammed Kacimi et un certain nombre de poèmes que nous allons extraire de *Parole nomade, l'expérience d'un peintre*<sup>1</sup>. Nous interrogerons, d'autre part, deux romans de Binebine : *Les Funérailles du lait* et *L'ombre du poète*.

---

<sup>1</sup> M. Kacimi, *Parole nomade, l'expérience d'un peintre*, Neuilly, Al Manar, 1999. Ce livre est une œuvre hétéroclite car elle est constituée d'un certain nombre de textes de nature différente, écrits durant une vingtaine d'années et ne respectant pas l'ordre chronologique. Il s'agit de

*Shéhérazade et le récit « anti-guerre »*

Chez Kacimi, la figure de Shéhérazade<sup>2</sup> est liée à une double connotation : la douleur et le temps. Entre l'une et l'autre, se situe le récit comme instance médiumnique cherchant à transcender la souffrance et à trancher le nœud gordien du temps avec le glaive de l'imagination, en vue de dispenser le *Dasein* de cette « fissure » qui semble lui être infligée et de ce fait l'affranchir de sa tragique condition. La Shéhérazade de Kacimi s'inscrit dans un contexte bien précis, en l'occurrence celui de la guerre, ce mal horrible et souvent entièrement inutile que l'homme inflige à son semblable. Ainsi, le peintre-poète, faisant référence à la figure emblématique des *Mille et une nuits*, intitule-t-il son exposition exceptionnelle et inédite, tenue le 30 mars 1991, à Rabat, *Shéhérazade et la guerre*, laquelle était une réaction contre la seconde guerre du Golfe, qui a opposé en 1991 l'Irak de Saddam Hussein à la coalition internationale soutenue par l'Organisation des Nations Unies.

comment as-tu pu prendre le dessus sur tes mains dans un contexte lourd de signification (la guerre) pour peindre ce que tu as peint, et inaugurer une exposition à travers laquelle tu as pu traduire le silence de la rivière, du pont, des pierres ainsi que du palmier, du bâti, de la trace et de l'homme ?<sup>3</sup>

Telle était la question que posait Hassan Nejmi à M. Kacimi dans sa lettre *L'autre combat de la poésie* datée du 20 mars 1991, qui inaugure le recueil sus-cité. Ce même titre, *Shéhérazade et la guerre*, l'artiste l'a attribué à un de ses poèmes publiés dans son livre *Parole nomade* :

---

poèmes, de lettres ouvertes, de divers textes d'analyse, des interviews, des articles et un scénario de film. Ce magma textuel est de temps à autre accompagné par des peintures. Cet ouvrage sera désormais désigné par l'abréviation (PN).

<sup>2</sup> Le nom de Shéhérazade connaît de nombreuses graphies, entre autres « (Shahrâzâd, Scheherazade, Schéhérazade, Chéhérazade) », cf. S.-Z. Heidi, « Schéhérazade, figure de la femme orientale », [dans :] *Tangence*, 2001, n° 65, p. 99-114.

<sup>3</sup> M. Kacimi, H. Nejmi, *Les vents ocres*, Rabat, Marsam, 2005, p. 124. Ce livre sera ci-après désigné par l'abréviation (VO).

sur le sable ocre  
rouge  
les voix  
des nouveaux prophètes  
des poètes  
seuls les canons  
accompagnent la nuit  
rythment l'amour et la mort  
silence ... puis silence ... encore (VO, 118)

Le poète amorce ce poème par la présentation du cadre spatial « le sable », lequel renvoie au désert qui est un degré zéro et du paysage et de l'humanité car il désigne cet endroit stérile, vide et dépeuplé. Cet espace inhabité est qualifié comme étant « ocre et rouge », deux couleurs de feu et de sang<sup>4</sup>, symbolisant deux conséquences macabres de la guerre que les « canons » ont générée. La guerre, selon cette première strophe, est rattachée à trois choses corrélativement liées, en l'occurrence le silence, la mort et la nuit. Ces trois éléments marquent indubitablement un état de ne-pas-être-au-monde. La mort marque cette fin ultime qui met un terme définitif à la réalité humaine ; la nuit, liée à l'obscurité donc à l'absence de la « lumière », renvoyant à une non perception, est en quelque sorte une mort au second degré. En effet, les ténèbres nocturnes, conjuguées au silence, constituent la manifestation la plus grave de la guerre vis-à-vis du poète ; elles ne rappellent pas seulement l'obscurité et le mutisme originels quand l'humanité n'existait pas encore mais aussi et surtout ceux de l'apocalypse quand l'humanité aura cessé d'exister. Se répétant tel un refrain, le mot « silence » désigne en outre ce qui accompagne la parole poétique et ne la quitte plus. Il désigne en effet le silence de ceux qui sont morts, celui des survivants aussi bien que celui de ceux qui sont restés passifs.

