

A Hassan

Je remercie vivement Monsieur Jean Déjeux qui m'a aidé de ses précieux conseils tout au long de l'élaboration de ce travail.

Mes remerciements vont également à tous les amis qui m'ont, d'une manière ou d'une autre, soutenue et encouragée.

*A la mémoire de Jacqueline Arnaud*

*amie attentive du Maghreb...*

*A la mémoire de mon père...*

## TABLE DES MATIERES

<b>INTRODUCTION GENERALE .....</b>	<b>1</b>
<b>METHODOLOGIE .....</b>	<b>20</b>
<i>Chapitre préliminaire : contexte culturel de la littérature marocaine de langue française.....</i>	<i>31</i>
Aperçu socio-culturel.....	32
La situation linguistique au Maroc.....	36
La revue <i>Souffles</i> .....	50
Les littératures au Maroc.....	59
<b>PREMIERE PARTIE : RENCONTRE DE LANGUES.....</b>	<b>69</b>
<i>Chapitre I : Hétérogénéité des discours.....</i>	<i>72</i>
Pluralité des idéologies.....	75
Modalités de l'intertexte religieux.....	87
<i>Chapitre II : De l'oral à l'écrit.....</i>	<i>106</i>
Types de langages oraux.....	108
Mythes et intertextualité.....	132
<i>Chapitre III : Intertextualité d'écrits.....</i>	<i>149</i>
Textes du champ culturel occidental.....	151
Ecrits arabes.....	170
Textes des soufis.....	178
Références à la littérature maghrébine de langue française.....	188
<i>Chapitre IV : Interférences linguistiques.....</i>	<i>197</i>
Mots étrangers au français.....	200
Emprunts.....	208
Enoncés en graphie arabe.....	232

**PARTIE II : NOMINATIONS, ENONCIATIONS, PERSONNAGES..250***Chapitre I* : Nominations I : Altérations et poéticité  
du nom arabe.....253

Anagramme.....	255
Le déploiement d'un texte à partir des noms.	
Un nom-clef : Fass.....	272

*Chapitre II* : Nominations II : changement et absence  
de noms.....283

Variations de la nomination.....	284
Déchéance du nom.....	297

*Chapitre III* : Enonciations.....311

Analyse de l'énonciation dans Harrouda.....	314
Fonctionnement de la troisième personne;....	330
Destinataires.....	338

*Chapitre IV* : Personnages.....252

Entre l'imaginaire et le réel.....	354
Ambiguïtés.....	262
Illisibilité des personnages.....	368

**PARTIE III : TEMPORALITES ET SPATIALITES.....382***Chapitre I* : Temporalités.....386

Quelle histoire ? Qui l'énonce.....	387
Travail de la mémoire.....	406

*Chapitre II* : Temps figurés.....424

Ruptures de l'ordre chronologique.....	525
Temps de l'imaginaire.....	435

*Chapitre III* : Spatialités.....447

Spatialités I :	
continuités et discontinuités.....	450
Langages des villes.....	463
Spatialité II :	
Itinéraires.....	476

**CONCLUSION GENERALE.....506**

**BIBLIOGRAPHIE.....521**

## METHODOLOGIE

S'il est un principe qui a fondé notre démarche méthodologique, ce fut celui que Tzvetan Todorov considère comme un des principes les plus féconds avancés par l'école des formalistes russes : "[...] celui qui pose que la méthode doit être immanente à l'étude. On voit ainsi que sa valeur se trouve à un niveau supérieur puisque ce principe n'exclut pas les différentes approches du même objet.

Une méthode immanente ménage la possibilité de recevoir des suggestions des faits analysés. En effet, les formalistes modifient et perfectionnent leur méthode chaque fois qu'ils rencontrent des phénomènes irréductibles aux lois déjà formulées".<sup>1</sup>

Ce fut donc les textes que nous avons sous les yeux qui nous dictèrent les approches qui nous ont paru les plus adéquates. Or, dès l'abord ces écrits apparaissent au confluent d'une dualité de langues et de cultures.

M'hamed Alaoui Abdallaoui, professeur à l'Université de Rabat, se place justement dans cette perspective de la dualité qui compose les écrits maghrébins de langue française. Regrettant qu'on ait "moins interrogé le fonctionnement du texte que l'opportunité ou non de l'existence de pareille littérature en terre arabo-berbéro-musulmane colonisée, puis libérée", il propose le point de vue suivant que nous jugeons pertinent :

"Pour moi, l'important, l'essentiel serait plutôt de saisir la nature du travail qui se fait dans l'être de l'écrivain entre la langue maternelle et la langue étrangère, ici française [...] [Il s'agit] dans le travail de lecture, de décodage du texte littéraire, dans son implicite, de saisir la rencontre nébuleuse de la langue maternelle (ou nationale), et de la langue étrangère, et pour aller plus loin, de la langue maternelle et de la langue nationale, là où s'articulent les identités, là où se jouent les différences. Cette rencontre est la clef qui permet de tenter de débusquer le texte, de lui retirer ses multiples écrans phonique, phonétique, sémantique, lexical, syntaxique..."<sup>2</sup>

Notre recherche va consister donc à interroger les quatre romans de notre corpus comme lieux d'intersection de langues : le français, l'arabe dialectal et classique, éventuellement d'autres langues. Les langues interagissent, de l'une à l'autre se fait un véritable travail. Il s'agit essentiellement d'un travail de production du sens dans le trajet entre ces langues, dont l'une (le français) apparaît effectivement, tandis que l'autre (les autres) émerge(nt) seulement à certains endroits du texte, ou bien est une langue source à partir de laquelle se pratique une traduction vers le français; pour schématiser, on pourrait dire que l'auteur produit son texte en français, en relation avec un texte absent et présupposé, qui serait composé de tous les discours, paroles, bribes, phonèmes de l'arabe classique et dialectal que Ben Jelloun aurait "emmagasinés", sans compter des mots, des expressions d'autres langues comme l'espagnol et le berbère par exemple.

Ce texte absent conditionnerait une vision du monde spécifique à la culture arabo-maghrébine. A ce propos, le concept de langue/culture élaboré par Henri Meschonnic nous paraît tout à fait juste : on ne saurait séparer l'une de l'autre.

A Meschonnic, nous emprunterons un autre mot composé: forme/sens où est signalé l'indissociabilité de l'un et de l'autre :

---

<sup>1</sup>- *Théorie de la Littérature*. Textes des Formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov. Ed. du Seuil 1965, p.18-19.

<sup>2</sup>- M'hamed Alaoui Abdallaoui : "La littérature marocaine de langue française: itinéraire d'une dualité". in *Itinéraires* n° 4-5, Paris éd. l'Harmattan, 1984, p.249.

"Pour fonder ce qui est texte, on a proposé le concept de forme-sens. C'est un concept. Pas deux concepts juxtaposés, mais une unité dialectique qui n'a plus rien à voir avec les notions idéalistes de forme ou de sens."<sup>3</sup>

On verra que dans la revue *Souffles*, Laabi distingue entre la langue comme outil et le message à transmettre, le contenu: "Ce fonds culturel esthétique et idéologique à communiquer est national, populaire, arabe c'est-à-dire celui de nos spécificités en même temps que de nos solidarités".<sup>4</sup>

A notre avis cette opposition entre fonds et forme est inadéquate. Il existe bien un champ culturel autre que celui couvert par la langue française dans les écrits de Ben Jelloun. Ce champ culturel n'est pas un fonds qui laisserait intact la forme ou bien que celle-ci n'affecterait pas. Il est lié à un ensemble textuel, langages, phonèmes et unités de signification, discours. Pour nous, il ne s'agit pas d'une "âme maghrébine" à déceler sous la langue française, mais de tenir compte d'un aller-retour entre deux langues/cultures, de la confrontation, du dialogue entre ces deux langues qui est mené dans les écrits de notre auteur.

Ce dernier est organisateur de ce "dialogue", il suscite cette interaction entre les deux langues. Il y a en effet une part de choix dans le fait d'opposer à la langue française sa langue car il aurait pu s'aligner sur la première sans la remettre en question, adoptant les représentations symboliques qu'elle véhicule.

Au lieu que nous pensons que Ben Jelloun crée à travers son écriture, un espace de confrontation des systèmes de valeurs, des significations de chaque langue, faisant éclater toute univocité du sens. En même temps, il ne contrôle pas toujours cette rencontre de langues. Celles-ci, en dehors de sa volonté ou de son intention, interagissent, soit : la langue française interpelle la langue arabe, l'orienté vers certaines significations, remet en cause son découpage de la réalité et vice-versa. Il nous appartient de délimiter les lieux des textes où on peut repérer une telle interaction, qui structure ces écrits, qu'elle soit ou non intentionnelle.

A l'intersection de langues, donc de systèmes de signification différents, les textes de notre auteur se prêteraient mal à une analyse qui chercherait à y dégager en sens unique. La nouvelle critique née sur les traces du Nouveau Roman nous semble davantage appropriée pour aborder des écrits fondamentalement ambivalents.

Certains écrivains maghrébins de langue française dont Ben Jelloun, posent des questions plutôt qu'ils ne donnent des réponses. Non donné, mais objet d'une quête de l'écrivain, de l'élaboration de sa langue particulière, le sens n'est pas principalement du côté du signifié, dans un "message" délivré par l'auteur.

Il est produit grâce à l'organisation des signifiants. Nous reprenons cette idée de l'écriture comme production de significations nouvelles à Jean Ricardou, qui conçoit ainsi le travail de l'écrivain: "Produire, c'est mettre en oeuvre une matière. S'agissant du texte, cette matière est principalement le langage, entendu, non plus comme moyen d'expression, mais bien comme matière signifiante. Comme la matière ainsi travaillée est signifiante, le procès qui l'organise selon certaines règles permet que des sens se trouvent produits. D'une part, éventuellement tel sens qui correspond à tel sens institué (ce qui se pensait insuffisamment comme expression, représentation). D'autre part, éventuellement des sens tout autres : il s'agit alors d'une production de sens (venus de sens imprévus qui résultent de l'organisation spécifique de la matière signifiante)".<sup>5</sup>

Du fait que notre hypothèse de travail consiste en ce que cette production se fait dans une situation d'écriture spécifique, entre deux langues-cultures, nous étudierons d'un côté la part de reproduction de sens comme résurgence dans le texte de sens institués, qui peuvent aussi bien être ceux véhiculés

<sup>3</sup>- Henri Meschonnic: *Pour la poétique*. Tome II, "Epistémologie de l'écriture". Paris, éd. Gallimard, 1973, p.34.

<sup>4</sup>- Abdellatif Laâbi : "Littérature maghrébine actuelle et francophonie". *Souffles* n° , , p.36.

<sup>5</sup>- *Nouveaux problèmes du roman*: Paris, éd. Seuil, 1978, p.16.



par la langue/culture arabe que par la langue/culture française. Il s'agira notamment de reconnaître certains codes culturels de la culture arabo-maghrébine.

D'un autre côté, la production de sens proprement dite résulte particulièrement ici de la rencontre à différents niveaux (phonétique, sémantique etc...) des deux langues/cultures. D'autres champs de signification sont ainsi expérimentés. Là réside l'aspect poétique de cette écriture, où le jeu créatif sur les langages permet de préfigurer des sens nouveaux, inédits.

Bien entendu, il n'y a pas de texte qui ne comprenne à la fois reproduction et production du sens, chacune plus ou moins importante.

Centrant notre intérêt sur ces médiations formelles grâce auxquelles l'écrivain produit des significations, notre approche méthodologique est donc celle des poéticiens.

Les catégories conceptuelles que la poétique, qui se veut "science de la littérature"<sup>6</sup> a élaboré ont pour mérite à notre avis l'étendue de leur champ d'application possible, puisqu'elles visent la description du fonctionnement du discours littéraire en général, ceci en étudiant les procédés d'écriture. Nous confronterons des concepts opératoires tels que ceux d'intertextualité, de mise en abyme, d'itérativité, avec les écrits de notre auteur. Chaque fois que cela s'avèrera nécessaire, nous préciserons le fonctionnement de ces écrits dans notre perspective de bilinguisme/ biculturalisme. Par exemple, dans notre étude de l'intertextualité, le dialogisme entre deux langues est une dimension fondamentale.

La poétique se trouvant au croisement d'autres sciences qui traitent du langage, nous aurons recours aux travaux de ces sciences afin de préciser certains points. Parmi ces sciences, on sait que la linguistique occupe une place privilégiée (mais non exclusive) chez les poéticiens: l'un de ceux-ci, Todorov nous explique que si poétique et linguistique ont des points communs "[...] c'est que la littérature est, au sens le plus fort du terme, un produit de langage (Mallarmé disait : "Le livre, expansion totale de la lettre..."). Toute connaissance du langage aura, de ce fait, un intérêt pour le poéticien".<sup>7</sup> Pour nous, les études linguistiques, surtout celles concernant les phénomènes de contacts entre les langues et la traduction nous aideront à tenter d'élaborer une poétique spécifique, celle de discours au croisement de langues/cultures différentes.

Il ne s'agit pas pour nous de prouver que le sens de tel mot ou de telle séquence est à chercher dans la langue maternelle de l'auteur mais de signaler que ce sens ne peut être univoque, de suggérer qu'il passe aussi par une traduction.

On voit là les possibilités ludiques offertes par une telle démultiplication virtuelle du sens, ceci même si le lecteur ne comprend pas l'arabe.

En effet, ainsi que l'indique Lotman cité par Michel Picard :

"Le mécanisme de l'effet de jeu réside non pas dans la coexistence immobile, simultanée de différentes significations, mais dans la conscience permanente de la possibilité d'autres significations que celle qui est immédiatement comprise".<sup>8</sup>

Cela demande à ce que la lecture soit considérée comme une donnée essentielle de la construction des textes de notre auteur. Aussi interrogerons-nous ce rapport texte/ lecteur chaque fois que cela s'avèrera nécessaire signalant les "clins d'oeil" de l'auteur à ce lecteur, plus ou moins étranger à telle ou telle langue.

Nous tenterons d'un autre côté de révéler l'aspect ludique de cette écriture dans le jeu autour de la lettre des textes. Ce qui nous amènera à avoir recours à la psychanalyse étant donné que le langage intéresse cette science où on considère que "l'ordre polyphonique du signifié permet donc à la parole de signifier tout autre chose que ce qu'elle dit et de faire entendre cet "autre chose" entre les lignes

<sup>6</sup>- L'expression est de Roland Barthes dans *Critique et Vérité*, Paris, éd. Seuil, 1966.

<sup>7</sup>- *Qu'est-ce que le structuralisme ?* 2. Poétique. Paris, éd. Seuil, coll. points, 1973, p.26.

<sup>8</sup>- Michel Picard: *La Lecture comme jeu*. Paris, éd. Minuit (Collection Critique) 1986, p.256.

par le seul jeu du signifiant."<sup>9</sup> Cela nous permettra d'éclairer le domaine des jeux de mots de l'anagramme, des calembours, où "parle" un certain "inconscient" du texte. Nous essayerons de pratiquer une écoute attentive de ce "plus" de sens, de déceler les moments forts d'un passage, d'une phrase quand le jeu sur les signifiants bouleverse et brouille les significations.

La psychanalyse pourra aussi nous aider à comprendre comment les mots sont investis effectivement, comment la distance par rapport à la langue maternelle peut la placer dans une zone idéalisée.

Ainsi, l'approche poétique ne signifie pas pour nous que ces écrits de Ben Jelloun sont à envisager comme purs jeux formels. Formes et sens sont au contraire indissociables, nous insistons là-dessus. Précisons que nous n'étudierons pas chaque roman comme une structure close mais des composantes et des procédés qui peuvent se retrouver d'un roman à l'autre. Car nous visons plus à dégager la structuration que la structure, à suivre le mouvement de l'écriture plutôt que délimiter le champ clos de l'oeuvre.

Enfin, on se propose de déterminer la part d'auto-représentation, de réflexion sur leur propre fonctionnement que comportent ces écrits. Car souvent, l'aventure qui nous est contée ici n'est autre que celle de l'écriture. En ceci, nos textes obéissent à une tendance qui caractérise la littérature moderne.

Mais peut-être qu'ici l'acte d'écrire, dans le passage d'une langue à l'autre, ne peut que dire et redire la grande aventure linguistique et existentielle qu'il constitue?

chapitre préliminaire

contexte culturel de la littérature marocaine de langue française

---

<sup>9</sup>- Jean le Galliot : *Psychanalyse et langages littéraires*. Paris, éd. Nathan, 1977, p.199.

### Aperçu socio-culturel

Nous devons, pour éclairer le champ de notre étude, préciser le concept de bilinguisme, dans le contexte socio-historique et culturel qui est celui de l'auteur. Car son oeuvre est élaborée en rapport avec d'autres langages issus du même espace socio-géographique: langage religieux, historique, officiel, populaire etc... Donc, donner un aperçu des idées qui agitent le Maroc et plus généralement le monde arabe est sans doute nécessaire pour situer ces écrits au sein du débat qui se joue sur la scène sociale. En effet, nous pensons que ces derniers constituent de la part de l'auteur une forme de réponse particulière et différée aux questions soulevées par un contexte socio-historique spécifique. La plupart des chercheurs et penseurs qui se sont penchés sur le monde arabo-islamique contemporain admettent que la question fondamentale qui s'y pose est celle des liens entre ce monde et l'Occident. Depuis la pénétration coloniale du siècle dernier, l'homme arabe a vu bouleverser son environnement familial et bousculer ses croyances et ses modes de représentation du monde. Il s'agissait et il s'agit encore pour lui de définir son identité en fonction de ces changements, de façon à durer en se transformant. Le sociologue spécialiste du monde arabe Jacques Berque formule ainsi l'interrogation à laquelle sont acculés de répondre peut-être tous les peuples du Tiers-Monde mais qui prend un sens particulièrement aigu dans le monde arabe pour qui la permanence est une valeur éminemment positive: "Comment, pour un peuple, s'approprier les dynamismes du monde extérieur en restant lui-même? Mais quel soi-même?"<sup>10</sup>

Ceci explique que la question de l'identité ne s'est posée avec une telle acuité dans cette aire, que quand elle était la plus menacée. Auparavant le regard sur soi, l'essai de se définir n'était pas une préoccupation si grande qu'elle le fut en Occident, ce que Michel Foucault désigne par le "souci de soi".<sup>11</sup> La question de l'identité dans l'aire arabo-islamique sera donc indissociable de la différenciation d'avec l'Autre, se formulera toujours en fonction de l'Autre qui l'a suscitée, et non comme identité en soi. Il est évident que les modes de percevoir cet Autre, influent sur la relation qu'on établit avec lui. Or ces appréhensions de l'Occident varient selon les groupes sociaux et évoluent en fonction des changements historiques, de sorte que la relation Occident/Monde arabe n'est pas une, mais multiple, variable diachroniquement et synchroniquement.

Occident fascinant, modèle à suivre, aliénant, illusion à rejeter, il fut et continue à être appréhendé de plusieurs façons selon les milieux sociaux, le plus ou moins grand degré de connaissance qu'on en a, la passion ou au contraire la sérénité qu'on investit à son égard, le degré de responsabilisation vis-à-vis de sa propre société.

Ce qui nous intéresse ici, c'est de déterminer à quel niveau de la relation avec cet Autre se situe l'oeuvre de notre auteur et quels changements de perspective par rapport à l'Occident, la production de cette oeuvre traduit-elle ? Elle n'est pas singulière mais inscrite dans un mouvement littéraire lui même impliqué dans un processus historique.

---

<sup>10</sup>- Jacques Berque : *Langages arabes du présent*. Paris, éd. Gallimard, 1974, p.26.