Évoquant les massacres « modernes » d'Hiroshima et Nagasaki, ainsi que le carnage qui a eu lieu en Bosnie, le poète, frôlant les scènes macabres de la guerre – par

<sup>4</sup> J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont/Jupiter, 1982, p. 831.

bienséance peut-être – insiste plutôt sur ce que subit le corps-propre à cause de ce combat qui ne ménage personne. C'est dans ce sens qu'il tâche à décrire l'effet que subit chaque partie du corps séparément. Par cette description, détaillée, ressemblant à l'image au ralenti, le poète ponctue en effet tout son poème, de façon systématique, de douleur, de deuil, de silence en vue de mettre à nu les atrocités de la guerre. Cela permet par conséquent de mettre en scène la mort en insistant sur trois éléments d'ordre corporel, à savoir la parole, la peau et la vision. La guerre est vue comme ce qui inflige le silence et ôte à l'être humain la faculté de parler :

ils guerroieront encore  
pour des millénaires  
ils arracheront les langues  
plus personne n'entendra de voix (*PN*, 118)

Cette opération de « dé-vocalisation » se solde par le règne du silence car :

les voix viennent mourir  
se désagrègent  
sur les membres d'un soldat fou ...  
silence (*PN*, 118)

La chair, quant à elle, subit un sort néfaste dans la mesure où elle va être dénudée de peau car « les peaux tombent » (*PN*, 118). Cela laisse l'être comme « dépiauté » donc démuné de cette membrane qui l'enveloppe et lui assure le rapport avec autrui et le monde. Concernant le voir, il est contrarié par le ternissement et l'obscurité :

le soleil traînera ses lambeaux de lumière  
la terre, sombre dans une brume aigre  
le désert de fantasmes  
de poésie  
aujourd'hui île de fer,  
de ferraille irriguée d'huile noire (*PN*, 118)

La spécificité de ce combat ruineux, en plus de la cruauté et des souffrances engendrées, dont les stigmates sont marqués sur le corps des victimes et des lieux, c'est

l'immensité des pertes humaines et la charge émotionnelle très particulière qu'il suscite. Il s'agit d'une guerre qui impose le silence absolu, celui de la mort :

et ses victimes innocentes  
les enfants de Bagdad. (*PN*, 120)

Se présentant comme un témoin oculaire « omniscient » à cet événement monstrueux, le poète déploie son poème sous forme d'un récit relatant une expérience traumatisante et désastreuse, un récit de l'horreur à laquelle il est difficile de donner un sens dans la mesure où l'homme y assume une double identité : il est à la fois tueur et tué, chasseur et cible, victime et bourreau, témoin et acteur. Voilà donc pourquoi la mort est générique. C'est aussi parce que l'efficacité meurtrière de ces « armes à feu » est considérable :

dans ce pays d'aigles noirs  
qui parle meurt  
qui ouvre les yeux meurt  
qui chante meurt  
qui rêve meurt  
qui ouvre les bras meurt  
l'errant meurt  
qui dénude son bas-ventre  
meurt  
qui regarde les étoiles meurt  
qui... (*PN*, 123)

Il pleut des missiles, des bombes, des boulets de canons sur Bagdad. Une pluie mortelle qui arrose la ville et sème la mort partout. Échapper au feu, au trépas devient une simple question de chance. C'est le cas par exemple du narrateur-poète qui s'imagine comme un survivant par hasard qui erre sur cette terre devenue désertique. La guerre est donc apocalyptique du fait qu'elle conduit à l'écroulement du monde :

le désert planté de fer  
le ventre ouvert  
le vent trans-saharien  
les ocre, terre, sable  
et quelques plantes sèches

et ce ciel nu ouvert  
 envoûtant  
 le silence *fracassant*  
 nous arrache au réel (PN, 126)

Tout ce qui est vivant se fige dans une attitude exprimant le *summum* de la souffrance. Les aigles eux-mêmes, devenus noirs, n'échappent pas à la destruction :

des ailes goudronnées  
 dans le paysage rocheux (PN, 122)