<sup>11</sup>- L'expression constitue le titre du troisième tome de *Histoire de la sexualité* de Michel Foucault. Ce dernier fait remonter ce "souci de soi" à l'époque hellénistique. Il se serait perpétué tout au long de l'histoire de l'Occident : "C'est le développement d'un art de l'existence qui gravite autour de la question du soi, de sa dépendance et de son indépendance de sa forme universelle et du lien qu'il peut et doit établir aux autres, des procédures par lesquelles il exerce son contrôle sur lui-même et de la manière dont il peut établir la pleine souveraineté sur soi". *Le Souci de soi*. Histoire de la sexualité. T.3, Paris, éd. Gallimard, 1984, p.273.

La pénétration de la civilisation occidentale, ses produits matériels et symboliques ont entraîné un débat d'idées où la modernité fut interrogée au départ par rapport aux prescriptions de l'Islam. Puis peu à peu, la société arabe allait se trouver définie et divisée selon des termes élaborés dans une autre aire géographique et au cours d'une autre histoire. Ainsi la dichotomie tradition/modernité, datée en Occident, sera appliquée au monde arabe, recouvrant une opposition autrement plus pernicieuse arriération/progrès. Posée ainsi, la question séparait les "Traditionnels" de toute évolution historique et projetait les "Modernes" dans un espace sans profondeur historique. Le sociologue Hermassi critique à juste titre cette réduction de la réalité de ces peuples:

"La théorie de la modernisation ferme les yeux sur la diversité de ces sociétés quant à la formation nationale, culturelle, et le développement socio-économique, et cette théorie ne peut donc qu'ignorer les structures particulières des transformations dans ces sociétés".<sup>12</sup>

Ainsi, fonctionnant à l'intérieur du même, le discours de l'Autre allait instaurer de nouvelles catégories de pensée, de nouveaux modes de représentation du monde et de soi qui se greffent sur le système de pensée autochtone.

Selon les groupes sociaux, il y aura adhésion plus ou moins grande à ce discours de l'Autre. Mais l'influence de ce dernier se fera sentir partout, chez tout individu, suscitant des réactions, des refus, des alignements, soulevant la société dans son ensemble, y engendrant un brouillage, un manque de communication entre groupes, entre individus, entre l'élite dirigeante et le peuple.

Il n'est pas inutile de signaler ce fonctionnement dualiste de la société arabe et maghrébine particulièrement, à partir de la colonisation. Les élites, formés en Occident pour la plupart, puisaient souvent leurs repères ailleurs que là où le peuple les puisait. C'est ainsi que l'Etat constitué en majorité par les premiers aura pour fonction essentielle de convaincre que la voie du progrès occidental est la meilleure, tout en brandissant les termes d'authenticité spécificité (*açala*) et identité nationale.<sup>13</sup> Les contraintes politiques et économiques internationales lui dictent la première attitude, tandis que la seconde lui permet de garantir la réalité de l'indépendance au moins dans le discours.

En fait la dépossession économique et culturelle se poursuit après les indépendances.

La situation linguistique au Maroc

Le Maroc, à cause de sa géographie et de son histoire est un pays plurilingue. L'arabe y constitue la langue officielle; le français introduit avec la colonisation est la langue d'enseignement des matières scientifiques et techniques. Il coexiste avec l'arabe dans la plupart des administrations. Lié à une économie fortement dépendante, le français reste largement utilisé dans les secteurs privés et semi-publics du commerce et de l'industrie. Diffusé par les mass-médias, il s'introduit dans les foyers. Cependant, son emploi par la population dans l'espace domestique est difficile à circonscrire excepté chez une mince couche sociale, "occidentalisée".

Quant à l'espagnol, il fut la première langue européenne avec laquelle la population fut en contact:

"A la fin du 19<sup>ème</sup> siècle, les Espagnols représentent près de 90% des européens installés au Maroc. Pendant longtemps et jusqu'en 1912, l'espagnol fut la langue des relations internationales. La plupart des termes étrangers qui se sont répandus dans le pays relèvent de cette langue, notamment pour le vocabulaire de la vie diplomatique et de la vie domestique, le lexique maritime".<sup>14</sup>

<sup>12</sup>- El Baki Hermassi : *Etat et société au Maghreb*. Paris, éd. Anthropos, 1975, p.7.

<sup>13</sup>- Cf à ce propos l'ouvrage de Helé Béji: *Désenchantement national*. Paris, éd. Maspéro, 1982.

<sup>14</sup>- Zakia Iraqui-Sinaceur : "Emprunt et contact de langue : les emprunts de l'arabe dialectal au français" in Actes du Colloque "Dialogue entre la langue arabe et la langue française". Rabat-Fes. 6-8 Mai 1985, p.p. Conseil international de la langue française, institut d'études et de recherches pour l'arabisation, p.85.

Le berbère est la langue maternelle d'une grande partie de la population marocaine. Langue essentiellement orale, elle est transcrite dans le système graphique du français ou de l'arabe.

"Le berbère se divise en trois grands groupes : les parlers rifains employés surtout dans la partie orientale du Rif; les parlers tamazight employés dans le Moyen-Atlas et la partie orientale du Haut-Atlas; les parlers chleuhs en usage dans la partie occidentale du Haut-Atlas et la plaine du Sous."<sup>15</sup>

Configuration des langues en présence

La majorité des Marocains vivent une situation de diglossie, coexistence de la langue arabe classique avec sa version dialectale, ou de bilinguisme avec le berbère. Dans le premier cas, celui qu'a vécu Ben Jelloun, il est évident qu'il s'agit d'une différence de degré plutôt que de nature

---

<sup>15</sup>- Ibid. p.84.

entre les langues. A ce propos, Jacques Berque note de la part des gouvernants une volonté de réduire l'écart entre la langue arabe de l'écrit et celle qui est parlée;

"On sait que cette "diglossie" parfois exagérée par la malveillance, car enfin il s'agit de deux formes ou plutôt de deux régimes de la même langue, ne cesse de préoccuper gouvernants et pédagogues. On prodigue beaucoup d'efforts pour en analyser les raisons sociologiques, historiques, et linguistiques, et aussi pour y trouver des remèdes, par exemple en cherchant à simplifier la grammaire, à répandre un arabe "médiocre" "*arabiya wusta*", ou même à le consacrer sous forme de "langue tierce" dans un dialogue théâtral qui constitue peut-être la réussite des années 60".<sup>16</sup>

Plutôt que de considérer cette diglossie comme un mal auquel il faut trouver des "remèdes", nous préférons souligner ses conséquences socio-culturelles. Rappelons la définition de la diglossie que Juliette Garmadi emprunte à Ferguson:

"La diglossie est une situation linguistique relativement stable où, en plus de la ou des variétés acquises en premier (variétés qui peuvent compter un standard ou des standards régionaux) on trouve aussi une variété superposée, très divergente et hautement codifiée, souvent plus complexe au niveau grammatical et qui est le support d'une vaste littérature écrite et prestigieuse".<sup>17</sup>

Réserve faite du qualificatif "très divergente", qui ne peut s'appliquer à l'arabe classique par rapport à l'arabe dialectal, le Maroc vit effectivement sur deux registres, celui d'une langue utilisée dans le vécu quotidien et l'autre à laquelle on fait appel dans les domaines du culturel prestigieux, du religieux, du sacré, ainsi que dans les sphères politiques où les discours sont composés en arabe classique. Précisons que ces différents domaines ne sont bien sûr pas étanches et que le sacré, par exemple, rythme le quotidien dans la civilisation islamique. Néanmoins, la diglossie est importante dans la mesure justement où elle consiste, selon une définition plus précise, en la "répartition des usages dans chacune des langues selon des circonstances et des thèmes particuliers".

En gros, on pourrait dire que la langue arabe classique sert à formuler le sacré, tandis que le berbère et le dialectal sont employés pour le profane, sans perdre de vue le fait que le sacré baigne tout le vécu, dans cette culture.

La langue arabe classique est avant tout la langue du Coran. En effet, plusieurs versets du Livre Sacré insistent sur la prééminence de la langue arabe. A propos de la parole divine, il y est dit : "C'est une Révélation, en langue arabe, pure [...]".<sup>18</sup> Est-ce à dire que cette langue participe de la même éternité, immuabilité que la parole divine? La question a été soulevée et continuée à l'être à l'époque contemporaine. Les écrivains de langue arabe qui veulent dépasser les structures figées de cette langue ont transgressé le tabou de sa perfection. En tout cas, cette auréole sacrée explique entre autres facteurs l'attachement passionné à cette langue. Gilbert Grandguillaume note à ce propos qu': "Elle est la langue de la communauté islamique, et c'est en elle que luit, comme en un miroir, cette identité de musulman que tout Maghrébin considère comme un élément essentiel de sa personnalité individuelle ou sociale: enracinement identitaire tellement profond qu'il survit à la perte de la foi chez l'athée, à la perte de la nationalité chez le naturalisé, à la perte de la langue chez le francisé".<sup>19</sup> Ainsi, les écrivains marocains qui écrivent en français, même s'ils ne l'ont pas vraiment voulu, se démarquent d'une langue auréolée de prestige religieux et littéraire, en même temps qu'ils se placent dans un "exil identitaire". C'est du moins ainsi que leur pratique sera perçue par la majorité de la population.

Cependant, à notre avis, il ne s'agit pas de juger ce choix. On connaît les passions qui ont nourri le débat de la langue au Maghreb et qui continuent à le faire. Pour nous l'important est de comprendre

<sup>16</sup>- *Langages arabes du présent*. Op. cit. p.53.

<sup>17</sup>- Juliette Garmadi : *La sociolinguistique*. Paris, éd. PUF, 1981, p.139.

<sup>18</sup>- Coran. XXVI, 195. Traduction Régis Blachère. Paris, éd. G.P. Maisonneuve et Larose, 1980, p.402.

<sup>19</sup>- *Arabisation et politique linguistique au Maghreb*. Paris, éd. G-P Maisonneuve et Larose, 1983, p.23-24.

l'enjeu que représente la langue dans toute ses profondeurs. Pour cela, il faut lire la configuration dessinée par les langues en présence et d'autre part mesurer la dimension politique et sociale, voire anthropologique de l'utilisation de telle ou telle langue.

En ce qui concerne le premier point nous avons vu qu'au Maroc il y avait diglossie entre l'arabe classique et le dialectal, ou le berbère.

L'introduction du français avec la colonisation revêt une grande importance pour deux raisons surtout: la première est que c'était la langue des dominants, que donc elle était liée à un contexte politique caractérisé par un rapport de forces. La seconde est que la langue n'entraîne pas seule mais avec la culture qu'elle exprimait.

Or la coexistence entre des langues participant de civilisations différentes ne se réalise pas sur un mode neutre, mais conflictuel. Cet aspect conflictuel sera d'autant plus renforcé quand l'une des cultures se présente comme dominante par rapport à l'autre.

Au Maghreb le lieu où se déroule ce conflit n'est pas seulement l'individu occidentalisé. Il est la société dans son ensemble dès lors que sa propre vision du monde est confrontée à une vision du monde extérieure.

L'histoire s'est traduite au Maghreb comme d'ailleurs dans d'autres pays du Tiers-Monde par le choc de la rencontre avec la civilisation occidentale, dont la langue bien qu'élément important n'est pas la composante unique. En ce sens, la résistance à la langue française durant la période coloniale a surtout une valeur symbolique. Ce n'est pas la langue en elle-même qu'on refusait mais la civilisation qui la soutenait et qui était hégémonique au départ. On ne peut comprendre l'enjeu de la langue dans le conflit qui a opposé colonisés et colonisateurs que si on la prend pour ce qu'elle était alors: le symbole de l'appartenance à une civilisation spécifique. Le pivot de la lutte anti-colonialiste était la culture arabo-islamique. Quand cette culture se voyait attaquée dans ses institutions (*Charia'a*, mosquées, *medresas*, etc...) la langue arabe devenait le dernier dépôt et refuge de cette culture. Si l'on prend le mot culture dans son sens large, dans son acception anthropologique, les attitudes et comportements spécifiques prendront une signification semblable à celle de la langue. Ils se rigidifient, deviennent presque des rituels qui marquent l'appartenance à une communauté différente. Tout cela prouve combien le rapport à la langue arabe et française est conditionné par la situation politique.

Où se situe la dépossession

Les données du problème ne vont pas changer fondamentalement avec les Indépendances. D'où l'accent porté sur l'arabisation dans les trois pays du Maghreb, notamment l'Algérie où la dépossession culturelle fut exercée de manière beaucoup plus systématique qu'ailleurs.

Maintenir la langue arabe puissante, c'est affirmer sa civilisation face à la prépondérance d'un Occident qui diffuse toujours plus amplement sa culture. Comme le dit Laroui:

"La langue arabe devient elle même une valeur parce que, dans un monde où nous sommes de simples invités, où chaque élément résiste à nos désirs, elle est le seul bien dont nous soyons maîtres pleinement et exclusivement. Exclue dans un monde de technique hostile, la langue est notre seule technique".<sup>20</sup>

Car la réalité ne cesse de voir se substituer aux signes maghrébins les signes de la civilisation occidentale et industrielle.

La question se pose alors de savoir où se situe la dépossession. Se situe-t-elle seulement dans la langue, auquel cas les efforts en vue de l'arabisation "sauveraient" l'identité de la société maghrébine ou bien se situe-t-elle aussi au niveau de la réalité? La remarque de Jacques Berque selon laquelle "une dépersonnalisation tient au mouvement de la réalité plus qu'à son vêtement linguistique"<sup>21</sup>, nous semble à ce propos intéressante encore qu'il s'agisse de la nuancer en soulignant que la langue fait partie de la réalité.

<sup>20</sup>- Abdallah Laroui: *L'Idéologie arabe contemporaine*. Paris, éd. Maspéro, Ed. revue 1977, p.91.

<sup>21</sup>- *Langages arabes du présent*. Op. cit., p.66.

Le problème est en fait de ne pas fétichiser la langue, risque bien cerné par Laroui:

"Le passé se déleste d'un présent trop résistant et se concentre dans une langue-belle en soi-non pour nous à un moment de notre vie-Image condensée du passé, la langue devient un fétiche qu'on implore pour garantir une authenticité de plus en plus problématique et une continuité de plus en plus illusoire".<sup>22</sup>

La nouveauté la plus évidente est celle de la multitude d'objets introduits sur le marché maghrébin et qui se sont substitués peu à peu aux productions locales, classées du côté de l'artisanat. L'écrivain de langue française Driss Chraïbi dans *La Civilisation ma mère*, a décrit dans un récit qui cotoie le fantastique, l'adaptation de la mère aux objets merveilleux de la modernité, tels que la radio par exemple.

Ben Jelloun parle de ce passage à la civilisation technologique sur un mode humoristique:

"L'autobus envahissait nos ruelles qui s'étaient toujours fermées au progrès. Les mulets étaient réduits à ne rien faire [...] Victimes du progrès, ils décidèrent de se grouper et d'occuper l'écurie principale".<sup>23</sup>

Cependant, des ensembles structurés autochtones, tels que l'organisation de l'espace urbain, l'organisation économique, l'institution juridique etc... sont bouleversés, souvent remplacés par des modèles importés. Il y a interaction qui date depuis la colonisation. Ces modèles importés sont devenus constitutifs des structures autochtones.

Une des adaptations nécessitées par le monde moderne est le changement de rythme, un autre rapport au temps. Deux niveaux de temporalité coexistent pour la société, et souvent pour un même individu. Or cette dualité entraîne les comportements et les pratiques dans un nouveau réseau de rapports avec leur contexte. C'est ainsi qu'à propos de la pratique ancestrale de la prière, le sociologue Ahmed Beydoun nous signale "les gestes de la prière sont de plus en plus coupés des gestes d'une quotidienneté millénaire avec laquelle ils entretenaient un relatif isomorphisme".<sup>24</sup>

Les multiples ruptures dont se trouve affecté le vécu quotidien, comment rejaillissent-elles sur le sens de sa vie que se donne l'homme maghrébin?

Sans doute que cette hétérogénéité à laquelle se trouve confronté l'homme maghrébin remet en question la "table de références"<sup>25</sup> grâce à laquelle il évaluait choses, faits et autres. Dans son univers, c'est l'introduction de l'hétérotopie selon le terme de Michel Foucault:

"[...] Il y a pire désordre que celui de l'incongru et du rapprochement de ce qui ne convient pas. Ce serait le désordre qui fait scintiller les fragments d'un grand nombre d'ordres possibles dans la dimension, sans loi ni géométrie de l'hétéroclite et il faut entendre ce mot au plus près de son étymologie: les choses y sont "couchées", "posées", "disposées" dans des sites à ce point différents qu'il est impossible de trouver pour eux un espace d'accueil, de définir en dessous des uns et des autres un lieu commun [...]. Les hétérotopies inquiètent, parce qu'elles minent secrètement le langage, parce qu'elles empêchent de nommer ceci et cela".<sup>26</sup>

Ne peut-on dire que l'homme arabe se sent exilé face à cette hétérotopie ? A cet exil, à cette distance, il va essayer de répondre par la prolifération du verbe arabe:

"A l'emprunt massif d'idées et de choses, la langue réagissait ainsi, redisons-le par des procédures compensatoires. Elle apparaissait justement à ceux qui la parlaient, comme susceptible non

<sup>22</sup>- *L'Idéologie arabe contemporaine*. Op. cit., p.91.

<sup>23</sup>- *Harrouda*. Op. cit., p.62.

<sup>24</sup>- Ahmed Beydoun : "Des traditions collectives aux aspirations individuelles". in *Renouvellements du monde arabe*. Paris, éd. Armand Colin, 1984, p.154.

<sup>25</sup>- Nous empruntons cette expression à Abdallah Laroui, *L'Idéologie arabe contemporaine*. Op. cit., p.69.

<sup>26</sup>- Michel Foucault. *Les mots et les choses*. Paris, éd. Gallimard, 1986 (1ère éd. 1966), p.9.



seulement de s'approprier la nouveauté, mais de l'approprier à l'être des Arabes en allumant contre cet incendie ravageur le contre-feu du verbe et du sentiment?"<sup>27</sup>

Cette langue arabe tente donc de nommer la nouvelle réalité, celle du monde moderne qui se juxtapose et entre en conflit avec une réalité plus profondément ancrée dans la durée du pays. Cela ne veut pas dire d'ailleurs que cette langue assume une réelle modernité, telle que la conçoivent les penseurs occidentaux, soit l'importance accordée à l'expérience et à l'esprit critique. Elle essaie de s'adapter à un flot de produits, objets et idées venus de l'extérieur.

La langue arabe telle qu'elle s'est conservée ne suffit plus à nommer le monde, car il y a des niveaux de la réalité qui lui échappent. D'un autre côté, si l'on ne fait que de la traduction, d'autres pans du réel, ceux de la durée, de l'ontologique etc..., seront ignorés.

Les différents niveaux selon lesquels la société maghrébine vit, trouvent parfois leur répondant dans la répartition des langues à tel ou tel plan du vécu, pour ceux qui sont bilingues. A l'espace familial correspondrait le dialectal, propre à désigner l'intime, tandis que le français serait employé dans l'espace du travail, des administrations, des problèmes mondiaux. Seulement cette compartimentation nous paraît artificielle. Peut-on empêcher que le langage de l'économie ne "contamine" le langage domestique et vice-versa? Comment éviter l'introduction dans l'espace de la maison, où l'on fonctionnait selon des valeurs communautaires, de modèles de comportements individualistes véhiculés par le biais des feuilletons télévisés etc...

Toutes les traductions dont regorge la presse arabe ne véhiculent-elles pas des notions, des idées qui peu à peu travaillent l'intérieur de la société? Aussi croire à l'étanchéité de la séparation entre les deux langues/cultures nous semble illusoire.

Le risque est alors d'esquiver les problèmes créés par le contact de deux langues/cultures. Si elles sont niées, les interférences resteront inconscientes, elles décentreront imperceptiblement les références communes de la société maghrébine, conduisant à un brouillage de la communication de la société, et au sein du même individu. Elles perturberont les systèmes de valeurs sans que les hommes aient les moyens de maîtriser ces valeurs, de peser le poids des mots.

Pour notre part, nous considérons qu'en général la littérature maghrébine de langue française est impliquée dans un dialogue culturel entre civilisations différentes, dialogue qui se déroule sur un autre plan que celui des rapports idéologiques, politiques et économiques. Autrement dit, ce dialogue "littéraire" possède ses propres règles. C'est ainsi que l'importance de l'imagination et celle du "jeu" au niveau de la langue autorisent sans doute une liberté de parole à l'écrivain qui pourrait être jugée et stigmatisée comme légère ou encore irresponsable chez un citoyen quelconque. Aussi écartons-nous tout jugement selon des critères politiques ou moraux de l'écrivain car nous pensons que justement son métier consiste à explorer des territoires "hors la loi".

En effet, il ouvre ainsi la possibilité de déplacer, en fonction des changements historiques, les limites de la Loi et des normes sociales, permettant un décentrement salutaire par rapport aux contraintes de ce qui est l'ordre établi et signalant par là-même la possibilité d'un ou d'autres ordres.

Voici comment Kristeva désigne ce travail de déplacement des limites:

"Si, au contraire on considérait la pratique signifiante comme un passage constant à la limite de l'identité et de la structure, et le langage poétique, plus que d'autres, comme une effectuation privilégiée de ce procès, et si, à la suite, on le considérait comme un indice des mutations d'une société au même titre que le mythe peut l'être de sa stabilité, on serait amené à penser l'histoire des pratiques signifiantes non plus depuis le lieu de sa stabilité, mais depuis le lieu où une société produit ses sujets comme sujets en procès qui énoncent leurs angoisses pour transformer l'ensemble discursif de leur communauté".<sup>28</sup>

<sup>27</sup>- Jacques Berque : *Langages arabes du présent*. Op. cit. p.44-45.

<sup>28</sup>- Julia Kristeva : "Pratique signifiante et Mode de production" in *La Traversée des Signes*. Paris, éd. Seuil, 1975, p.26.

Donc l'écrivain est impliqué dans cette ambivalence culturelle déjà-là: on lui fait parfois endosser la responsabilité d'une acculturation qui emprunte bien d'autres voies que la littérature. Justement les écrivains réunis autour de la revue *Souffles*, bien que francophones, allaient dénoncer plusieurs formes d'aliénation.

### La Revue Souffles

Il s'agit plus que d'une revue littéraire, d'un espace de réflexion où se formulent des interrogations sur les choix politico-culturels du Maroc et du monde arabe en général et s'établissent des priorités dans l'action culturelle à mener. Pour exposer les conceptions de l'équipe de *Souffles*, nous les diviserons en fonction d'une triple orientation; vis-à-vis de l'Occident; de la société autochtone; de la création culturelle. Cette classification est seulement opératoire pour nous car il est évident que ces trois orientations se pensent ensemble.

#### 1) Par rapport à l'Occident.

L'équipe se démarque de l'Occident au niveau méthodologique. Elle proclame la nécessité de prendre ses distances vis-à-vis de la vision européocentriste qui a pesé sur les Sciences Humaines à l'époque coloniale. On notera à ce propos, qu'au Maroc, plus que dans les autres pays du Maghreb, c'est l'ethnologue qui a préparé le terrain à la main-mise politique :

"Dans le cadre du Maroc, l'agent de la domination segmentale et segmentaliste fut incontestablement l'ethnologue conquérant, sans sous-estimer le rôle direct joué par l'armée, il peut être avancé que l'ethnologie conquérante a mis à la disposition de la société dominante une vision de la société marocaine qui pour ne pas être vraie, était suffisante pour le maintien de sa domination."<sup>29</sup>

Abdellatif Laâbi, le plus virulent de l'équipe sans doute, proclame la nécessité d'être vigilant à l'égard même des discours décolonisateurs afin que

"l'homme de culture du Tiers-monde ne soit plus le spectateur de ce scalp scientifique de laboratoire dont sa société, son histoire, sa culture et même sa démarche décoloniale sont les multiples cobayes."<sup>30</sup>

On lit ici l'exigence de passer d'un statut "d'objet d'étude" de l'Occident à celui de Sujet dans l'Histoire. Se dégager de l'emprise d'un discours scientifique extérieur constituait donc pour ces intellectuels l'étape de rejet nécessaire pour que l'homme du Tiers-monde en général et le Maghrébin en particulier accède à la position de Sujet de sa propre Histoire. Ainsi est énoncée à l'époque l'impossibilité d'un véritable dialogue, dès lors que l'interlocuteur est pris dans les mailles du discours de l'Autre. La tâche qui est désignée comme la plus urgente est la réappropriation de sa parole par le maghrébin, sinon :

"c'est un échange démagogique de prestige, un échange avant terme qui perturbe le développement d'une civilisation sans faire bénéficier rien de réellement authentique à l'autre. Mélange hétérogène. Pas dialogue".<sup>31</sup>

Signalons que dans cette fin des années 60, l'intérêt pour le Tiers-monde se rapprochait de l'engouement. Effectivement, les intellectuels occidentaux, de gauche surtout, faisaient une mise au point après la période coloniale et découvraient dans leur passion de justice et de vérité des pans d'autres civilisations, souvent avec une justesse tout à leur honneur.

Cependant, même si la parole était celle d'amis, le silence autochtone qui lui répondait poussa l'équipe de *Souffles* à la constatation suivante:

"La récupération de soi, la souveraineté existentielle, l'accession à la parole n'ont pas encore eu lieu pour l'immense majorité des peuples anciennement colonisés et la plupart des intellectuels (porte-parole de ces peuples) qui se prétendent restructurés se débattent de plus en plus sans le savoir dans des schémas entièrement subtils d'aliénation".<sup>32</sup>

Nous pensons, pour notre part que les données du problème ne sont pas aujourd'hui fondamentalement différentes. L'équipe de *Souffles* a posé des questions qui nous amènent à nous en poser d'autres, d'un intérêt certain pour la précision du cadre socio-historique dans lequel Ben Jelloun a produit ses textes. Quelle est la place de cet intellectuel du Tiers-monde qui est évoqué dans cette

<sup>29</sup>- El Baki Hermassi. *Etat et société au Maghreb*. Op. cit. p.70.

<sup>30</sup>- "Réalités et dilemmes de la Culture nationale". *Souffles* n°6, deuxième trimestre, 1967, p.29.

<sup>31</sup>- Ibid. p.32.

<sup>32</sup>- Ibid. p.33.

revue? Où se situe-t-il dans cette confrontation avec l'Occident? Dans sa société, ou en dehors d'elle ? Comment délimiter ce dedans et ce dehors alors que comme le dit l'historien Abdallah El Laroui: "La culture européenne est tellement intégrée à la vie universitaire, politique et même sociale qu'il s'agit plutôt d'une dialectique interne entre systèmes de valeurs reflétant et animant les compétitions entre groupes sociaux. L'acceptation ou le rejet de l'une des deux cultures, traditionnelle ou européenne n'est plus que partiel: l'occidentalisme anti-colonial et le traditionnalisme anti-traditionnaliste sont monnaie courante".<sup>33</sup>

D'autre part, de qui cet intellectuel arabe est-il l'héritier? Car son rôle dans la société arabe et dans l'europpéenne ne fut pas homologue dans le passé. Sa fonction se lisait dans une configuration différente de l'Etat, de la religion, du peuple. Si l'on se borne à une vision synchronique, son rôle reste à définir par rapport aux autres secteurs de la vie sociale. La notion d'intellectuel engagé donnait alors l'occasion à de nombreux débats en Europe. Pour l'équipe de *Souffles*, l'engagement devait se faire à l'égard de sa propre société avant tout; de l'intellectuel était exigé de s'impliquer dans cette société, d'en être partie prenante.<sup>34</sup> Pour lutter contre l'aliénation, la dépossession de son identité, il devait pour cela faire preuve de "vigilance avec le psychisme et le corps".

2) Par rapport à sa société.

Nous retiendrons ce mot de corps car il oriente de manière particulière cet engagement de l'intellectuel dans sa société. Celui-ci ne se situerait pas dans une "communauté des esprits" une élite universelle des beaux esprits. En ce sens la position de *Souffles* vis-à-vis de la création culturelle semble répondre à une conception spirituelle de la fraternité humaine qui se trouve illustrée dans cette affirmation de Jean-Marc Leger :

"Nous sommes à l'heure de la conscience de l'universalité du fait français, parce que nous sommes à l'heure des grands ensembles et que, de toutes les communautés possible, celles qui sont de l'ordre de l'esprit sont les plus durables et les plus fécondes".<sup>35</sup>

Pour ces intellectuels marocains, cet engagement participerait plutôt d'un certain "atavisme" social, selon le terme employé par Laabi. Par là il entend "[...] Une conscience organique du vécu culturel, descente dans l'histoire du corps et de la mémoire".<sup>36</sup> L'universalisme ayant trouvé ses limites dans la réalité de la dépossession corporelle, économique, Laabi explique:

"Si nous avons nous autres ce sentiment aigu du corps, si nous éprouvons la nécessité de la recouvrer dans toutes ses profondeurs, ses correspondances, c'est parce que la colonisation a été un véritable phénomène anthropophagique, une greffe à travers laquelle on recherche l'annihilation de l'autre, l'annihilation de son corps au grand centre prétendu universel".

<sup>33</sup>- Abdallah Laroui : *La Crise des Intellectuels arabes*. Paris, éd. Maspéro, 1974, p.150.

<sup>34</sup>- 20 ans plus tard, Khatibi nous renseigne ainsi sur les intellectuels marocains de l'époque : "Je me revois, avec beaucoup d'autres, nous essayions de faire le lien entre l'Université et la société, par l'intermédiaire d'institutions, de syndicats, de partis et déjà d'associations culturelles [...] les intellectuels, c'était les professeurs. La fonction d'intellectuel passait par une notion toute sartrienne, ou marxiste, de gauche en tout cas, de gens formés à l'école française". "La culture, c'est ce qui perpétue un pays et un peuple". *Lamalif* n° 175, Mars 86, p.66.

<sup>35</sup>- "Une responsabilité commune". *Esprit* n°311, Novembre 1962, p.569.

<sup>36</sup>- "Réalités et dilemmes de la Culture nationale". Art. cité. p.31.

A partir de la constatation que c'est le corps du colonisé qui a subi une tentative de néantisation, naît par réaction la volonté de se le réapproprié dans toutes ses dimensions. Par corps, il semble que Laâbi entende le corps dans son acception anthropologique, comme lieu premier où se lit une culture, pratiques gestuelles, comportement au sein de la communauté, lieu où s'inscrit la durée; et aussi corps social, ensemble solidaire et structuré de manière spécifique. On relève ici une exigence de la théorie marxiste dont se réclame le groupe de *Souffles* : redonner son importance à l'infrastructure, remettre en cause un certain humanisme abstrait.

Nous insistons sur cette mise au point de Laabi car les écrivains de *Souffles* et Ben Jelloun notamment se voudront à l'écoute des corps blessés, de la violence que l'Histoire y a inscrit, du vécu quotidien des hommes.

Examinons la conception de la culture des écrivains de *Souffles*: tout d'abord, il faut préciser que dans une société analphabète en grande partie, déstructurée économiquement et socialement, le mot culture prend une connotation particulière.<sup>37</sup>

3) Vis-à-vis de la création culturelle.

Le concept de culture nationale eut un rôle unificateur indéniable au niveau des différentes couches et groupes sociaux dans la mesure où il représentait un moyen d'affirmation contre l'ennemi commun. Au Maroc, les militants du Mouvement National (Bloc d'Action nationale, le Parti National d'Istiqlal) firent de ce concept de culture nationale un slogan clef dans leur lutte contre le colonisateur.

Cependant, l'équipe de *Souffles* veut dépasser l'aspect "exhibitionniste" de cette culture exposée pour "convaincre le camp de l'opresseur".

Quels sont donc les nouveaux contenus du concept de culture qu'elle préconise ? En voici les points essentiels tels qu'ils ont été présentés dans la charte programme de l'Association de recherche culturelle :

la culture ne devra plus être une mais unificatrice. Pour cela la diversité des entités culturelles existant au Maroc devra être prise en compte. Diachroniquement, cela suppose s'enrichir des divers apports culturels accumulés au cours des siècles au Maroc: la culture arabo-islamique essentiellement et à l'intérieur de celle-ci

"[...] les mouvements qui se sont développés au sein même de l'Islam en opposition au traditionnalisme étroit, mettant l'accent sur l'Ijtihad créateur, la liberté de l'homme et la souveraineté de la communauté".<sup>27</sup>

Bien que d'obédience marxiste, le groupe ne rejettera donc pas systématiquement la religion islamique mais exprimera la volonté de l'assumer avec une marge critique. Ce qui laisse entrevoir la possibilité dans le travail de ces écrivains d'un dialogue avec le texte coranique et ses différents commentaires et investissements dans le discours social. Toujours à travers l'Histoire, il s'agit de tenir compte également du fait que "la culture marocaine a été nourrie aussi, depuis les origines, par d'autres sources, berbères, judaïques, sahariennes, africaines et méditerranéennes".<sup>38</sup>

Synchroniquement, devront être valorisés des moyens d'expression tenus jusqu'ici dans l'ombre au profit des "formes d'expression intellectualisées, écrites, individuelles, monumentales"; c'est-à-dire

---

<sup>37</sup>- On rappellera qu'il y a en gros trois significations à ce concept :

- a) sens large anthropologique
- b) ensemble de caractères spécifiques à une société humaine qui permettent de la différencier d'avec les autres.
- c) au sens étroit, somme de connaissances réservée à une élite dans une société donnée.

<sup>38</sup>- "Programme de recherche et d'action de l'A.R.C." (Association de recherche culturelle). *Souffles* n°12, 4ème trimestre 1968. p.7.

que l'équipe prône la réhabilitation du patrimoine culturel populaire qui s'est toujours exprimé "dans les formes spécifiques, autonomes, orales, collectives, intégrées à la vie quotidienne."

Cette conception d'une culture "plurale" qui puise sa force dans les énergies créatrices du peuple s'oppose à la vision élitiste de la culture réservée à un cénacle. Mostefa Lacheraf, intellectuel algérien qui fut ministre de l'Education Nationale, saluait l'attention portée ainsi à la base :

"Votre action littéraire est fidèle à cette terre et à ces hommes obscurs qui sont les nôtres, et les exprime non pas selon une réalité anodine et pittoresque chère aux touristes et aux fervents du régionalisme, mais à travers une vérité encore insoupçonnée, singulière, toujours vierge, dont le Maghreb, ses horizons fauves, ses montagnes, ses villes prolétaires, sa culture orale, les travaux des siens et leurs combats et leurs souffrances ou leurs joies ont plus ou moins révélé le secret au cours des siècles."<sup>39</sup>

Le mérite de l'équipe de *Souffles* aura été de poser les questions essentielles de maintien d'une culture face au défi du déferlement de la civilisation industrielle et des idéologies qui l'accompagnent. Ils ont su souligner qu'une culture puise avant tout dans les forces créatives du peuple dont elle est une dimension du vécu. S'il n'était pas de leur pouvoir de mettre en branle ce mouvement de renaissance culturelle au niveau de toute la population, ils auront tout au moins dans leur groupe restreint, tenté l'expérience de se désaliéner par rapport à une culture nationale figée, folklorisée ainsi que par rapport au mimétisme des mouvements culturels occidentaux.

Pour cela ils ont entamé un travail de mise en question et de renouvellement des formes. Pour nous cantonner au domaine de notre étude, nous ne traiterons ici que des formes dans la littérature.

L'intérêt de *Souffles* était d'avoir lié la question de l'engagement à celle des formes, au travail de l'écriture. Il est donc nécessaire de donner un aperçu sur les littératures au Maroc.

Les littératures au Maroc

Globalement, nous tiendrons compte d'une littérature d'une part écrite, d'autre part orale, cette dernière se divisant entre celle de langue berbère et celle de langue arabe.<sup>40</sup>

Avant le vingtième siècle, le champ de la littérature écrite restait difficile à délimiter, car on ne séparait pas nécessairement entre producteurs de textes littéraires et autres écrivains. Oulémas et juristes pratiquaient les genres rhétoriques traditionnels. Les poètes de cour adressaient leurs poèmes élégiaques aux princes régnants.

Avec la transformation des genres rhétoriques classiques s'imposa une nouvelle classification des écrits.

Romans et nouvelles de langue arabe

Le Maroc n'a pas connu sa *Nahdha* littéraire à la même époque que le Machreq, en raison d'un contexte socio-historique particulier. Hassan Mniai cite à ce propos le retard et la dépendance économique, la fermeture du pays aux influences extérieures etc..<sup>41</sup>

Le renouvellement des genres classiques aura lieu en fait sous la double influence de l'Orient et de la France.

Les romans "coloniaux", introduisent le genre romanesque; d'un autre côté, celui-ci pénétra également le Maroc par l'intermédiaire des émigrés libanais à Tanger au début du siècle.<sup>42</sup>

En général, on considère que le premier roman marocain de langue arabe est l'ouvrage de Muhammad B. Muhammad Abdallah Muwâqat : *al-Rihla al-Marrakisiyya aw mir'at al-masâwi al-waqtiyya* (Voyage marrakéchien ou le miroir des méfaits temporaires) paru en 1924. La période qui suit voit la montée d'un genre où les Marocains se sont fait remarquer : la nouvelle. Ainsi

Bouchoucha Benjemaa note :

<sup>39</sup>- *Souffles* n° 10-11, 2ème et 3ème trimestres, 1968, p.6.

<sup>40</sup>- Nous parlerons seulement de la littérature écrite.

<sup>41</sup>- Hassan Mniai : "Introduction à l'étude du roman marocain d'expression arabe". *Revue de l'Occident musulman et de la méditerranée*. n° 22, 2ème semestre 1976.

<sup>42</sup>- Ibid., p.

"En 1924, cependant, jusqu'à 1942, la création littéraire marocaine continua de se limiter à la publication d'articles, à la poésie et à la nouvelle. Cette dernière, en particulier, atteignait à cette époque, une maturité artistique riche de promesses grâce à une élite de nouvellistes tels que Abderrahman Fâsi, Abdellah Ibrahim, Abdelaziz Ben Abdallah, Ahmed Baurâni, Abdelmajid Ben Jelloun et autres".<sup>43</sup>

D'autre part, Abdelmajid Ben Jelloun inaugurait en 1957 le genre autobiographique avec *Fî l-tufûla* L'enfance - qui eut un grand succès.

Globalement, les oeuvres de langue arabe étaient le fait d'écrivains qui se sentaient impliqués dans les programmes politiques du mouvement national.

Si la plupart des critiques distinguent entre roman sociohistorique et celui "romantique", Rachid Ben Haddou affine cette classification et propose 4 types :<sup>44</sup>

- 1) Le roman autobiographique
- 2) Le roman historique
- 3) Le roman reportage
- 3) Le roman de contestation

Ce n'est que vers les années 70 que s'amorce un renouvellement dans ce domaine, où émergent les noms de Mohammed Zefzaf, Abdelkrim Ghallab, Saïd Allouche etc... Au niveau de la quantité, en 1988, Bouchoucha Ben Jemaa a recensé 70 romans de langue arabe.<sup>45</sup>

Quant au public, malheureusement les problèmes d'analphabétisme diminuent considérablement les lecteurs potentiels; d'autant qu'il existe une forte concurrence de part la littérature du Moyen-Orient, plus prestigieuse.