Devant ce spectacle de l'irréremédiablement détruit, surgissent des traces, des souvenirs d'un moment d'amour révolu pour témoigner que cette ville ruinée présentement a connu jadis la vie et qu'un crime la lui a ôtée :

moules calcinées  
 un foulard rouge  
 épave d'un moment d'amour  
 de crime (PN, 123)

Personne n'est sorti de cet enfer pour témoigner. Qui va donc raconter ces horreurs de la guerre ? Bien sûr il y a Shéhérazade qui en parlera puisqu'elle assume, dans le « récit poétique », le statut du protagoniste. La valorisation d'un être féminin qui a pour longtemps été sous-estimé et maltraité est une manière de lui rendre justice. La figure de Shéhérazade, dans cette perspective, devient la porte-parole voire l'avocate de toutes les femmes. D'ailleurs, c'est cette fonction même qu'assume la princesse dans *Les mille et une nuits*. Car après qu'il a été trompé par son épouse, le roi Charayar décide d'épouser chaque jour une vierge qu'il déflorera la nuit et tuera le matin. En vue de mettre fin à cette torture, Shéhérazade, la belle fille rusée du vizir, demande à se marier avec le roi. Ainsi, pour rester en vie, elle lui raconte chaque nuit une histoire qu'elle laissera inachevée. Curieux de connaître la suite du conte, Charayar se trouve contraint de ne pas la tuer. Au bout de mille et une nuits, il décide enfin de la laisser en vie et de la gracier. Ainsi, c'est grâce à son intelligence que Shéhérazade a réussi à sauver

sa vie aussi bien que celle des autres filles de son pays. Cela, bien évidemment, n'a pu être possible que par le truchement de la « diégèse » et de son principe narratif.

Toutefois, le contexte de la *Shéhérazade* de Kacimi n'est pas très différent de celui des *Mille et une nuits* étant donné qu'il s'agit pour les deux de réagir pour faire face à la machine infernale de la mort. Si, dans les contes orientaux, la mort est causée par une seule personne (le roi Charayar) et infligée individuellement sur des femmes, chez le poète, elle est en revanche le résultat affreux d'une guerre dont les responsables sont anonymes et les victimes sont à profusion. En outre, la guerre a bouleversé l'ordre des choses dans la mesure où le prince, Chahrayar, assumant, dans *Les mille et une nuits*, le statut du narrataire sinon d'un récepteur dont la fonction consistait justement à digérer « la matière narrative », change de statut vu qu'il devient simple interlocuteur, mis sur un pied d'égalité avec la narratrice. Il est même inférieur par rapport à elle car il est présenté dans une posture d'ébahissement. Ainsi demande-t-il à Shéhérazade :

qui meurt et qui survit ...  
dans cette guerre ... Madame (PN, 120)

Les horreurs de la guerre, Kacimi les a aussi éloquemment exprimées par la peinture, surtout dans sa série *Shéhérazade et la guerre*, dont quelques toiles sont reprises dans le livre scripto-plastique *Les vents ocres* de Kacimi et Najmi dont nous avons déjà eu l'occasion d'analyser quelques exemples. Le corps humain peint dans les toiles de cette série, Kacimi semble en avoir parlé dans sa lettre à Hassan Najmi : il le qualifie comme étant « nu, exténué, embarrassé, dépossédé, malade et théâtralisant son impuissance » (VO, 113). Il tente un dernier effort pour arrêter le vent de la guerre qui « se lève couleur ocre » (VO, 113), pour souffler violemment sur Bagdad. C'est sur son oreiller, dit Najmi, que « l'odeur de la guerre [qui est] dans l'herbe enfouie » (VO, 34) peut être sentie.