Cependant un léger mieux se fait sentir depuis quelques années. A l'occasion du premier salon international du Livre qui s'est déroulé à Casablanca en 1987, Zakya Daoud, rédactrice en chef de la revue *Lamalif* constate :

"Cela fait quatre ou cinq ans que le goût du public se déplace lentement et que 50 % des ventes en moyenne, dans les librairies, concernent les auteurs maghrébins et surtout marocains [ajoutant] Les Marocains ont enfin commencé à lire avec plaisir et intérêt ce que d'autres écrivains marocains écrivaient sur eux".<sup>46</sup>

La poésie de langue arabe

Longtemps, les poètes de langue arabe au Maroc comme dans le reste du monde arabe appliquaient les règles de la poésie classique. Cependant au vingtième siècle, plusieurs facteurs vont entraîner une remise en question de ces formes canoniques et des contenus traditionnels. Au moment de la guerre du Rif, dans les années 20, de jeunes poètes sentirent la nécessité de renouveler le patrimoine en le rendant apte à exprimer leur aspiration à la liberté. Le poète Allal el Fassi notamment se fit le chantre de l'héroïsme guerrier. Après quoi suivit une période "romantique" avec l'avènement de la deuxième guerre mondiale. La thématique tournait autour de l'exil, la mélancolie et la nostalgie. Ce qui s'expliquait sans doute par le contexte de la colonisation : l'espoir d'une nouvelle société se réfugiait dans l'utopie.

Avec l'accession à l'indépendance, les poètes marocains s'engagent dans la voie d'un changement des formes traditionnelles, suivant en cela le chemin tracé par les poètes arabes du Machrek. Cependant c'est surtout la génération des poètes des années 70, qui radicalisera la transformation. Au Machrek,

<sup>43</sup>- "Bibliographie du roman maghrébin de langue arabe". IBLA, 1989, t.52, n°163, p.95.

<sup>44</sup>- "La littérature marocaine." Etude et corpus de traductions. Thèse de doctorat de 3ème cycle. 1980.

<sup>45</sup>- "Bibliographie du roman maghrébin de langue arabe". Art. cité, p.99.

<sup>46</sup>- "Tahar, Fatima, Driss et les autres", enquête sur le Salon du Livre qui s'est déroulé à Casablanca. *Lamalif* n°192, Oct. 1987, p.60 et 62.

la montée de la poésie palestinienne, le mouvement d'avant-garde "chi'r" et ses expérimentations entraînaient dans leur sillage un bon nombre des créateurs du monde arabe. Il faut tenir compte également au Maroc même de l'influence des théories de *Souffles*.

Pour Bennis, l'enjeu que représente cette langue arabe nouvelle n'a pas été saisi dans toute son importance

"Et qui peut admettre que notre expérience poétique soit avant tout une interpellation de la langue, une réflexion sur la langue qui se trouve elle-même dans une posture de réflexion, méditant sur les fissures du monde qui l'environnent".<sup>47</sup>

Littérature de langue française

Comme l'Algérie et à un moindre degré la Tunisie, le Maroc connut le roman "colonial" destiné à satisfaire les goûts d'un public avide d'exotisme. Parmi les producteurs de ce type de littérature, les frères Tharaud sont les plus célèbres.<sup>48</sup> Caractérisés par leurs clichés et leurs préjugés sur l'homme marocain, leurs écrits appellèrent la réaction des autochtones. Ahmad Sefrioui dans *Le chapelet d'ambre* (1949) et *La boîte à merveille* (1954) leur opposa ainsi une vision de la réalité marocaine de l'intérieur. On a classé Sefrioui, aux côtés des Algériens Mouloud Feraoun, Malek Ouary et Mohammed Dib dans ses débuts, qualifiant leur écriture d'"ethnographique" et les rangeant dans une période déterminée. Depuis cette classification fut, à juste titre, remise en question, dans la mesure où certains thèmes sont repris à travers la littérature maghrébine de langue française au-delà de toute périodisation. D'un autre côté, la nuance quelque peu péjorative attachée au qualificatif ethnographique tend à disparaître. En effet, il se révèle qu'une littérature décrivant minutieusement la réalité constituait une étape nécessaire pour contrebalancer les déformations imposées par le regard colonial.

Dans le cadre de notre problématique, nous considérons pour notre part qu'on peut situer les écrits marocains de langue française dans la perspective d'un contact plus ou moins important avec l'Autre, sa langue et sa culture.

Dans cette perspective, Sefrioui perçoit l'Autre, à l'extérieur de son univers romanesque; cet Autre serait un spectateur mal informé, auquel on montre la réalité marocaine en évitant tout contact avec lui.

Tandis que pour les écrivains qui viendront plus tard, mais déjà pour Chraïbi, la position de l'Autre, sa langue sont davantage intériorisées, peut-être parce qu'après l'Indépendance, on s'est aperçu que le pays n'avait pas seulement été investi militairement et politiquement, mais qu'il l'avait été aussi linguistiquement et culturellement. Dès lors, il n'était plus possible de croire à une identité originelle isolée qu'on possède et qu'on exhibe au besoin.

Si *Souffles* a marqué un tournant, c'est justement parce que les jeunes écrivains qui ont fondé cette revue, étaient conscients qu'ils étaient impliqués dans une dynamique historique faite d'interactions, de conflits et de frictions. Engagés, ils le furent surtout dans un processus de transformation où la remise en question fut générale, s'attaquant à l'impérialisme extérieur et intérieur. Les structures sclérosées de la société marocaine sont toutes visées par ce vent de révolte. Toute idéalisation devenant suspecte, la négativité s'affirme. Selon les mots de Laabi :

"L'artiste ne sera plus un chef d'orchestre ou un guide ambulant, mais un bloc irradiant, enraciné, de réalité. Son expression n'est pas un recul mais une manière de réagir physiquement, de répondre aux différentes secousses qui parviennent jusqu'à lui, qui en font l'épicentre du malaise. Bloc enraciné et irradiant, volcan éruptif, telle est son image. Ce vécu générateur (par opposition à un penser

<sup>47</sup>- Mohammed Bennis : "La poésie marocaine moderne de langue arabe. *Horizons maghrébins*, été-automne 1986, n°7, p.82.

<sup>48</sup>- Voir à ce propos la thèse de Abdeljlil Lahjomri : *L'image du Maroc dans la littérature française : de Loti à Montherlant*. ALger, éd. S.N.E.D., 1973.



organisant) est à mon sens un des fondements de la jeune littérature qui est en train de se former au Maroc."<sup>49</sup>

Cependant, le premier à avoir inscrit la violence dans son programme d'écriture est sans doute Chraïbi qui avec son *Passé Simple*, paru en 1954, fit scandale :

"Révolte-violence-scandale, tels sont les mots qui reviennent pour évoquer Driss Chraïbi, notamment s'agissant du *Passé Simple*. En tout cas, jamais oeuvre n'eut autant de retentissement au sein de la littérature marocaine. Son auteur osa -au plus fort de la lutte de libération nationale- porter atteinte aux valeurs de son pays, à l'édifice social traditionnel, déranger les consciences par un cri de révolte qui rompait à l'intérieur avec ce regard serein d'une société figée, et à l'extérieur avec une reconnaissance (plus ou moins implicite chez d'autres écrivains du Maghreb), qu'un produit de l'école du colonisateur devait manifester à son protecteur."<sup>50</sup>

Toutefois, les réactions provoquées par ce roman, s'expliquent en partie par le contexte historique de l'époque (Exil de Mohammed V).

Elles relèvent également, à notre avis, d'une conception trop simpliste selon laquelle la littérature serait un reflet de la réalité; conception qui élude les médiations linguistiques et formelles.<sup>51</sup>

En soulignant que leur révolte passait avant tout par un changement des formes et une "guérilla linguistique",<sup>52</sup> le groupe de *Souffles* fera passer plus facilement sa révolte. Car la violence caractérise bon nombre d'entre leurs écrits, conduisant au bouleversement des genres traditionnels. Voici une brève présentation des principaux auteurs marocains de langue française.

- Abdellatif Laâbi: fondateur et directeur de la revue *Souffles* de 1966 à 1972, c'est sans doute le plus "militant" des écrivains marocains de langue française. Il fut emprisonné à deux reprises, à la suite de procès politiques. Il a publié des recueils de poésies et un roman. Ce poète dénonce toutes les injustices à travers une écriture proche du délire, où le flux verbal porte la marque d'une colère lucide.

- Mostafa Nissaboury : coordonateur avec Laâbi de la revue *Souffles*. Il a peu produit : deux longs poèmes : *Plus haute mémoire* et *la 1000 et deuxième nuit*. Puisant dans le patrimoine arabe classique, il actualise notamment le héros Sindibad en le plaçant dans un monde actuel déchu. Ce poète évoque sa situation d'écrivain bilingue à plusieurs reprises; sa thématique dominante est celle de la face sombre de l'Histoire de l'homme arabe.

- Mohammed Khaïreddine: auteur d'Agadir. Par sa révolte, Khaïreddine vise à transformer radicalement l'être marocain. "Je n'hésite pas à faire le procès de mon sang car il n'arrive pas à se dépêtrer de lui-même, à se transformer."<sup>53</sup> Son lexique riche et violent et l'éclatement de la forme spécifient son écriture. Dans un même roman, les histoires prolifèrent, l'onirisme se substitue au réel; le récit se retourne contre lui-même pour s'autodétruire.

- Abdelkebir Khatibi : il occupe parmi les écrivains marocains une place à part. Essayiste plutôt que romancier, il a approfondi sa réflexion sur la question du bilinguisme, sur les faits de rencontre de cultures. Non dénués d'un certain esthétisme et parfois d'un formalisme exagéré, ses travaux

<sup>49</sup>- Cité par Marc Gontard : "La littérature marocaine de langue française". *Europe* n° 602-603, Juin-Juillet 1979, p.

<sup>50</sup>- M'hamed Alaoui Abdallaoui : "La littérature marocaine de langue française : itinéraire d'une dualité". in *Itinéraires et Contacts de culture*. n° 4-5, Paris, éd. L'harmattan, 1984, p.255.

<sup>51</sup>- Ce telescopage entre réel et fiction peut être dangereux dans la mesure où l'on prend pour du réel des élaborations secondaires.

<sup>52</sup>- L'expression est de Khaïreddine dans son roman : *Moi l'aigre*. Paris, éd. Seuil, 1970, p.28.

<sup>53</sup>- Interview, *Algérie Actualité*. n°135, 19 Mai 1968.

témoignent néanmoins d'une pensée originale visant à assumer le pluralisme culturel, à le vivre comme une aventure féconde pour l'écriture.

Introduction Générale

### Motivation

Le monde arabo-musulman vit une période de mutation de ses institutions, de ses valeurs et ses langages d'une grande ampleur. Le bouleversement affecte les sociétés maghrébines à des niveaux multiples, les obligeant à une restructuration accélérée des systèmes divers dont l'ensemble formait leur culture. Emportés par le tourbillon de l'Histoire, les individus ont en général du mal à suivre, au niveau de la pensée et du langage, des modifications d'une telle envergure.

Il existe cependant un domaine où dans une sorte de pause réflexive sont formulées des questions quant aux enjeux de ce changement historique. Il me semble que ce domaine est celui de la littérature, dans la mesure où là s'élabore un discours qui va tenter de dire ce réel nouveau sur lequel bute le langage courant.

J'ai trouvé ce type de discours dans la littérature maghrébine de langue française, notamment chez les auteurs qui pratiquent une recherche au niveau de l'écriture. A mon avis, ces écrivains font, dans le domaine des langages, un trajet qui va du spécifique au mondial (pour reprendre les termes de Jacques Berque). J'ai été touchée par ce "murmure" de voix maghrébines qui tirait la langue française vers un champ culturel autre.

Pensant que j'avais affaire à un imaginaire maghrébin transposé dans le français, je voulais étudier un ensemble de textes de Ben Jelloun, en m'inspirant de l'approche bachelardienne.

Cependant je me suis vite rendue compte que l'imaginaire était déjà un texte en langue arabe (dialectale et classique) qu'il s'organisait à partir de récits populaires, d'une thématique coranique etc... Aussi peu à peu, il m'est apparu que ces écrits résultaient, dans leur structuration ainsi que dans leurs thèmes, du travail plus ou moins explicite se déroulant d'une langue arabe porteuse d'une vision du monde particulière à une langue française véhiculant une autre vision du monde; il s'agissait de déterminer dès lors, dans la matière même des textes, les différentes modalités de ce dialogisme, afin de saisir la spécificité d'écrits combinant des discours par dessus des frontières géographiques et culturelles.

### Choix du sujet

Peut être que la recherche en ce qui concerne la littérature maghrébine de langue française a donné lieu à autant de productions que les oeuvres fictionnelles elle-mêmes. Dans ce terrain largement défriché donc, il est sans doute difficile d'éviter l'écueil des répétitions, des gloses etc... Cependant on note depuis quelques années un tournant dans les approches critiques. De plus en plus, on étudie la forme de ces écrits, considérant comme dépassées les analyses ethnologiques ou sociologiques qui étaient prétexte à parler du référent maghrébin plus que des oeuvres.

Je me propose de me situer dans cette mouvance d'une critique davantage préoccupée par la forme et la structuration de textes dont le message n'est pas le plus important.

D'autre part, il me semble nécessaire de mettre l'accent sur le fait que, à mon sens, les écrits maghrébins de langue française auraient intérêt à être examinés dans la perspective du bilinguisme. Jusqu'à encore récemment, la question de la langue d'expression a conduit à de nombreux débats, où la polémique régnait souvent, ce qui est compréhensible vu que le français est la langue du dominant d'hier.

Il s'agit maintenant, dans un effort visant à dépassionner cette question, de considérer le bilinguisme comme une situation qui a des effets sur l'écriture des auteurs maghrébins; où ceux-ci travaillent leur matière linguistique, la composition, les arguments formels de leurs textes en fonction de la dualité (parfois de la pluralité) des langues. Au lieu de traiter l'emploi par l'écrivain maghrébin d'une autre langue que celle de ses Pères comme une tare, il peut-être plus fertile de voir qu'un nouvel espace littéraire est ouvert ici, transculturel.

Selon ce point de vue, j'ai tenté d'appréhender un ensemble de textes de l'écrivain marocain Taher Ben Jelloun, en tant qu'écrits dont les formes gagnaient à être étudiés comme le résultat d'une rencontre de langues : ce qui implique un croisement de discours, de formes et de figures littéraires privilégiées par chacune des langues. Comme on le verra, il est difficile de classer la production des écrivains maghrébins de langue française dans des genres bien précis surtout quand ces écrivains

mettent en cause cette classification. Aussi est-ce avec précaution que j'emploie le terme de romans pour les quatre textes qui constituent l'essentiel de mon corpus : *Harrouda*, *La Prière de l'Absent*, *Moha le fou*, *Moha le sage*, *La Réclusion solitaire*: l'essentiel car j'aurai recours aux poèmes de Ben Jelloun dans certains chapitres de cette thèse; certains procédés formels sont décelables aussi bien dans les romans que dans les poèmes.

Justification du choix du corpus

J'ai choisi de travailler essentiellement sur les quatre premiers romans de Ben Jelloun : *Harrouda*, *La Réclusion solitaire*, *Moha le fou*, *Moha le sage*, *La Prière de l'Absent*.

Mon travail concerne plutôt l'analyse des procédés poétiques. Ces derniers se répètent d'un écrit à l'autre de Ben Jelloun, plus ou moins accentués.

Cependant dès les premiers romans sont mises en place les tendances générales qui se confirmeront et se systématiseront dans les écrits ultérieurs.

Au niveau de l'écriture et de la langue, ces premiers écrits sont plus proches d'une recherche expérimentale et en tant que tels, ils m'ont paru plus à même de constituer un objet pour notre étude du travail d'une langue à l'autre.

Éventuellement, je me référerai aux recueils : *Les Amandiers sont morts de leurs blessures* ainsi qu'*A l'Insu du souvenir*, pour illustrer certains procédés ou thèmes particulièrement significatifs.

### **Problématique**

A partir de la constatation du fait que les écrits de la littérature maghrébine de langue française en général et ceux de Ben Jelloun en particulier se situent au croisement de langues et de champs culturels, découle une série de questions. On pourrait grouper celles-ci selon les points principaux suivants :

a) questions d'ordre épistémologique qui tournent autour du choix de la méthode d'approche de ces écrits.

b) questions concernant directement les caractéristiques de l'écriture dans les oeuvres de notre corpus.

c) questions débordant ces écrits parce que les incluant dans un champ de discours plus vaste, pointant les enjeux de ce type d'écriture à la charnière de deux cultures.

1 - En ce qui concerne le premier point, étant donné que toute méthode est en relation d'interdépendance avec son objet, comment se situer par rapport à des théories classiques ou modernes élaborées pour des productions occidentales ?

Les appliquer telles quelles, en supposant que les écrits maghrébins peuvent être étudiés comme un texte de Flaubert ou de Joyce par exemple, est évidemment inadéquat. Refuser en bloc ces théories risque de nous entraîner dans une approche empirique, sans distanciation critique, sans compter que ce serait se priver de moyens d'investigation enrichissants. Cependant certaines affinités entre les écrits de notre corpus et des oeuvres occidentales (comme le nouveau roman) peuvent sans doute nous orienter vers telle approche théorique, à préférer.

Ce qui nous amène à nous demander dans quelle catégorie on doit ranger des romans tels que *Harrouda* ou bien *Moha*. La mention roman est elle pertinente ici ? Les genres étant des formes institutionnalisées en liaison avec les discours d'une société donnée, ne sommes-nous pas devant un entremêlement de genres ? Plus généralement ces oeuvres répondent-elles à ce qu'on entend par littérature ? Ceci est d'autant plus problématique que la définition de ce mot, à supposer qu'on lui trouve un équivalent, n'est pas la même dans la culture arabe et dans l'occidentale. A ce propos, Todorov nous indique :

"On n'a pas encore fait l'histoire complète du mot (littérature) et de ses équivalents dans toutes les langues et à toutes les époques; mais une vue même superficielle sur la question nous convainc qu'il n'a pas été toujours présent [...] d'autre part [...] qui oserait trancher aujourd'hui entre ce qui est

Littérature et ce qui ne l'est pas, face à la variété irréductible des écrits qu'on a tendance à y rattacher, dans des perspectives infiniment différentes ?"<sup>54</sup>

2- Le deuxième point nous fait entrer dans le vif de notre sujet; les questions qui s'y posent nous serviront de repères tout au long de notre étude.

Comme on le verra, les écrivains réunis autour de la revue *Souffles* dont (faisait partie) Ben Jelloun, préconisaient l'engagement dans l'écriture même; la subversion consistant à faire éclater les formes et les langages figés. Tahar Ben Jelloun, participe-t-il de ce renouvellement de l'écriture ? Si oui, par rapport à quelle écriture conventionnelle ? Le renouvellement ne passe-t-il pas par le recours à des formes traditionnelles issues de la culture arabo-maghrébine ?

L'opération de "guérilla linguistique", qui consiste à forcer la langue française de l'intérieur, que revendiquaient les poètes de *Souffles*, comment se traduit-elle réellement dans l'écriture ? Est-elle donc une opération unilatérale ou bien plutôt n'est-il pas préférable d'adhérer à cette affirmation de Khatibi :

"Ce serait une folie de croire qu'une langue (n'importe laquelle) puisse écrire et réécrire une autre de l'intérieur et puisse la domestiquer selon une loi parfaitement invisible. Pourtant, un tel désir, de transposition radicale, de traversée renversante d'une langue à l'autre transite dans certains textes tentés par l'intraduisible".<sup>55</sup>

Comment l'écrivain maghrébin peut-il faire passer une mémoire, des affects intimement liés à sa langue maternelle dans une langue "universelle", abstraite ? Car le propre de l'écrivain n'est-il pas d'introduire le particulier dans la langue commune ?

Comment cerner la "part maghrébine, arabe" dans ces écrits sans tomber dans des affirmations vagues, d'ordre trop général où la "maghrébinité" serait une essence floue, un sentiment diffus ? Si le discours littéraire n'est pas que cela il comprend nécessairement une part de communication.<sup>56</sup> Qu'en est-il quand l'auteur a affaire à un double destinataire, celui d'une langue, celui d'une autre ? Son "message" ne se trouve-t-il pas dès lors brouillé ?

3- A partir de la considération que ces écrits font partie d'un ensemble de discours plus vaste, caractérisés par leur situation au carrefour des langues et des cultures, il se pose les questions suivantes. Précisons que nous ne prétendons pas y répondre dans notre étude, car elles dépassent notre compétence. Elles tracent surtout un horizon de pensée qui nous permet de dépasser l'immanence des écrits de notre corpus.

Passer d'une langue qui est système symbolique à une autre n'entraîne-t-il pas une division de Soi à Soi ? Cette coupure n'implique-t-elle pas à la fois une crise d'identité et du sens ?

La position extérieure par rapport à sa langue maternelle n'entraîne-t-elle pas la nostalgie pour cette langue première ? Ne contribue-t-elle pas à la placer dans un lieu utopique où le tout serait dicible, où il n'y aurait plus d'indicible ?

Peut-on véritablement parler de subversion du travail d'écriture dès lors qu'il s'exerce dans la langue étrangère ? Autrement dit, peut-on mettre en cause dans celle-ci les "tabous", les stéréotypes de la langue maternelle ?

<sup>54</sup>- Tzvetan Todorov : *Les Genres du discours*. Paris, éd. Seuil, 1978, p.13.

<sup>55</sup>- *Maghreb Pluriel*. Paris, éd. Denoël, 1983, p.205.

<sup>56</sup>- Cf. à ce propos la remarque de Julia Kristeva: "Une des fonctions du langage, même si ce n'est pas la seule est d'exprimer du sens, dans une phrase communicable entre interlocuteurs. C'est dans cette fonction que réside le fait en effet transcendantal de la cohérence ou si l'on veut, de l'identité sociale." *Polylogues*. Paris, éd. Seuil, 1977, p.73.

### Introduction détaillée

D'après les questions abordées dans notre problématique, on peut déduire que la notion de bilinguisme telle que nous l'envisageons est à prendre dans un sens particulier. Il ne s'agit pas de la situation d'un écrivain qui écrirait des textes en arabe et d'autres en français.

Laissons donc Tahar ben Jelloun lui-même déterminer cette situation :

"Je ne suis pas un écrivain bilingue. Cependant, je vis le bilinguisme à l'intérieur d'une seule langue : le français. J'écris un réel profondément arabe avec des signes étrangers. Dans mon entreprise de communication, je ne néglige personne : je m'adresse aussi bien aux citoyens de mon pays qu'aux citoyens d'autres cités. Je révèle ma différence, notre différence aux miens et je la tends aux autres".<sup>57</sup>

Ce bilinguisme est donc à l'oeuvre dans l'écriture en français. Il investit cette langue en la détournant de ses références habituelles et en la sommant de dire une réalité culturelle autre. Il est la revendication d'une différence au sein d'une langue qui se veut porteuse de valeurs universelles. En fait, selon nous, il constitue un travail se déroulant entre au moins deux langues, dont l'une n'apparaît pas explicitement mais seulement sous forme de traces.

Notre projet est d'analyser ce processus dynamique, nous le soulignons, qui fait la spécificité de nombreux écrits d'auteurs maghrébins de langues française, dont ceux de Tahar Ben Jelloun.

Comme toute pratique d'écriture est ancrée dans une société et dans une histoire littéraire elle-même liée à l'Histoire tout court, on commencera par esquisser les grandes lignes du contexte sociohistorique, où se placent les écrits de Ben Jelloun, notamment les débats d'idées qui baignent ce contexte. Nous insisterons sur l'apport du mouvement intellectuel et littéraire groupé autour de la revue *Souffles* parue dans les années soixante au Maroc et à laquelle avait participé notre auteur. D'un autre côté nous essaierons de préciser les enjeux de la coexistence des langues et des cultures dans la société marocaine en particulier et maghrébine en général.

Ce qui permettra de comprendre que laisser travailler les langues (maternelle, nationale) sous le français n'est pas un pur exercice de style, que cela implique l'écrivain maghrébin dans une dynamique de transformation socioculturelle.

Notre étude comportera trois parties, trois angles d'approche pour la mise en application d'une poétique confrontée sans cesse au phénomène du "dialogisme" généralisé à l'oeuvre dans les textes de notre corpus.

Ainsi, dans la première partie de notre étude, l'analyse nous permettra d'explicitier ce que nous avons désigné par l'expression "travail d'une langue à l'autre": soit les différentes transpositions qui aboutissent au texte que nous avons sous les yeux, ces passages de discours oraux et écrits de la culture maghrébine au domaine du livre écrit en français, autrement dit les phénomènes d'intertextualité.

Le dialogisme à l'oeuvre ici a pour spécificité qu'il est à la fois intra-lingual (rapport entre les discours au sein d'une même langue) et inter-lingual (rapport des discours dans une langue aux discours dans une autre). Aussi nous proposons-nous de saisir les conséquences de ce croisement au niveau de la forme et du sens des langages représentés.

De l'oral à l'écrit, d'une langue à l'autre, d'un groupe social à l'autre, l'auteur ne présente-t-il pas un éventail d'énoncés largement diversifiés ?

Après avoir déterminé ces débats plus ou moins explicites dans nos textes, la variété des langages ainsi que les transformations qu'opère leur passage en français, nous nous attacherons à l'étude de l'intertextualité plus proprement littéraire soit la référence dans les écrits de Ben Jelloun à d'autres écrits qui les ont précédé ou bien leur sont contemporains.

Sans doute sera-t-il nécessaire d'analyser de manière détaillée les modalités d'émergence de cet intertexte, depuis la simple allusion jusqu'à la citation littéraire.

---

<sup>57</sup>- Tahar Ben Jelloun : "De la différence". *Ethno-Psychologie*. Revue de Psychologie des Peuples. Juin/Septembre 1973, p.222

On se demandera notamment à quel(s) champ(s) culturel(s) appartiennent ces écrits présumés, ce qui nous permettra de situer les textes de Ben Jelloun dans un certain horizon culturel et dans une certaine perspective de pensée.

Enfin, les références mythologiques ne constituent-elles pas ici une sorte d'intertexte des récits primordiaux ?

Dans un deuxième temps, nous poussons l'investigation du "dialogisme", pour reprendre l'expression de Bakhtine, jusqu'à l'étude de la rencontre des langues au niveau des mots, des phonèmes, de la graphie, nous intéressant à tous les phénomènes d'interférence qui apparaissent dans le matériau linguistique des écrits de notre corpus. Où et sous quelles formes sont décelables ces phénomènes que les linguistes nomment de contacts de langues ? Quelles sont les implications de ces interférences au niveau sémantique et du fonctionnement poétique ? Est-ce qu'on ne peut pas considérer qu'on a affaire ici à des points nodaux de ce type d'écriture, à un résumé saisissant des effets poétiques de nos textes ?

Quelles sont les possibilités ludiques, loin d'être gratuites, offertes par ces points de rencontre des langues ?

Qu'en est-il de la traduction dans ces écrits de Ben Jelloun, dès lors qu'elle ne s'avoue pas toujours comme telle ?

Comme on le voit, ces questions sont essentielles par rapport à la problématique dans laquelle nous nous situons.

Nous terminerons cette première partie par l'étude d'un thème indissociable à notre avis de l'emploi par l'auteur d'un code linguistique fondamentalement ambivalent, à savoir le thème de la langue secrète, qui se répète d'un écrit à l'autre.

- S'aidant des apports de la psychanalyse, notre deuxième partie s'engage dans un chemin sans doute plus ardu, car ses frontières devront chaque fois être précisées, sans quoi on tomberait vite dans une glose psychologisante qui nous éloignerait de nos textes. Aussi, ces derniers nous imposeront toujours une délimitation de notre champ d'investigation.

La nomination, le jeu de l'énonciation ainsi que le personnage sont les trois composantes de nos textes que nous interrogerons ici.

Dans toute littérature, par le biais d'une "attaque" de l'univocité du Sens, de l'unité de la langue, il y a déploiement d'un "jeu" avec le symbolique, avec le Nom du père. Ce "jeu" n'est-il pas exacerbé dans le cas des écrivains maghrébins de langue française ?

Comment apparaît cette aire ludique chez Ben Jelloun ? Comment traite-t-il son propre nom propre et à partir de là les noms issus de sa langue qu'il attribue à ses personnages ? Quelles sont les significations de leurs "altérations" ?

Etant des "feux de signalisation" dans la langue, les noms ne sont-ils pas les "traces" par excellence de la langue maternelle ? Comment fonctionnent-ils dans ce contexte linguistique français ? Quels récits au second degré, déroulent-ils ou suggèrent-ils à l'intérieur des textes de notre auteur ?

Enfin, considérant que la façon de nommer (ou de ne pas nommer) constitue une manière de s'interroger sur son identité, quelle fiction de l'identité nous est exposée ici ?

- Le jeu de l'énonciation, la permutation des pronoms dans des oeuvres de fiction nous sortent de l'univers de l'identité stable. Le jeu peut s'enrichir des présupposés culturels différents quand à la conception de l'identité.

Quels sont les rapports dans nos textes entre sujet collectif et sujet individuel ?

Le premier n'est-il pas lié à l'importance de l'oralité ? N'est ce pas à ce même "primat de l'oralité" qu'est due la prédilection pour les instances pronominales du discours, tandis que la troisième personne, habituellement caractéristique du récit, n'apparaît que rarement ?

En même temps, quelle mise en scène d'un théâtre fantasmatique découvre la permutation du "je" et du "tu" ?

- Quant au personnage chez notre auteur, nous nous proposons de l'examiner au croisement des langues, ainsi qu'à celui des présupposés philosophiques qu'elles véhiculent.



Si en littérature, le personnage est le lieu où l'auteur investit une conception de l'identité, qu'en est-il ici? S'agit-il d'une identité conventionnelle, d'une mise en cause de celle-ci?

Les personnages étant en dernière instance des unités de discours, ne vont-ils pas avoir les caractéristiques d'une écriture structurellement ambivalente? Dédoublement, simulacre, mutation ne spécifient-ils pas à la fois les personnages et le langage ici ?

Charles Bonn nous dit que pour l'écrivain maghrébin de langue française qui se pose la question de la lutte contre sa dépossession, "[...] il s'agit, face à des paroles sur soi énoncées dans un lieu autre d'imposer sa propre parole comme un lieu où histoire et espace se disent autrement".<sup>58</sup>

Notre troisième partie vise à cerner les modalités de cette parole différente.

Si les romans de Ben Jelloun, ne sont pas des romans historiques au sens où on entend cette expression habituellement, l'Histoire y est néanmoins présente, de manière quasi-obsessionnelle. D'où est énoncée cette Histoire, dont nous devons déterminer si elle est unique ou plurielle ?

Nous intéressés aux discours de l'histoire mis en scène par l'auteur, et non aux événements, nous analyserons les formes discursives variées à travers lesquelles nous est contée l'Histoire.

N'avons nous pas affaire à un travail de reconstitution d'une histoire à la fois individuelle et collective? Ne peut-on repérer un véritable travail de la mémoire à l'oeuvre dans l'écriture? Sur quels oublis la langue française aligne-t-elle ses signes?

Ensuite, nous étudierons les temps fictifs, à savoir les procédés dont use l'auteur afin de maîtriser le temps et d'en jouer.

Le dialogisme ne démultiplie-t-il pas les possibilités de ce ludisme, grâce à la confrontation de conceptions de temps, de mythologies temporelles issues de cultures différentes ? Pour des sociétés en mutation, où la question des temps se pose de façon brûlante, ce jeu n'est sans doute pas aussi gratuit que cela.

Nous consacrerons le deuxième chapitre de cette dernière partie à l'étude de la spatialité dans les écrits de Ben Jelloun. Quels constructions et agencements fictifs d'espace développent-ils? Quels niveaux de sens peut-on dégager de cette topographie? Quelles sont les variations de cet espace de sens généré à partir de l'espace tout court, notamment à partir des villes?

Ne peut-on dire que le monde est pensé en termes de clôture et d'ouverture, d'oppositions et de coexistence d'espaces?

Le chevauchement des frontières entre territoire familier et territoire étranger, espace de l'Autre et espace de Soi, n'autorise-t-il pas un jeu de l'auteur autour des notions de "limite", de lieux interdits, barrières etc...

Une thématique spatiale particulière n'est-elle pas ainsi mise en place à partir de la position ambiguë de l'auteur, dont le territoire linguistique ne se superpose pas sur le territoire géographique et culturel?

L'accent n'est-il pas mis plutôt que sur les lieux en eux-mêmes, sur leur différence, sur la distance qui les sépare, enfin sur la tension qui attire le voyageur de l'un à l'autre ?

N'y a-t-il pas ainsi inscription d'un devenir dans l'espace, métaphore d'une autre avancée, celle d'une écriture toujours attirée par le lieu de l'Autre ?

---

<sup>58</sup>- *Le Roman algérien de langue française*. Paris, éd. L'Harmattan, 1985, p.36.



Première partie  
Rencontres de langues

*Introduction*

Nous nous proposons, dans cette première partie, d'analyser les phénomènes de "rencontre des langues" aux différents plans où ils se révèlent ainsi que les effets poétiques qui en découlent. Ce que nous désignons par rencontre des langues inclut l'intertextualité, qui constitue l'objet des trois premiers chapitres de cette partie, qui en comprend quatre.

Etant donné l'ampleur du travail que demanderait une étude précise de tous les "intertextes", vu que les textes de Ben Jelloun se placent à l'entrecroisement des discours de deux langues, qu'ils se réfèrent donc aussi bien au champ culturel et idéologique de l'une que de l'autre, nous ne soulignerons jamais assez qu'il ne s'agit pour nous que d'une tentative de localiser un dialogue généralisé, dont les échos se poursuivent dans des directions variées.

Si nous avons préféré employer l'expression "rencontre de langues", c'est qu'elle nous a semblé plus englobante, plus générale, qu'elle tenait compte non seulement des relations entre les discours, ce qui est proprement intertextuel, mais aussi qu'elle pourrait s'appliquer aux relations établies au niveau phonologique, graphique, sémantique... Car à notre avis, Ben Jelloun exploite toutes les possibilités d'interférences linguistiques et discursives. C'est du moins ce que nous essaierons de démontrer et à quoi nous consacrerons notre quatrième chapitre.

chapitre I  
Hétérogénéité des discours

## Introduction

On sait qu'il y eut plusieurs définitions de l'intertextualité, depuis l'introduction et la diffusion des théories du poéticien russe Michaël Bakhtine; ce dernier fut connu en France, grâce notamment à la traduction-explication de Tzvetan Todorov intitulé *Le principe dialogique*. Selon Todorov, est intertextuel tout rapport entre deux énoncés derrière lesquels on peut repérer un énonciateur car "l'intertextualité appartient au discours, non à la langue".<sup>59</sup>

Cette définition est néanmoins assez large puisque le sujet d'un discours "peut aller de la communauté linguistique entière (l'usage du français connote le sujet de la "francité") en passant par le sujet des dialectes et styles dans toute leur variété, jusqu'au sujet des formes individuelles d'expression."<sup>60</sup>

Nous sommes, avec les romans maghrébins de langue française, devant une sorte "d'anomalie" qui fait que l'usage du français ne connote pas nécessairement la francité; qu'il cherche plutôt à connoter la maghrébinité. Nous devons déterminer les transpositions, les transformations depuis un texte maghrébin collectif<sup>61</sup> et où se croisent des voix, des idéologies, des styles particuliers jusqu'aux textes écrits de notre auteur, car, il y a dans ces derniers, à l'évidence, tentative de rendre compte d'une grande variété de discours pris à la scène sociale maghrébine, sans jamais pouvoir réaliser une mimésis de ces langages, à cause de l'écart de la langue.

Le dialogisme, nous dit Bakhtine, consiste notamment à établir un dialogue avec une norme, celle de sa société, de son milieu d'origine.

Il semble qu'ici cette norme soit représentée pour les personnages et sans doute pour l'auteur lui-même par le texte sacré du Coran. Quelles sont les différentes manières dont est traité ce texte? Quel rapport entre le langage religieux et celui de la science trouve-t-on ici? Et entre celui-là et le langage du peuple?

D'un autre côté, les discours mis en scène par notre auteur ont-ils droit de cité? Ou bien ne feraient-ils pas plutôt partie d'un Non-dit, auquel cas, il y aurait un effet subversif dans leur exposition dans des romans?

---

<sup>59</sup>- Tzvetan Todorov : *Le Principe dialogique*. Paris, éd. du Seuil, 1981, p.96.

<sup>60</sup>- A propos des rapports entre langue maternelle et étrangère, Bakhtine note : "Dans le processus de création littéraire, l'éclairage réciproque d'une langue maternelle et d'une langue étrangère [...] souligne et objective précisément le côté "conception du monde de l'une et l'autre langue, leur forme interne, le système axiologique qui leur est propre." Ibid. p.97.

<sup>61</sup>- En effet, ne limitant pas le texte à la série littéraire, nous reprendrons à ce propos les questions posées par Todorov :

"Aussi loin qu'on remonte dans la genèse, on ne trouve que d'autres textes, d'autres produits de langage. Faut-il exclure des facteurs linguistiques [...] les écrits de ceux qui ne furent pas écrivains mais philosophes, moralistes, mémorialistes, chroniqueurs de la vie sociale ? Ou même ce texte anonyme mais combien présent qui remplit les journaux, les livres de lois, la conversation quotidienne ?" *Les Genres du discours*. Paris, éd. du Seuil, 1978, P.93-94.

### Pluralité des Idéologies

Dans le discours social marocain actuel, se combinent un dialogisme intra-lingual et inter-lingual. C'est-à-dire que dans le premier cas, les discours se diversifient à l'intérieur d'une même langue en fonction de l'appartenance à tel milieu, à telle profession et à tel courant d'idées du sujet de l'énoncé. C'est ce que Bakhtine nomme "Horizon social" :

"chaque énoncé est orienté vers un horizon social, fait d'éléments sémantiques et évaluatifs, le nombre de ces horizons verbaux et idéologiques est élevé mais non illimité; et chaque énoncé relève nécessairement d'un ou de plusieurs types de discours déterminés par un horizon"<sup>62</sup>, cela au sein d'une même langue déjà.

Or, dans le cas maghrébin, cette diversification se croise avec la distinction entre langues différentes et particulièrement entre langue française et langue arabe ou berbère.

L'individu peut tirer ses références, donc sa façon de concevoir le monde, à partir d'éléments du discours de son groupe social mais aussi à partir de discours élaborés en Occident.

A ce propos, Laroui précise bien cette imbrication réelle même chez les défenseurs de l'authenticité, dont le représentant type est le clerc :

"Dans l'idéologie arabe contemporaine, aucune forme de conscience n'est authentique: chez le clerc pas plus que chez le technophile: il reflète une image différente du contact avec l'Occident mais le centre de sa pensée n'est pas plus à lui que celui du technophile ne lui appartient en propre".<sup>63</sup>

Pour situer les discours des personnages qui sont représentés dans les romans de Ben Jelloun par rapport au débat idéologique qui a lieu sur la scène sociale, nous aurons recours justement à la classification des types sociaux faite par Laroui. Bien que schématique et sans doute dépassée à l'heure actuelle, son principal intérêt réside dans le fait qu'elle tient compte dès l'abord de l'interpénétration des discours occidentaux et autochtones.

Etant donné que déjà sur la scène sociale, un dialogisme inter-lingual travaille les discours des différents partenaires sociaux, comment se fait le passage, la transposition de ces discours sur la scène du roman?

*Moha* nous semble le roman le plus approprié à l'étude de la polyphonie du texte. En effet, bien que constitué pour une bonne part par le monologue de Moha, on y note la mise en relation permanente d'énoncés issus d'horizons divers. Apparaissant sous la forme explicite du dialogue dans le roman, on relève déjà plusieurs débats entre personnages appartenant à des catégories sociales spécifiques. Nous retiendrons les dialogues suivants qui nous semblent principaux:

1) Celui entre Moha et le Patriarche, représentant d'une "aristocratie" traditionnelle, d'un ordre patriarcal comme son nom l'indique. Dans l'histoire, Moha et le Patriarche ne se rencontrent pas mais ils sont confrontés dans l'espace du roman où Moha interpelle le Patriarche, le désignant par la deuxième personne du singulier. Pour simplifier disons que Moha est confronté à un discours "traditionnel":

2) Celui entre Moha et M. Milliard, fils du Patriarche, entrepreneur qui réussit tout et qui adore de nouveaux dieux: la Technique et le Progrès.