La référence aux *Mille et une nuits* permet de

concevoir la création artistique comme une question de vie et de mort où Kacimi, transformé en une Shéhérazade à la parole merveilleuse et intarissable, doit façonner un langage où se reflètent, comme dans un miroir, « des projectiles traçant les cordes de lumière reliant le ciel et la terre, pénétrant les pierres, la mémoire, le corps et faisant fondre les noms de Dieu et annihilant toute trace de vie » (VO, 116). Ce langage est à concevoir comme un embarquement pour affronter le séisme et la violence de la tempête, pour refuser la souffrance et la mort. Chaque lecteur de ses poèmes, chaque spectateur de ses tableaux, son corps même, travesti en Charayar, devient « une espèce d'oreille sensible captant les voix de l'univers, la terreur et l'amour avec une acuité mortelle » (VO, 115). La création artistique est d'ores et déjà pure déviation car elle permet de transcender la mort par l'œuvre créée. Néanmoins, la déviation, dit Kacimi, ne doit pas être parlée, dite, vécue en tant que fantasme, en tant que folie emprisonnée dans le corps, mais elle doit plutôt être faite. Pour la concrétiser, l'artiste se réfère à deux exemples très significatifs : d'une part, celui du penseur soufi El Hallaj, d'autre part, celui de Shéhérazade :

El Hallaj a dévié de la volonté du monarque en déclarant : « je suis El Haq ». Chéhrazade a dévié/défié la volonté du monarque, à sa manière, en racontant. Le conte, en tant que subterfuge, ruse avec la mort. (PN, 59)

L'homme, à la manière de ces deux personnages historiques/mythiques, pour parvenir à échapper habilement à la mort, doit vivre le pouvoir de son imagination, ne serait-ce que par la création artistique. Par ailleurs, la Schéhérazade de Mohammed Kacimi apparaît dans d'autres contextes en rapport avec le drame cruel et tragique qu'a subi l'homme noir africain : l'esclavage. Ainsi, on la trouve manifestement citée dans le poème intitulé *Île de Gorée* :

Et ce jour-là, cette nuit-là, Chéhrazad raconte  
Encore sa belle histoire sans fin.

Ne la regarde pas, les yeux grands ouverts :  
C'était un cadavre dans une citadelle de pleurs. (PN, 156)

Dans ce poème, Shéhérazade n'a également d'autre destin que de conter ce qui est arrivé, ce qui arrive, et ce qui est à l'état d'arriver. Il s'agit donc de dire le visage brûlé de l'île de Gorée, les visages de ses enfants calcinés, l'état déplorable de ses filles aux seins nus. Ses hommes, réduits à l'esclavage, s'identifient, eux aussi, à Shéhérazade pour chasser, bien que fictivement, le supplice que l'homme blanc leur inflige :

et tes hommes qui racontent une histoire brutale,  
au son des chaînes, au rythme grognant de l'Atlantique ; (PN, 156)

Dans un autre poème intitulé *Ouidah ou le corps de la mémoire*, lié à la peinture publique *La mémoire du corps*, réalisée au Bénin, en 1994, par l'artiste, comme nous l'avons déjà vu, Shéhérazade change de nom et devient Bambara :

je m'appelle Bambara  
je suis conteur<sup>5</sup>

Bambara est le porte-parole des Bambara, peuple indigène africain qui a été profondément marqué, dans sa chair et dans son âme, par la plaie de l'esclavage :

je m'appelle Bambara  
j'ouvre le livre de la mémoire  
des nuits opaques et du sang  
chargé de plaintes, de ratures, de mots absents,  
d'écoulements d'encre brune et de nostalgie<sup>6</sup>

Raconter, conclut Kacimi, c'est aussi et surtout créer des événements, d'abord, intérieurement, dans « le creux de son corps » (PN, 175), dans le musée intérieur de sa mémoire, puis dans son environnement au sens ouvert pour passer sa propre histoire, qui est aussi celle des autres, avec tout ce qu'elle a de « complexe, d'ascendant,

<sup>5</sup> M.-O. Brio, B. Alaoui, J.-L. Pivin, *Kacimi, peintures, pastels, dessins, événements, écrits*, Paris, Revue Noire, 1996, p. 118.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 117.

de rituel, d'éclatant » (*PN*, 176). La narration est un combat contre la tyrannie sous toutes ses formes. L'artiste est un Shéhérazade, un « archéologue de la succession du temps, des strates des signes et de la matière » (*PN*, 176).