- Entre Moha et un directeur de banque, soucieux avant tout de maintenir un ordre injuste mais qui lui garantit de vivre dans le luxe.

- entre Moha et un jeune médecin psychiatre qui a décidé de ne plus se poser de questions sur son pays et son peuple, se cantonnant à exercer sa spécialité.

Entre Moha et ses "amis", ceux qui sont de son bord, du côté des opprimés ou opprimés eux-même. Moha s'oppose ici au discours "développementaliste".

3) Dialogue entre Moha et le personnage qui subit la torture, qui est comme un double de Moha, débat donc avec son alter-égo.

<sup>62</sup>- Tzvetan Todorov : *Le Principe...* Op. cit. p.89.

<sup>63</sup>- Abdallah Laroui : *L'Idéologie arabe contemporaine*. Paris, éd. Maspero, 1982, p.68.

A quoi s'ajoutent plusieurs autres dialogues explicites ou non, qui prennent alors la forme de répliques intérieures, débat, polémique au sein d'un monologue. En effet Bakhtine souligne que la forme du monologue peut être dialogique.<sup>64</sup>

Ces répliques intérieures viennent souvent en écho aux dialogues proprement dits. Ainsi la parole intérieure de Moha continue le débat qu'il a avec ceux qui sont polarisés par le profit : "L'argent n'est rien. Un morceau de papier sans importance ... Dieu nous préserve du papier. Le prophète l'a dit... J'arrête l'argent, j'arrête le cirque..."<sup>65</sup>

Dans notre étude des dialogues, nous laisserons pour le moment de côté celui de Moha et du Patriarche comme un cas du débat avec le discours religieux qui est omniprésent dans le roman. A propos du dialogue de Moha avec le fils du patriarche, on peut dire que M. Milliard possède le discours type du technocrate tel que le décrit Laroui, c'est-à-dire quelqu'un qui vise à acquérir la puissance de l'Occident et qui la fait dériver uniquement de la maîtrise technique. La seule chose qui lui importe est le progrès technologique.

"Le pays n'a pas besoin de mots, surtout pas de poésie, il a besoin, de progrès et de techniques nouvelles" dira le futur M. Milliard à Moha. D'ailleurs son vocabulaire même appartient au registre technique. A propos du pays et de l'ordre qui y prévaut il expliquera "la machine a sa logique; elle est huilée. C'est une mécanique réglée. Quand quelqu'un veut la faire dérailler, c'est lui et lui seul qui déraille". Cette conception peut se résumer dans ces mots cités par Laroui : "Aujourd'hui la civilisation est l'industrie, sa culture est la science, tandis que la culture des sociétés agraires est la littérature, la religion et la philosophie".<sup>66</sup>

Cependant le roman dévoile ce qu'un tel discours occulte : la violence et l'oppression perpétrées contre ceux qui ne se soumettent pas aux lois de "cette machine", à sa logique. En effet, la torture est un récit qui apparaît en filigrane de tels discours. Elle est le texte caché que le roman confronte avec les paroles de M. Milliard et du directeur de banque.

Notons que toute parole qui récuserait cet ordre injuste est accusée d'inauthenticité. "Quant à la lutte des classes, c'est une notion importée; elle est étrangère à notre réalité pernicieuse pour notre société"<sup>67</sup> dit M. Milliard. Ce discours proféré par un personnage qui rêve de technologie prend une connotation ironique.

Le directeur de banque critiquera la démocratie en se servant des mêmes arguments. "La démocratie, c'est une idée importée, comme le socialisme. Tout ça c'est de l'importation. Importation clandestine, invisible".<sup>68</sup>

En fait est dénoncée ici l'utilisation du thème de l'authenticité pour défendre des intérêts particuliers. Ce faisant le texte semble répondre à l'avance à l'accusation qui pourrait être faite de véhiculer des idées subversives de l'extérieur, dans une autre langue.

Double norme

De toute façon, aucun personnage ne peut se targuer d'un discours vraiment authentique, (existe-t-elle, cette authenticité ?). Une double référence travaille leurs paroles. Ainsi, M. Milliard se réfère à une double loi, religieuse, d'une part : " Je suis en règle avec Dieu et son prophète", et laïque, d'autre part : "Je suis en règle avec la société et l'Etat".

<sup>64</sup>- "Les énoncés, longuement développés et bien qu'ils émanent d'un interlocuteur unique, sont monologiques par leur seule forme extérieure, mais par leur structure sémantique et stylistique, ils sont en fait essentiellement dialogiques." Tzvetan Todorov. *Le principe dialogique*. Op. cit. p.292.

<sup>65</sup>- *Moha le fou Moha le sage*. Paris, éd. du Seuil, 1978, p.91.

<sup>66</sup>- Affirmation de Salâma Mûsa citée par Abdallah Laroui dans *L'Idéologie arabe contemporaine*. Op. cit., p.27.

<sup>67</sup>- *Moha*. Op. cit., p.97.

<sup>68</sup>- *Ibid.*, p.127.



De même qu'on observe le mélange suivant : respect de l'éthique traditionnelle, qui prend la forme de l'aveu :

"Je fais confiance à Dieu et à ma mère" et appartenance déclarée à une idéologie libérale : "Mais nous sommes pour l'émancipation des volontés et des initiatives individuelles".<sup>69</sup> Notons que Abdallah Laroui relève que "des lambeaux de pensée libérale sont cependant éparpillés à travers notre champ culturel."<sup>70</sup>

Ou encore la dualité apparaît entre l'état de conscience et celui du rêve chez le directeur de banque. Vivant le jour dans un univers aseptisé, entouré de portes et de cuir, la nuit il rêve "...de chameaux. Un désert peuplé de chameaux et chamelles". En fait ces discours sont gagnés par l'incohérence à cause de cette hétérogénéité des repères. C'est ce qui les fait basculer en dehors de la logique de tout discours appartenant à une idéologie précise. Pour détruire leur univocité, l'auteur déploie la diversité des horizons idéologiques sur lesquels ils s'appuient.

En outre, l'auteur dévoile leur terme occulté, ce que ces discours refoulent, à savoir les sentiments et le corps. Ainsi le directeur de banque finit par reconnaître son malaise: "Je suis atteint de la grande maladie dont on ne parle pas : je meurs à ce qui m'entoure pas les objets, mais l'émotion"; malaise provoqué par Moha : "A chaque fois que je te vois, tu me troubles, mais pourquoi est ce que je t'aime bien ?"<sup>71</sup>

De même, le jeune psychiatre a entamé avec Moha une discussion, dont il ressent le danger pour l'ordre où il s'est ménagé une place; cette discussion le pousse en effet à reconnaître la part sensible en lui-même. "Moi aussi je suis sensible; écoute, ce pays, quand j'y pense sérieusement me donne la migraine".<sup>72</sup>

On peut donc dire que Moha déclenche la transformation des discours et les fait dévier vers d'autres domaines de pensée. C'est en lui que s'incarne le deuxième terme du débat. Il représente la voix que ces discours dominants refoulent, celle des opprimés; d'un autre côté il oppose la réalité concrète aux discours abstraits.

Pour reprendre les termes de Laroui, face à la "raison technicienne" la parole de Moha représente "les exigences de l'homme total". (Ce débat qui se déroule en Occident aussi prouve que le développement de la technique et de l'idéologie qui lui est liée pose partout dans le monde la question des autres domaines humains qu'elle tend à éclipser).

Ainsi Moha parlera de l'arbre, de la terre au directeur de banque qui "passe sa vie à se battre avec des abstractions", il demandera au psychiatre : "As-tu posé ta main sur les cheveux d'un gamin" - Il leur parlera aussi de "massacres d'enfants, du peuple humilié".

Au discours idéologique, Moha oppose la réalité pratique. Ce mode de fonctionnement du texte comme dialogue entre "haut" et "bas" l'apparente à l'écriture ménipéenne telle que la caractérise Kristeva. "Le dialogisme de ses mots est la philosophie pratique aux prises avec l'idéalisme et la métaphysique religieuse : il constitue la pensée sociale et politique de l'époque qui discute avec la théologie"<sup>73</sup>; sauf que la théologie est remplacée ici par l'idéologie du progrès.

Cette opposition abstrait (inhumain) et concret-sensible humain est l'axe sémantique essentiel autour duquel se structure le roman *Moha*. On l'a relevé dans les dialogues proprement dits; elle constitue aussi un principe d'organisation de certaines séquences où l'on passe d'un terme à l'autre.

---

<sup>69</sup>- Ibid., p.97-98.

<sup>70</sup>- Abdallah Laroui. Op. cit. p.46.

<sup>71</sup>- *Moha*. Op. cit., p.124.

<sup>72</sup>- Ibid., p.154.

<sup>73</sup>- Julia Kristeva : *Recherches pour une sémanalyse*, (extraits). Paris, éd. du Seuil, rééd. 1978. p.105.

Moha fait le va-et-vient entre la ville "abstraite" et la nature. Après avoir écouté M. Milliard, il ira reprendre la mesure de la réalité sensible. "Après ce flot de paroles, je me suis retiré dans la montagne, à la recherche d'un peu d'eau et de quelques olives."<sup>74</sup>

Subissant une torture sophistiquée, l'opposant politique rêve d'une nature accueillante. Le vocabulaire de la torture évoque un monde froid, sans coeur : "Ouvert par des mains gantées, des doigts métalliques ont fait des trous dans ta poitrine".<sup>75</sup> Le raffinement de la torture est confié à des "techniciens de l'étranger" qui "exécutent le programme".

A l'intérieur de ces descriptions s'intercalent des passages où le torturé évoque des paysages romantiques, un rapport chaleureux avec la nature.

Les deux termes du débat que l'auteur nous a exposé par le biais de la rencontre entre Moha et des personnages de cadres modernes se retrouvent au niveau de l'organisation des séquences du roman. Ils fondent la progression du texte sur un principe d'alternance. Aucun des termes n'exclut l'autre. La logique à laquelle obéit le texte ici est bien une logique de transformation.

On peut voir dans cette opposition celle entre un univers masculin, tranchant, de la technique et un univers féminin accueillant, de fusion sympathie -contact entre les êtres. Ce qui expliquerait qu'à la fin du roman, Moha oscille entre un pôle masculin, caractérisé par son absence, sa froideur et le manque de communication et un monde féminin d'assimilation-fusion. D'un côté, on a la figure d'un père indifférent aux souffrances de Moha emprisonné et qui l'accuse de ne pas avoir respecté l'ordre établi, une sorte de monstre froid; de l'autre, Moha invoque le rapport charnel à sa mère.

Dans ce roman, tout terme est en fait ambivalent. Cela est valable des rôles sociaux par exemple : Dada est d'un côté esclave/domestique et à la merci du désir du maître. De l'autre côté, elle possède un pouvoir: celui de l'érotisme et de la sorcellerie.

Le patriarche, gagné par le délire est à la fois maître et esclave de Dada.

Les pôles de la dialectique sociale sont donc renversés. A la fin, le personnage du torturé a un pouvoir : celui du rêve, qui annule la volonté d'extermination de ses bourreaux. Moha, bien qu'il soit du côté des dominés inspire la peur aux passants à cause de sa liberté de parole.

Ainsi le mode de l'ambivalence domine ce roman comme cela se trouve suggéré par son titre où sont juxtaposés deux termes contradictoires : "Moha le fou, Moha le sage"

Dans les autres romans de l'auteur, l'opposition entre "progrès/technique et humanité" structurent la plupart des débats, qu'ils soient explicites ou implicites.

C'est au nom du progrès et par l'intermédiaire d'un ingénieur qui expulsait de sa bouche "des graphiques, des tableaux avec des courbes, des dessins, des maquettes..."<sup>76</sup> que la ville et la mémoire du narrateur de *Harrouda* seront mises à mal.

Pour le "héros" de *La Réclusion* le progrès a signifié surtout spoliation, expropriation des terres qui l'a jeté sur les chemins de l'exil, depuis le jour où un industriel est venu faire un discours aux paysans; après avoir cité quelques versets du Coran, il a enchaîné :

"J'ai besoin de vos terres, je suis en train de mettre sur pied un projet de développement qui va donner du travail à chacun d'entre vous et en finir avec la misère et le Moyen Age...".<sup>77</sup>

Une fois qu'il aura émigré, le personnage principal se trouvera en butte à un système d'où l'humain a été évacué; une grande machine qui broie les hommes, et qui est nommée dans ce roman l'Abstrait.

Enfin, pour illustrer ce débat entre les tenants de l'efficacité et ceux qui se réclament d'un rythme plus humain, nous citerons ce passage de *La Prière*. Les "héros" du roman lors de leur marche vers le sud, assistent à un dialogue entre une marchande et un acheteur "cravaté et parfumé". Ce dernier voulant acheter toute sa marchandise, la paysanne lui explique:

<sup>74</sup> - *Moha. Op. cit.*, p.103.

<sup>75</sup> - *Ibid.*, p.13.

<sup>76</sup> - *Harrouda*. Paris, éd. Denoël, 1973, p.60.

<sup>77</sup> - Tahar Ben Jelloun : *La Réclusion solitaire*. Paris, éd. du Seuil, 1981. p.78.

"Décidément, ces gens de la ville, dès qu'ils mettent un costume, ils oublient qu'ils sont marocains [...]. J'aimerais recevoir la même somme que tu m'offres mais de plusieurs mains, avec plusieurs sourires et venant de visages différents".<sup>78</sup>

Globalement ce débat est dialogue avec la nouvelle norme régnant au Maghreb, avec l'idéologie du Progrès qui apparaît ici dans sa forme dégénérée, à savoir à travers un discours scientiste et "développementiste", teintée de mercantilisme.

Discours de l'Autre, que la langue française a véhiculé, on ne peut plus le distinguer en tant que tel car il fait partie désormais du texte maghrébin.

Or, ce dialogue avec l'idéologie dominante véhiculée par la langue française, qui la remet en cause, s'entremêle avec le dialogue avec la norme autochtone, représentée essentiellement par le discours coranique.

Modalités de l'intertexte religieux.

Le livre sacré est une référence omniprésente dans les écrits de Ben Jelloun, soit que des passages en soient cités, soit qu'il y est simplement fait allusion; nous noterons que l'allusion fonctionne d'autant mieux que le Coran est présent à la mémoire collective de tout Maghrébin. Appris par coeur ou entendu lors de multiples circonstances dans la vie, il constitue un horizon culturel, discursif impossible à ignorer; tandis qu'au contraire, en France le discours religieux reste circonscrit dans des lieux et des moments bien précis et il peut même ne jamais être côtoyé par une partie de la population.

D'un roman à l'autre et d'un personnage à l'autre, le rapport entretenu avec le texte coranique et les "hadiths" varie énormément, signe d'une évolution dont nous tracerons les étapes.

Eclatement du texte coranique

Nous commencerons par ce qui nous a semblé une transformation extrême, à savoir la décomposition des signifiants de ce texte. Elle n'est pas réalisée mais racontée dans *Harrouda*, dans le passage où le narrateur se souvient de l'école coranique. Il se remémore notamment les premiers actes de transgression linguistique qu'il expérimentait avec ses camarades :

"Blessés dans le corps, nous retournâmes la parole au visage de celui qui possédait le Livre et le Hadith, celui qui présidait les cinq prières et nous gardait dans la défaillance du temps, la décomposition du verbe retenu à haute voix. Litanies qui tournaient sur elles-mêmes dès que le mécanisme était déclenché. Il suffisait d'une syllabe ou d'une image pour l'éclatement du discours. Nous possédions la technique et l'initiative".<sup>79</sup>

En fait, cette récitation collective où les enfants répètent les paroles du maître d'école, vise à ce que les enfants mémorisent le texte coranique, sans pour autant qu'il soit nécessaire qu'ils comprennent le sens des sourates. En somme, il s'agit d'une appropriation du texte par le corps en tant que rythme, mouvement d'ensemble, scansion collective.

Or, ce jeu d'enfant qui consiste à décomposer le texte coranique semble un apprentissage du dérèglement de la fonction communicative du langage en général au profit de la fonction poétique. Le mode de récitation traditionnelle qui privilégie le rythme, l'appropriation du signifiant au détriment du signifié, porte virtuellement en lui la possibilité d'un tel éclatement du sens. S'abandonnant à cette possibilité, le narrateur et ses camarades découvrent les joies du non-sens. Dans le roman, ces jeux autour du signifiant coranique inaugurent en quelque sorte les divers jeux dans la matière du langage qui ont apparenté *Harrouda* à un poème.

Il s'agit en fait de l'investissement du discours coranique par le corps et ses pulsions : le désir des enfants bouleverse la structuration de ce discours, plus tard la révolution rêvée anéantira les discours orthodoxes de Fes, ceux des notables, des autorités, etc... *Harrouda* se présente ainsi comme traversée d'un corps individuel et social indissolublement liée à la traversée des textes qui les habitent; le texte fondamental restant le Coran.

<sup>78</sup> - *La Prière de l'Absent*. Paris, éd. du Seuil, 1981, p.207.

<sup>79</sup> - *Harrouda*. Op. cit., p.23.

Nous relevons dans *Moha* un exemple caractéristique de destructuration du discours religieux; celui qui est le tenant de ce discours est le personnage du patriarche, chef de famille qui s'est toujours appuyé sur la religion pour garantir des intérêts égoïstes et pour légitimer son pouvoir. Or, gagné par le délire pour avoir bu d'un breuvage magique préparé par la domestique de la maison, il n'énonce plus de parole cohérente. On retrouve dans son délire des mots appartenant au domaine religieux : le Prophète, al Mahdi, la Mecque, le mont Arafat, la révélation. Le reste est un mélange désordonné de termes appartenant à des registres divers, les phrases sont fragmentées; leur unité est brisée par de nombreux points de suspension et blancs. Ainsi ce discours est perverti au niveau même de la syntaxe, qui est la garantie ultime du sens. La perte de l'unité du sens, de la phrase, est connotée également par l'introduction de chiffres. Le Patriarche parle de "treize seins d'une même poitrine" ... de "trois millions d'amour".<sup>80</sup> Le soleil, symbole en général de l'autorité transcendante, se divise et se multiplie devenant " sept cent mille soleils". Ce passage met donc en cause la notion même d'Unité, qui est une notion essentielle dans la religion musulmane.

Méconnaissable, plus que subverti, le discours religieux est ici complètement désintégré. Nous pouvons à ce propos reprendre la distinction opérée par Julia Kristeva et admettre qu'il s'agit non pas de négation mais de négativité, d'une opération de rejet violent qui mine ici le texte coranique. C'est un traitement limite du texte coranique que l'on distinguera d'une transformation où le sens n'est pas annulé mais perverti par substitution de termes.

Dans *Moha*, ainsi est traitée une phrase fondamentale du Coran puisqu'il s'agit de la profession de foi qui introduit celui qui la prononce dans la communauté musulmane: "Il n'y a de divinité que Dieu et Mohammed est son envoyé", devient "La vie est courte et Mohammed est son prophète". Il s'agit en fait d'un double témoignage. Le premier centré sur Dieu est le plus important et c'est justement celui-là qui manque ici.<sup>81</sup>

Le montage entre une expression profane et un fragment d'une phrase sacrée désacralise bien entendu cette formule présupposée. Celle-ci étant première et dernière parole du musulman, délimitant l'appartenance à l'Islam, on conçoit qu'y toucher constitue une transgression très importante. Le rythme binaire de la formule est cependant conservé. Nous retiendrons l'importance du rythme comme réminiscence du texte religieux dans les écrits de notre corpus. En tout cas, maintenir le rythme et détourner le sens semble souligner l'importance de la fonction poétique du Coran dans ces textes, fonction privilégiée par rapport à la dénotation.

Ce qui travaille ces écrits c'est la musique, l'incantation du texte religieux qui malgré l'emploi de la langue française, perdure.

Commentaire du Livre

Ces transformations du texte coranique au niveau des signifiants ainsi qu'à celui de la structure phrastique le déforment et l'altèrent. Dans ce cas, le non-respect des règles de la citation constitue une pratique transgressive. Cependant Ben Jelloun entretient un rapport moins subversif avec le livre sacré en reprenant une pratique généralisée dans les sociétés musulmanes : "le commentaire". Celui-ci consiste en un acte de lecture et d'interprétation du Texte sacré. Comme le souligne Compagnon, cette pratique caractérise particulièrement les religions du Livre.

"Certes, il y a toujours un texte susceptible d'être mis en premier, comme dans toutes les religions du livre; et, à partir de ce texte, il y a discours qui le lit et qui s'y dit déjà contenu".<sup>82</sup>

On sait que le Coran a donné lieu à un nombre impressionnant d'exégèses, que d'autre part il est un texte de base que tout croyant peut commenter, en comparant les Sourates, en essayant d'interpréter

<sup>80</sup>- *Moha*. Op. cit., p.66-67.

<sup>81</sup>- Voir à ce propos Louis Gardet : *L'Islam religion et communauté*. Paris, (1ère éd. 1967) Desclée de Brouwer 3ème éd. 1982. p.34-35.

<sup>82</sup>- Antoine Compagnon : *La Seconde Main ou le travail de la citation*. Paris, éd. du Seuil, 1979. p.165.

les expressions au sens obscur, etc...; ceci en principe, car il faut sans doute être bien versé dans la langue arabe et dans les sciences religieuses pour s'adonner à ces interprétations savantes. Dans les écrits de notre auteur, il apparaît que les commentaires du Coran ou bien de Hadiths connus tournent à la polémique.

Ainsi dans *Moha* "La femme est un champ à cultiver... C'est vrai. C'est un champ. Mais un champ vivant en droit d'exiger autre chose que la fêlure systématique et la semence brève".<sup>83</sup>

Précisons que ce n'est pas le Hadith qui est mis en cause mais l'interprétation qui en a été donné. Il s'agit donc d'un débat entre commentaires divergents.

Cependant, la colère de Moha et sa dénonciation de la condition faite à la femme le poussent à remettre en question certain verset bien connu du Coran. Dans son monologue, qui en fait est un dialogue avec plusieurs discours présumés sur la scène maghrébine, Moha s'indigne:

"Il y a quelque chose de fêlé entre l'homme et la femme dans notre société. L'Islam. On dit que c'est écrit dans le Livre. Non. Ils font dire ce qu'ils veulent au Livre. Remarquez, il y a des choses révoltantes dans le discours. [Bien entendu, ce discours dont l'auteur ne nous précise pas duquel il s'agit, qui est le discours absolu en quelque sorte, est le discours coranique]. Les femmes seraient inférieures aux hommes. C'est dit et entériné ! Non. Moi je n'entérine rien. Je regarde autour de moi avant. N'entérinons pas à la légère. Ni sérieusement. Les lois. C'est une vieille histoire. Je ne marche plus".<sup>84</sup>

Allusion est faite ici à la sourate des femmes où en peut lire que "les hommes ont autorité sur les femmes du fait qu'Allah a préféré certains d'entre vous à certains autres, et du fait que [les hommes] font dépense sur leurs biens [en faveur de leurs femmes]."<sup>85</sup>

A la différence de la négativisation qui va jusqu'à annuler le texte cité, il s'agit ici d'un dialogue où deux positions sont confrontées; le sens des phrases coraniques n'est plus pulvérisé, il est là; les deux formes de transformation, que nous avons relevées auparavant étaient donc des transformations extrêmes, limites, où la charge de négativité allait jusqu'à vider de sens le texte de référence, tandis que dans le cas de la polémique ou du commentaire que nous venons d'examiner, le signifié transcendantal persiste, nous sommes encore dans la logique de la communication; le symbolique n'est pas emporté vers l'"infinetisation" du sens.

---

<sup>83</sup>- *Moha*. Op. cit., p.48.

<sup>84</sup>- *Ibid*. p.47-48

<sup>85</sup>- *Coran*, sourate IV verset 38. Traduction Régis Blachère. Paris, éd. G-P Maisonneuve et Larose, 1980, p.110-111.

### Simulation

- Une des manières d'ébranler un énoncé donné consiste à le dire sans y croire. La simulation de la foi constitue évidemment une atteinte au texte coranique dans la mesure où celui-ci requiert, suppose la sincérité de la personne qui le lit ou le récite. On remarquera à ce propos que les "Hypocrites", tous ceux qui font semblant de croire sont maintes fois fustigés dans le Coran.

Or, Ben Jelloun présente divers personnages de simulateurs. Ainsi le cheikh maître de l'école coranique décrit dans *Harrouda*, cache des désirs pervers derrière un discours empreint de piété : "Il nous invitait à venir nous suspendre à sa barbe pendant que sa langue tatouée par le mensonge faisait le tour de ses lèvres. Il nous disait "Venez mes enfants. Je suis votre père, votre tuteur, votre protecteur, je suis votre maître et un peu plus... Tirez et vous verrez mon ventre s'ouvrir et avaler vos caprices mêlés à l'encens de la Mecque".

Un personnage de *La Prière*, la grand-mère du professeur fait semblant de réciter une sourate du Coran intitulée justement "La duperie réciproque". S'agit-il d'une attitude de non-respect? Si elle "fit semblant de lire quelques versets de la sourate La Duperie réciproque",<sup>86</sup> c'est par complaisance. En fait, elle n'adhère plus à la croyance magique dans les mots du texte sacré; c'est plutôt la fonction prophylactique de ce texte qu'elle remet en cause. Cette fonction attestée dans les pratiques maghrébines n'est pas un aspect fondamental de la religion.

Néanmoins, la simulation, thème récurrent chez notre auteur introduit le doute quant au sens des énoncés. Lorsqu'elle concerne le discours religieux, elle le mine imperceptiblement, car elle reste de l'ordre de la remise en cause invisible, qu'on ne peut appréhender. C'est la fonction verbale même qui ne va plus de soi, à laquelle est retirée la dimension de la confiance.

### Autre langage de l'Islam

Pendant, on trouve aussi dans les écrits de notre auteur un mode de dialogisme avec le texte coranique où l'on décèle un accord avec ce texte. On note, en effet, que selon les romans, telle ou telle transposition est privilégiée; il existe une évolution dans le sens d'une diminution de la négativité.

Alors que dans *Harrouda* et *Moha*, l'auteur, qui semble secoué par la révolte a tendance à entretenir un rapport de rejet négativiste, "jouissant" à déstructurer le texte de base sur lequel s'appuient les représentations symboliques de sa société, dans *La Prière*, le ton est "assagi"; des fragments du Coran ou de "Hadith" sont cités, sans autre transformation que celle de la traduction. Ces passages sont parfois suivis par la transcription de la citation en arabe ce qui est déjà une marque de respect pour la lettre du Livre sacré. D'autre part, un certain nombre de discours ayant pour référence plus ou moins explicite le texte coranique sont déployés sans parodie, ni réfutation de sens. Ceux qui prennent la parole dans ce roman sont des "humbles", ceux qu'on pourrait désigner comme la majorité silencieuse du pays, petits vendeurs, vagabonds, *fqih* non officiel...

L'Islam auquel ils se réfèrent prône une sagesse populaire, des valeurs telles que la solidarité, l'hospitalité, la dignité, la défense de la veuve et de l'orphelin etc...

En ce sens, il peut même être subversif et constituer une arme contre les dominants au contraire de l'Islam institutionnel. Les allusions à un tel Islam populaire émaillent tout le roman. Pour la première étape de leur voyage, les "héros" sont accueillis par un *fqih* qui se présente comme "celui qui prie pour l'âme des damnés, ceux qui ont mangé l'héritage des pauvres et qui ont détourné l'eau des paysans sans défense".<sup>87</sup>

Citons également le discours du jeune *fqih* en qui Sindbad reconnaît son ami, et qui explique cette dualité de l'Islam.

"[...]C'est une ville large comme un corps sans membres, un visage inachevé. Elle est favorable aux riches et impitoyable pour les démunis. Ici, le pauvre s'appauvrit et le riche s'enrichit. La religion et l'âme de nos racines n'y peuvent rien. Vous verrez comme l'Islam est devenu le refuge des uns et des autres : ceux qui ont fait fortune viennent de temps en temps remercier Dieu - quand ils ont encore

<sup>86</sup>- *La Prière*. Op. cit., p.45.

<sup>87</sup>- Ibid. p.74

quelques scrupules, ceux, dépossédés par les hommes, viennent aussi, mais pour implorer Dieu de les aider."<sup>88</sup>

La référence au discours religieux est donc omniprésente dans les écrits de notre corpus, à l'image de son importance sur la scène sociale maghrébine. Jacques Berque note à ce propos que le texte sacré reste une référence vivante en pays islamique :

"De par cela même qu'elle est *risala*, elle investit d'une autorité métaphysique les projections d'une conjoncture particulière. Ainsi aura-t-elle agi du temps du Prophète comme depuis, de siècle en siècle : en s'appropriant chaque fois la variété des lieux, des instances, des langages. Autant que fondation et que transmission, elle se veut bourgeonnement perpétuel. Si cela est vrai, la *risala* n'est pas seulement notre contemporaine par la perennité de ce qu'elle communique, mais par la transférabilité, si j'ose dire, de sa structure de départ."<sup>89</sup>

La notion de présupposition évoquée par Julia Kristeva et qui vaut pour toute intertextualité se vérifie d'autant plus ici:

"Tout le corpus précédent le texte agit donc comme une Présupposition généralisée ayant valeur juridique; il est une loi qui s'exerce par le fait même de sa formulation puisque ce qu'elle commande c'est l'intervention textuelle elle-même"<sup>90</sup>

On peut dire que ce discours religieux est dialectisé ici avec le corps et son langage (désirs).

La traduction en français du Coran constitue déjà une première distanciation. En ce sens, l'écriture en français est libératrice car elle permet de se dégager de l'emprise d'un texte sacré intouchable. Débattu, altéré, voire éclaté, le texte coranique est pré-texte à un dialogisme généralisé et prenant plusieurs formes. Il existe néanmoins une évolution au niveau de la notion d'accord avec ce discours religieux. Ben Jelloun semble reprendre à son compte sa forme "populaire", non institutionnelle.

Non-Dit

On vient de voir que le discours islamique des exclus s'oppose à celui des "dominants". En l'exposant, l'auteur découvre le champ des paroles qui n'ont pas droit de cité. Ainsi, le jeune *fqih* dans *La Prière* ne dispose pas de l'autorisation de "prêcher" librement.

En fait, la plupart des langages représentés par Ben Jelloun font partie de ce que l'on n'entend pas sur la scène publique; ce sont des paroles qui n'ont pas droit de cité non qu'elles soient interdites mais parce qu'elles émanent de catégories de la population mises à l'écart. En effet, comme nous le signale Bourdieu,

"Parmi les censures les plus efficaces et les mieux cachées, il y a toutes celles qui consistent à exclure certains agents de la communication en les excluant des groupes qui parlent ou des places d'où l'on parle avec autorité"<sup>91</sup>

C'est ainsi que certaines personnes seront exclues en raison de leur classe sociale, de leur âge, de leur sexe etc...

Or, nous constatons que dans nos écrits, ce sont ces personnes qui occupent le devant de la scène: domestiques, vagabonds, femmes, enfants, Indien prennent ici la parole, disent leurs rêves, leurs fantasmes.

Dans *La Réclusion*, un travailleur émigré donne libre cours à ses pensées dans un monologue intérieur; on sait qu'à cause de la langue et par leur position marginale dans la société, ces travailleurs, surtout à l'époque où Ben Jelloun écrit son roman, avaient bien peu de chance d'avoir accès à la parole. Cette question semble d'ailleurs avoir préoccupé Ben Jelloun qui a réalisé un entretien où un personnage de travailleur émigré, Monsieur Saïd Hammadi raconte sa vie tandis

<sup>88</sup>- Ibid. p.113-114.

<sup>89</sup>- Jacques Berque : *Langages arabes du présent*. Paris, éd. Gallimard, 1974. p.113.

<sup>90</sup>- *La Révolution du langage poétique*. Paris, éd. du Seuil, 1974. p.338. (C'est l'auteur qui souligne).

<sup>91</sup>- Pierre Bourdieu : *Ce que parler veut dire*. Paris, éd. Fayard, 1982. p.169.

qu'un journaliste l'enregistre.<sup>92</sup> Il a également consacré un essai, *La plus haute des Solitudes*, au vécu intime des immigrés à partir de son expérience dans un centre psychologique où ils venaient consulter.<sup>93</sup>

Dans *Harrouda*, l'auteur expose plusieurs langages refoulés.

- celui intérieur même au discours du maître d'école.
- paroles des enfants qui expriment leurs désirs.
- paroles des vieillards qui sont de plus en plus écartés par le modernisme.
- paroles des femmes qui expriment leurs plaintes au "saint" Moulay Idriss.
- parole de la mère qui conte ses souffrances
- Même le traître Suleiman Kattabi apporte son témoignage, faisant ainsi entendre la part "maudite" de l'Histoire.

Enfin, les notables refusent la parole aux artisans et au petit peuple; ils les évoquent à la troisième personne: "Ils n'ont qu'à se détruire s'ils veulent, mais qu'ils ne contaminent pas nos enfants".<sup>94</sup>

Ces groupes dominés ont dans ce roman accès à la parole, une parole ici pléthorique :

"Nous sommes les enfants de la terre, les oiseaux de la forêt, le sable de la mer, le bruit de la rivière, l'amour d'une sirène, l'amour d'une gazelle, l'écume du songe, les fiancés de la mer, l'amour de Harrouda, la foule heureuse, la foule qui avance, la cité qui avance."<sup>95</sup>

Anne Marie Nisbet résume ainsi cette fonction d'écoute du peuple assumée par l'auteur :

"L'acte de création et d'innovation de Tahar ben Jelloun comme de certains autres auteurs maghrébins de langue française est de rendre la parole aux bases : la mère pilier social; Moulay Idriss, le saint fondateur; Abdelkrim le rebelle; enfin le peuple victime de la trahison donc source du problème. Il redonne ainsi la parole à l'être maghrébin dont le rêve a été chassé, l'imagination expulsée, le libre projet interdit et dont les soubassements plongent dans la grotte; celle, justement, où le soir, disparaît Harrouda".<sup>96</sup>

Dans les deux autres romans, *Moha* et *La Prière*, Ben Jelloun poursuit son oeuvre de dévoilement de ces paroles cachées, la remise en question d'un ordre basé sur le silence des "petites gens".

Aïcha, Dada, deux personnages de domestiques expriment ici leurs rêves alors que leur rôle était défini ainsi: "Aïcha était muette. Ainsi en décida le patriarce. Muette. Ce sera son destin. Des yeux ouverts sur un cirque de fureur. Des mains retenues sous la robe..."

*La Prière* constitue une somme des langages divers de la foule des "humbles", vagabonds, petits vendeurs, mendiants etc...

Transposés en français, ces langages nous parviennent stylisés, théâtralisés. Ne peut-on dire que l'écart ainsi instauré permet au lecteur de "voir" cette part "insignifiante" des langages ignorés? Fonction cathartique du français.

On s'est interrogé sur les possibilités offertes par l'emploi d'une langue étrangère pour dépasser certains tabous liés à la langue maternelle et oser dire la part intime de l'être dans les romans maghrébins de langue française.<sup>97</sup>

<sup>92</sup>- Cf. *La Fiancée de l'eau*. suivi d'un entretien avec Monsieur Saïd Hammadi : Paris, éd. Le Paradou, Actes sud, 1984.

<sup>93</sup>- *La Plus haute des solitudes*, misère affective et sexuelle d'émigrés nord-africains : Paris éd. Seuil, 1979.

<sup>94</sup>- *Harrouda*. op. cit. p.176.

<sup>95</sup>- Ibid., p.176.

<sup>96</sup>- Anne Marie Nisbet : "Représentations et fonctions du personnage féminin dans le roman maghrébin de langue française des Indépendances à 1980." University of New South Wales (Australie), p.p. Sherbrooke Naaman, 1982, p.130-131.

<sup>97</sup>- Cf. Notamment à ce propos. Kacem Basfao : "La littérature maghrébine : une question de langue". in *Annuaire de l'Afrique du Nord*. T.23, Paris, éd. du C.N.R.S., 1985 (p.379 à 384).



Cette langue permettrait de désamorcer la charge liée à certains domaines tels que celui de la sexualité, des rapports familiaux, etc... Cela car par la violence de leur ton, beaucoup de ces écrits semblaient avoir une fonction cathartique.

Sans doute est-ce le cas également chez Ben Jelloun. Lui-même a signalé que l'écriture de *Harrouda* fut pour lui une sorte de "libération".

"Je pense que Harrouda n'est pas un personnage préfabriqué. elle est plutôt un morceau du réel qui n'a peut-être pas été vécu par d'autres. J'ai transmis pour ma part ce vécu, et pour cela j'ai poussé au maximum mes propres fantasmes. Ça n'a pas été facile ce fut un travail éprouvant et angoissant mais je m'en suis libéré".<sup>98</sup>

Cependant nous n'irons pas jusqu'à dire que le français seul permet de se détacher de la charge liée aux affects. Car cela nierait à la langue arabe sa fonction symbolique, ce qui est le propre de toute langue.

Le détachement est sans doute moins "coûteux" dans le cas où l'écrivain use d'une langue étrangère, mais il reste problématique car il déporte vers un ailleurs qui peut être parfois l'envers de ce domaine maternel, un nulle part utopique. N'y a-t-il pas esquisse de l'Oedipe, par refus d'affronter la loi (la langue) du Père et risque de fétichisation de la langue française ?<sup>99</sup>

---

<sup>98</sup>- *Le journal des Poètes*, 4, 1974. (entretien de Tahar Ben Jelloun avec Jean-Pierre Otte).

<sup>99</sup>- Ceci-dit, la littérature ne suppose-t-elle pas un état de crise du sujet lors duquel seraient réactivés des processus pulsionnels refoulés en temps "normal" ? Nous sommes largement redevables ici à la réflexion développée par Julia Kristeva dans ses essais. Le passage suivant peut donner un aperçu sur son analyse de phénomène littéraire : "C'est au prix du refoulement de la pulsion et du rapport continu à la mère que se constitue le langage comme fonction symbolique. Ce sera, au contraire, au prix de la réactivation de ce refoulé pulsionnel, maternel, que se soutiendra le sujet en procès du langage poétique pour lequel le mot n'est jamais uniquement signe". *Polylogue*. Paris, éd. Seuil, 1977, p.162.

### Conclusion

Deux normes se rencontrent et s'opposent au sein des langages mis en scène dans les romans de notre auteur.

D'une part, l'idéologie du Progrès véhiculée par la langue française, d'autre part un "texte" de lois morales et sociales basé sur le Coran. Les énoncés de type religieux et plus largement ceux qui font allusion à l'irrationnel minent la logique rationnelle du français; à l'inverse, le passage en français désacralise le discours religieux. En fait un travail d'altération-tranformation mutuelles ne cesse de jouer ici.

C'est l'univocité de tout discours et donc l'Unité du sens qui est ainsi mise en cause.

Cependant, ce discours religieux reste omniprésent. Les rapports qui sont entretenus avec lui vont de la simple citation ici traduite jusqu'à la parodie et la désorganisation.