### *Shéhérazade au masculin*

Chez Mahi Binebine, la figure de Shéhérazade est également omniprésente dans la mesure où chacun des personnages de ses romans s'approprie le rôle du conteur. C'est donc le récit qui va accorder à ses narrateurs l'immortalité comme il l'a déjà conférée à l'enchanteresse Shéhérazade qui a su, par ses contes merveilleux, captiver l'imagination du roi cruel. Ainsi dans *L'ombre du poète*, le narrateur-personnage, Nayel, est bel et bien le double masculin de la protagoniste principale des *Mille et une nuits* dans la mesure où, après s'être inscrit à l'école des notables, il se trouve contraint d'inventer des histoires pour ne pas être puni, pour échapper symboliquement à une mort qui l'attend et le menace. Dans cette perspective, le récit est une manière de transcender la mort et la dépasser. C'est ainsi que le narrateur-personnage se trouvait obligé de raconter des histoires à ses condisciples du collège seigneurial pour faire oublier son origine pauvre :

Voilà qu'était tombée la sentence : « Nous avons toute la nuit ! » Une nuit de doutes, de frissons – ceux-là mêmes qui avaient dû parcourir le corps frêle de Chehrazad, la nuit de sa première histoire. J'avais épousé le passé des miens, de ceux qu'il m'avait été donné de rencontrer et mille autres destins dont j'avais eu vent.<sup>7</sup>

Si Shéhérazade raconte des histoires dans le dessein de survivre tout en retardant chaque nuit sa mort, le narrateur-personnage, quant à lui, annonce sa propre nécrologie dès le départ. Il a préféré raconter une histoire dont il ne fait pas partie en tant qu'actant. Ainsi a-t-il décidé de rompre catégoriquement avec sa famille

<sup>7</sup> M. Binebine, *L'ombre du poète*, Le Fennec, Casablanca, 2009, p. 128. Le roman sera désigné ci-après par l'abréviation (*OP*).

biologique démunie, en s'en inventant une autre aisée qu'il va substituer à la première, pour chasser tous les maux que lui cause son appartenance originale :

Nous étions l'objet d'âpres moqueries, et il me fallait réagir, d'une manière ou d'une autre. À l'âge de seize ans, je décidai de m'inventer une famille convenable, pourvue d'un passé comme il faut : des aïeux qui avaient été, par exemple, d'importants propriétaires terriens, des oncles et tantes disséminés dans le pays. (*OP*, 51)

Pour officialiser sa nouvelle appartenance, Nayel décide par la suite de nier sa véritable mère qu'il dégrade et réduit au rang de simple servante : « Avant tout, il me fallait me débarrasser de ma mère. L'idée de la faire passer pour l'une de nos domestiques me vint immédiatement » (*OP*, 51).

Pour *Les funérailles du lait*, Mamaya adopte également le statut d'une Shéhérazade. Hormis les moult rêveries auxquelles elle s'est beaucoup livrée et qui lui permettent de transcender la souffrance, la douleur et l'ennui, elle recourt à la narration pour favoriser la « survie » de son fils absent :

Lecture après lecture, Mamaya cherchait à déceler dans ces romans les personnages auxquels son fils aurait pu s'identifier. Et lorsqu'elle les trouvait, elle se mettait à les aimer. Très fort. Elle leur prêtait le visage chiffonné de son absent, ses yeux de hibou, le timbre de sa voix, ses gestes maladroits...<sup>8</sup>

Dans *Cannibales*, qui met en scène l'attente du départ de dix candidats à l'immigration clandestine vers l'Europe, chacun des aspirants immigrés africains adopte le statut d'un double masculin de Shéhérazade dans la mesure où, pour tout un chacun, le récit devient un subterfuge habile pour contourner la mort qui guette chacun d'entre eux. Le roman, polyphonique, tire sa force diégétique, dit Rosalia Bivona, « des vicissitudes de ceux qui, sur une frêle embarcation, tentent de traverser le détroit de Gibraltar à la recherche d'une vie meilleure »<sup>9</sup> dans la mesure où il

<sup>8</sup> M. Binebine, *Les funérailles du lait*, Paris, Stock, 1994, p. 31-32.

<sup>9</sup> R. Bivona, *Nourriture et écriture dans la littérature maghrébine contemporaine. Étude de douze auteurs*, Thèse de doctorat de Lettres,

est l'assemblage de ces récits emboîtés dont la souffrance et le sort tragique constituent le dénominateur commun.

Dans *Les étoiles de Sidi Moumen*, qui s'inspire d'un fait réel, en l'occurrence les attentats suicides qui ont ensanglanté la ville marocaine de Casablanca en 2003, le narrateur-personnage, Yachine, raconte de l'au-delà comment ses complices et lui, issus du même bidonville où ils vivaient dans la misère, sont devenus kamikazes. Il décrit ensuite sa grande déception quant à la récompense, à savoir les vierges houris que lui avait promises son maître barbu. Dans cette histoire d'outre-tombe, bien que les récits mirifiques de l'émir Abou Zoubéir sur les avantages de la mort en martyr soient le catalyseur qui a poussé les quatorze crève-la-faim de Sidi Moumen à mourir en kamikazes : « Mieux, la foi qu'il nous instillait jour après jour forgeait le bouclier qui allait nous permettre de franchir les sept cieux pour atteindre la lumière »<sup>10</sup>, c'est plutôt la « diégèse » qui a permis à l'âme du protagoniste-narrateur de garder encore ce fil d'Ariane avec la vie.

Kacimi, par le biais de sa poésie et sa peinture, Binebine, grâce à ses personnages romanesques et plastiques, conçoivent l'art comme ce qui sauve de la mort et confère l'immortalité. La création artistique, tel le discours articulé par Schéhérazade, ne peut sauver la vie et défier la mort que par une espèce de manipulation de la temporalité : elle permet de voiler le présent vécu, celui de la souffrance, par un présent conscientiel, celui de l'écrire/peindre, pour échapper à l'avenir, celui de la mort. Cela, faut-il le préciser, ne peut se faire que par la superposition de tous les temps (passé, présent, futur) dans ce que Claude Simon appelle le « présent d'images »<sup>11</sup>.

---

sous la dir. Ch. Chaulet Achour, Université de Cergy-Pontoise, 2006, p. 132. <http://biblioweb.u-cergy.fr/theses/06CERG0286.pdf>.

<sup>10</sup> M. Binebine, *Les étoiles de Sidi Moumen*, Casablanca, Le Fennec, 2010, p. 84.

<sup>11</sup> Cité dans K. Abderrahim, *Le voir simonien. Esthétique et poétique de Claude Simon. Un abécédaire*, Rabat, CNCPRST, 2001, p. 123.

## bibliographie

- Binebine M., *Les étoiles de Sidi Moumen*, Casablanca, Le Fennec, 2010.
- Binebine M., *L'ombre du poète*, Casablanca, Le Fennec, 2009.
- Binebine M., *Les funéraires du lait*, Paris, Stock, 1994.
- Bivona R., *Nourriture et écriture dans la littérature maghrébine contemporaine. Étude de douze auteurs*, Thèse de doctorat de Lettres, sous la dir. Ch. Chaulet Achour, Université de Cergy-Pontoise, 2006, <http://biblioweb.u-cergy.fr/theses/06CERG0286.pdf>.
- Brio M.-O, Alaoui B., Pivin J.-L., *Kacimi, peintures, pastels, dessins, événements, écrits*, Paris, Revue Noire, 1996.
- Chevalier J., Gheerbrant A., *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont/Jupiter, 1982.
- Deleuze G., *Deux régimes de fous : Textes et entretiens 1975-1995*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003.
- Kacimi M., Nejmi H., *Les vents ocre*, Rabat, Marsam, 2005.
- Kacimi M., *Parole nomade, l'expérience d'un peintre*, Neuilly, Al Manar, 1999.
- Kamal A., *Le voir simonien. Esthétique et poétique de Claude Simon. Un abécédaire*, Rabat, CNCPRST, 2001.

## abstract

### *I fabule, so I resist*

This article casts a harsh light on the literary and plastic work of two Moroccan painters/writers : Mohammed Kacimi and Mahi Binebine. It will show their creative writing (poetry and fiction) and plastic is an act of resistance. This study therefore a double challenge. This is firstly to show that the story proffered on behalf of Scheherazade, in the poetic work of Kacimi is pacifist and « anti-war », secondly to see how each of novelistic characters becomes Binebine – it double the male narrator of *One Thousand and One Nights*.

## keywords

novel, poetry, creation, narration, resistance, war

## hicham belhaj

Enseignant-chercheur à la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines Dhar El Mahrz- Université Sidi Mohamed Ben Abdellah-Fès (Maroc) et membre du Laboratoire de Recherche sur l'Expression Littéraire et Artistique (LaRELA), Hicham Belhaj est titulaire, depuis 2013, d'un doctorat en Littérature et Art. Il est l'auteur d'un livre intitulé *La pensée de l'Être dans la poésie et la peinture de Mohammed Kacimi* (Éditions universitaires européennes, Sarrebruck (Allemagne), 2013) et de nombreux articles interrogeant la littérature française et francophone, la littérature et les arts comparés, la critique d'art et l'histoire de l'art.