A quoi s'ajoute la confrontation de langages d'un registre élevé avec le langage du corps, du "bas" comme dans la structure carnavalesque. Ce qui aboutit notamment à l'éclatement du discours coranique. Ce qui entraîne également la levée d'une zone de paroles refoulées, sans "droit de cité".

chapitre II  
DE L'oral a l'ecrit

## Introduction

Les transpositions de discours d'une langue à l'autre interfèrent avec d'autres transpositions dont les conséquences sont fort importantes quant à nos textes : il s'agit de celles de discours oraux et dont l'oralité est plus ou moins institutionnalisée, dans l'écrit. On cherchera à repérer les traces de cette oralité, mais aussi ce qui s'y perd et ce qui s'y compense dans nos écrits.

Par rapport aux parlers de la scène maghrébine, nos textes écrits en français ne peuvent évidemment pas réaliser une mimésis. Comme dans de nombreux écrits de la littérature maghrébine de langue française, il y a mise en oeuvre d'une double distanciation : de l'arabe dialectal ou du berbère ou encore de l'arabe classique au français, de l'oral à l'écrit. Ainsi l'auteur ne peut imiter la variété des parlers en langue arabe ou berbère (parlers qui se diversifient en fonction de l'origine sociale, géographique, en fonction du sexe, etc...). De même, la diversité des prononciations, accents, intonations ne peut être rendue dans l'écrit en français. En somme, s'il cherche comme tant de romanciers modernes, à écrire comme on parle, comme les gens s'expriment, avec la variété de ces langages, s'il tend vers le "degré zéro" ou degré parlé de l'écriture pour reprendre le titre du célèbre ouvrage de Roland Barthes, il dispose d'une langue autre où il ne pourra trouver les langages sociaux qu'il veut représenter.

Pourtant, et pour cela Ben Jelloun est loin d'être le seul, l'écrivain maghrébin transpose l'oral maghrébin dans ses écrits, depuis les paroles quotidiennes jusqu'aux formes les plus institutionnalisées de l'oralité; Auditeur-traducteur, il profitera parfois de la technique pour être le plus fidèle possible à la parole considérée comme spontanée.

Dans *L'écrivain public*, le narrateur transcrit les paroles de personnages qui ne savent pas écrire. Dans *l'Amour la Fantasia* d'Assia Djebar, l'héroïne enregistre les souvenirs de femmes anonymes à propos de la guerre d'Algérie. Kateb Yacine, lui, a abandonné le roman pour le théâtre, sans doute pour abolir quelque peu cette distance entre le "parlé" et l'"écrit", afin de pouvoir toucher un public plus large.

### Types de langages oraux

#### La prière

Le domaine des langages oraux n'est pas homogène. Comme pour l'écrit, il comporte des genres de discours, fixés comme tels par l'usage social. On sait en effet depuis Meschonnic que l'oral n'est pas nécessairement le spontané.

Ainsi, nous commencerons par considérer la transposition dans les écrits de notre auteur de types de discours institutionnalisés.

L'Islam est une religion où les pratiques orales, récitation, prières, "prêche", etc... revêtent une importance de premier ordre. Dans nos écrits, on décèle la transposition des "langages" suivants : récitation de sourates, hadith-s, formules de salutation, prières; ce dernier "discours" est une institution fondamentale puisque sa pratique est considérée comme le plus important des cinq piliers de l'Islam.

#### Le titre et le roman

Par son titre, le roman *La Prière* nous oriente vers la relation désignée entre un type de discours spécifique et sacré, en l'occurrence " la prière de l'absent" - traduction de *Salat al Ghaïb* et un genre littéraire profane : le roman.

Ce dernier est censé avoir pour sujet une "prière" non n'importe laquelle mais celle qui dans la religion musulmane, est récitée par un groupe à titre posthume.

Ou bien le roman serait lui-même une "prière" au cas où l'indication donnée par le titre porterait plus sur la forme que sur le contenu. A ce propos, Gérard Genette distingue entre les titres qui sont une désignation de la forme et ceux qui concernent le contenu, soulignant toutefois qu'il existe des titres ambivalents portant à la fois sur l'une et l'autre.<sup>100</sup>

<sup>100</sup>- Gérard Genette nomme les premiers qui indiquent le genre de l'oeuvre, titres rhématiques et les seconds, qui désignent

A notre avis, c'est ce dernier cas qui caractérise *La Prière*. D'une part, de manière métonymique, ce titre désigne le "contenu" du roman. En effet, la prière de l'Absent proprement dite n'est évoquée que dans les deux dernières pages du livre; elle est donc la partie d'un tout qui servira néanmoins à désigner tout le roman. D'autant plus qu'à première vue, ce passage paraît extrinsèque, surajouté par rapport au récit central. (la marche-quête des personnages principaux vers le sud).

Il est vrai qu'une analyse plus approfondie du roman permettra de dégager une thématique commune à la majorité des récits premiers et seconds qui composent le roman : le foyer de concordance est justement l'évocation d'un Absent, ce dernier pouvant être aussi bien un pays, un peuple, un être aimé qu'un texte perdu...<sup>101</sup>

D'autre part, ce titre est désignation du "texte en tant qu'objet", d'un type de discours à lire en filigrane derrière, ou plutôt avec le genre de roman, mentionné sur la page de couverture.

Dès l'abord donc, deux "genres" se juxtaposent dans ce livre.

Un jeu intertextuel pluriel se déploie ici :

- Entre le titre et le roman.

Quand le lien n'est pas évident entre les deux, comme c'est le cas ici, le roman vient contredire en quelque sorte le contenu proposé par le titre.

- entre la traduction en français d'une formule consacrée et cette formule en arabe.

Ainsi ce titre en français dépaysera le lecteur maghrébin qui ne reconnaît pas du premier coup la formule *Salat al Ghaïb*, sa traduction la transformant en nouvelle expression quelque peu obscure.

- Entre ce titre, indication d'un genre de discours et la mention roman, en bas de couverture. Notons cependant que ce dernier rapport ne peut être relevé que par le lecteur au courant des "discours" qui circulent dans la culture arabo-islamique.

Il pourra toujours associer "prière" et "roman" et être intrigué par le rapprochement entre "sacré" et "profane", incantation et discours narratif.

D'ailleurs, un tel titre, énigmatique, peut avoir une fonction "publicitaire". Il est affiche alléchante, prometteuse de dépaysement dans un monde où le religieux tend à devenir "exotique". D'autant plus que la photographie d'un marabout sur la page de couverture conforte cette connotation d'exotisme.

Une énonciation collective

La *Salat al ghaïb* aussi bien que la prière récitée lorsque le pays était menacé par l'ennemi de même que la prière lors de la séquence de l'accouchement sont trois énonciations réalisées par un groupe. Nous savons que pour les Musulmans, la prière en commun est préférée à celle qu'on pratique seul. Il y a d'ailleurs des prières qui ne peuvent se réciter qu'en groupe. La Prière de l'Absent est une de celle-là : il s'agit d'une prière récitée en commun à titre posthume par un groupe dans une mosquée généralement, en présence ou non du cadavre.

Ben Jelloun insiste justement sur le mouvement d'ensemble qui caractérise ce type de récitation, sur son contexte extra-linguistique. "Les gens se levèrent tous dans un même mouvement, se serrèrent les coudes, formant des rangées harmonieuses et parallèles."<sup>102</sup> La cohésion du groupe, du corps social sont une dimension importante de cette prière.

Il en est de même pour la prière, entrecoupée de slogans politiques qui était récitée alors que le pays était menacé. On notera que cette forme de prière en commun est comme la précédente

le thème ou le contenu de l'oeuvre, titres thématiques.

*Seuils*. Paris, éd. Seuil, 1987, p.78.

<sup>101</sup>- Par exemple, dans un compte, rendu du roman *La Prière*, paru dans *Le Nouvel Observateur* du samedi 3 octobre 1981, Juan Goytisolo note : "Peu à peu, sous le revêtement symbolique du récit, nous sentons la présence de l'Absent : le Maroc humilié mais vivant, cent fois battu et meurtri mais toujours en marche".

<sup>102</sup>- *La Prière*. Op. cit., p.234.

institutionnalisée, c'est-à-dire qu'elle est une activité régie "par des anticipations stables et réciproques entre les acteurs entrant en interaction".<sup>103</sup>

Selon l'*Encyclopédie de l'Islam* : "Cette salat particulière, décrite dans le Coran, est celle qu'on accomplit en cas de danger menaçant de la part de l'ennemi."

Langage de l'émotion et de l'incantation

En reprenant la distinction établie par Jakobson, nous dirons que le langage de la prière, en général fait prédominer sur la fonction référentielle, la fonction émotive, ce qui est explicité ainsi par P.

Ricoeur :

"La parole qui prie est par excellence la langue de l'exclamation. Le cri a été relayé par le chant... La croyance inspire, éduque une configuration originale des dispositions affectives fondamentales comme de la volonté, qui permet à l'oral de ressaisir "l'expression quotidienne de la douleur et de la joie, de la colère et de la peur, pour l'élever au niveau lyrique d'une expression purifiée".<sup>104</sup>

A quoi on ajoutera que dans le cas de la prière en commun, l'émotion se propage et se multiplie.

Pour rendre compte de cette fonction dans l'écrit, Ben Jelloun use des procédés suivants :

- 1) Les points d'exclamation qui sont le plus classique de ces procédés.
- 2) La disposition particulière du texte de la prière, avec sa transcription en arabe, introduisent une rupture dans la continuité graphique du roman : Il s'agit d'un discours décalé par rapport au reste et où l'accent est porté sur le support matériel de l'énoncé, sa lettre.
- 3) une description des gestes qui sont liés à la prière, de ses effets sur le corps car elle est un langage impliquant le corps dans son énonciation, ordonnant les émotions.

Ainsi dans le passage évoquant un accouchement, elle a pour effet d'arrêter le cri :

"la femme, comme hypnotisée par les appels et les prières, ne crie plus. Elle répète des bribes de phrases tout en contenant ses douleurs".<sup>105</sup>

Le proverbe.

Le proverbe est un énoncé oral à forme fixe; sans appartenir au domaine religieux, il est consacré par l'usage et en général, intouchable. En tant que tel, il est une marque de l'oralité facilement identifiable dans le cours d'un roman. Nous relevons dans *Moha* des citations d'un certain nombre de proverbes maghrébins.

Il y a également dans le recueil *A l'insu du souvenir* un texte en prose où l'auteur imagine : "[...] Un dialogue, à coups de proverbes, entre Goha (personnage commun aux pays du Maghreb) et un voyageur".<sup>106</sup>

Transformation d'un "énoncé tête"

Le proverbe se caractérise en général par sa structure rythmique binaire ainsi que par des allitérations ou des rimes qui viennent renforcer la symétrie de ses éléments; cette deuxième propriété n'est cependant pas obligatoire. Or, on constate que le proverbe, ici traduit, voit cette organisation signifiante transformée. Comme le signale Henri Meschonnic, le proverbe: "travail du sens dans la langue, souffre de la traduction comme la poésie." Si la structure rythmique perdure, les ressemblances phonologiques sont perdues. D'un autre côté, le proverbe n'est pas toujours cité tel quel mais développé dans des phrases, il passe du paradigme au syntagme. Dans le dialogue à coups de proverbes, on relève les phrases suivantes: "C'est qu'il pense qu'avec la tête du fou il va atteindre la rivière" ou encore: "que Dieu le protège des mots, comme il protège la langue d'entre les dents".<sup>107</sup>

<sup>103</sup>- Selon la définition de l'"institution" dans *Dictionnaire de la sociologie*. Paris, Larousse, 1989.

<sup>104</sup>- Art. prière dans *L'Encyclopedia Universalis*. Paris, éd. Encyclopedia Universalis, 1989, p.976.

<sup>105</sup>- *La Prière*. Op. cit., p.26.

<sup>106</sup>- Tahar Ben Jelloun : *A l'insu du souvenir*. Paris, éd. Maspero, 1980, p.128.

<sup>107</sup>- *Ibid.*, p.128-129.

Nous constatons que plutôt que d'être séparé du reste du discours, le proverbe a tendance à engendrer par analogie rythmique et sémantique des énoncés qui le rappellent donc.

Ainsi dans *Moha*

"... Tu me disais :aussi haut que les yeux pourront s'élever, le ciel reste au-dessus... Le ciel est au dessus de la parole, la mienne; l'oeil est au-dessus de la main et la main du ciel est au-dessus de la terre..."<sup>108</sup>

"Une seule main ne peut applaudir; une seule étoile ne suffit pas pour l'été; un seul arbre arraché, c'est la terre blessée, l'eau détournée au profit de l'homme puissant, gros, veule et corrompu..."<sup>109</sup>

Nous avons souligné le proverbe proprement dit, que l'auteur n'a pas démarqué. Dans le premier passage, les lexèmes ciel, yeux seront repris. Dans le second, la structure morphologique est répétée. Ces proverbes prolifèrent, rythmiquement et sémantiquement. Donc intégrés et développés dans le cours d'une parole, transformés par la traduction, ces énoncés perdent quelque peu de leur aspect de forme fixe.

Dans le titre "Moha le fou, Moha le sage", il y a allusion à l'ambivalence de la folie. Or c'est le thème du proverbe cité par le personnage du psychiatre: ""Deviens fou, tu peux gagner" Voilà, tu fais le fou et tu crois que nous ne nous rendons pas compte".<sup>110</sup>

Ce proverbe semble à l'origine de l'idée principale de ce roman. Ce dernier serait la mise en application du précepte: pour faire passer son message, il faut simuler la folie; Ce qu'a fait Moha à l'époque de la colonisation :

"Je suis fou. Ils le croient. Tant mieux. Car si je n'étais pas fou - ou considéré comme fou - il y a longtemps qu'ils m'auraient enfermé ou piétiné dans le marché [...] J'étais fou, alors je pouvais tout dire ! Tout dire ! Quel programme!"<sup>111</sup>

D'un autre côté, on peut avoir des transformations de proverbes d'un livre à l'autre de l'auteur.

Dans *A l'insu du souvenir* : "Tu sais, il ne se glisse entre la chair et l'ongle que l'impureté, mais les pieds de l'orphelin apportent la boue en été".

Dans *Moha* : "Je ne suis pas, mère, l'impureté qui s'insinue entre la chair et l'ongle".

Dans *A l'insu du souvenir* : "Aussi haut que les yeux pourront s'élever, le cil est au-dessus".

Dans *Moha* "Tu me disais : aussi haut que les yeux pourront s'élever, le ciel reste au dessus."

Répétés dans la société, les proverbes le sont ici d'un livre à l'autre. On sait qu'un effet de réminiscence se trouve lié à ces énoncés oraux. Ils sont en fait la mémoire de la langue maternelle qui insiste dans l'écrit en français. Cependant comme on l'a vu, ils changent au cours de ce passage. Si "Le proverbe est un petit système quasi fermé, têtue, et dont la fonction est de lutter contre l'usure de la parole", comme le définit Khatibi<sup>112</sup>, il tend à perdre de sa clôture dans l'écrit en français, à se diluer parmi les autres énoncés.

Contrairement à l'idée reçue selon laquelle l'écrit est plus fixe que l'oral, l'énoncé oral paraît avoir maintenu une identité que l'écrit altère. Cela tient également au passage dans l'autre langue ainsi qu'à la perte d'"autorité" liée à cette parole considérée comme la voix de la sagesse qu'est le proverbe. En effet, c'est en raison du respect de cette parole sage qu'elle se transmet identique à elle même à travers le temps.<sup>113</sup>

<sup>108</sup>- *Moha*. Op. cit., p.139.

<sup>109</sup>- Ibid., p.140.

<sup>110</sup>- Ibid., p.150.

<sup>111</sup>- Ibid., p.135.

<sup>112</sup>- *La blessure du Nom propre*. Paris, éd. Denoël, 1974, p.34.

<sup>113</sup>- Meschonnic remet en question l'opposition entre l'oral vivant et variable et l'écrit figé, indiquant que ce schéma "consiste dans la confusion entre la poétique du texte et ses conditions de production. Poétiquement, l'oral peut être du figé aussi. L'écrit est confondu avec sa matérialité imprimée. S'il s'agit de la fixité du texte, les textes

La transposition dans un recueil de poésie moderne ou dans un roman change cette valeur du proverbe; car il ne possède plus la même "charge" de vérité.

Ainsi, l'auteur en pratique des citations désinvoltes, jouant de la ressemblance cil/ciel par exemple. Justement le texte en prose qui cumule les proverbes dans *A l'insu du souvenir* s'intitule "des vérités à danser". Dans une optique nietzschéenne à laquelle fait allusion le thème de la danse, l'auteur signale " Il est des vérités à danser, parce que dites par l'imagerie populaire, dites par le fou, le sage anonyme; nées de la candeur, c'est-à-dire de l'insolence des enfants et des grands-mères".

Un énoncé dialogique

Plus que dans toute autre parole, on entend dans le proverbe la "voix de la communauté" où il circule.

Lorsqu'ils sont prononcés par un individu, c'est le corpus anonyme de sa société que cet individu convoque et c'est sous l'autorité d'un tel texte collectif qu'il se place.

Meschonnic précise ainsi ce fonctionnement :

"Aujourd'hui pour l'écriture, les proverbes restent des actes de discours qui tiennent ensemble l'oralité, la collectivité, le transpersonnel, continuant, à travers et contre les idéologies littéraires, à poser spécifiquement le problème des rapports entre le langage et l'activité poétique, entre le sujet et le social, ce que d'une certaine façon, montrait sans dire l'opposition du "savant" au "populaire".<sup>114</sup>

Par rapport aux écrits de Ben Jelloun, ces énoncés fonctionnent donc à la jonction entre un énonciateur unique et un énonciateur pluriel;

Dans le roman *Moha*, qui est polyphonique, ils s'opposent aux discours uniques, que ceux-ci soient le fait du patriarche, de son fils ou du psychiatre. Alors que ces derniers se veulent porteurs d'une vérité indiscutable, *Moha*, en parlant par proverbes, énonce une parole qui ne prend son sens que partagée.

D'ailleurs, insérés dans des dialogues aussi bien dans le recueil que dans le roman, ils sont commentaire sur le monde et eux-même prétexte à commentaire, à interprétations différentes, récusant toute univocité du sens.

Citations qui ne cessent de se répéter et de circuler, Meschonnic nous dit qu' "On les place et replace. Ils présupposent et installent le dialogue, dans le monologue comme dans la narration".<sup>115</sup>

Contes, rumeurs, chants, voix

Contes

Les prières ainsi que les proverbes sont des formes de parole institutionnalisées dans le sens que nous avons défini plus haut.

Nous allons maintenant considérer la trace de discours oraux de type fictif : contes, légendes, ce qui fait partie de la littérature populaire orale. Dans le monde arabe en général, elle constituait jusqu'à encore récemment (avant l'introduction massive des Mass-médias) une part importante de la Littérature à côté de la production écrite.

La civilisation arabe a connu notamment les *Khurafa-s* ou contes merveilleux, dits dans les familles par des femmes, ou bien sur la place publique, destinés à un public d'hommes.

Contexte extralinguistique

Ces langages de la littérature orale ne sont pas éloignés dans le temps. Ils sont présents à la mémoire des écrivains actuels, qui ont sans doute un jour ou l'autre connu directement une pratique de récit oral. D'ailleurs, la tradition des conteurs professionnels itinérants ou non se continue au Maroc.

bibliques, les textes sacrés, oraux longtemps, ont montrée leur fixité. C'est que le sacré est un fixateur." *Les Etats de La poésie*. Paris, éd. PUF, 1985, p.124.

<sup>114</sup>- Meschonnic : *Pour la poésie*, t.5. Paris, éd. Gallimard, 1978. pp.158-159.

<sup>115</sup>- Ibid., p.154.



On remarque justement que chez notre auteur, il y a insistance sur ce qui différencie de tels récits de la narration écrite; à savoir essentiellement le contexte extra-linguistique de l'énonciation. En effet ainsi que l'indique Dany Hadjadj :

"Le conte populaire dit est avant tout, art de connivence, art de complicité... art de contact direct entre le conteur et ceux qui l'écoutent. Or, pour créer cette complicité, l'écrivain-conteur dispose des seules ressources de l'écriture, là où le vrai conteur populaire pouvait user de toutes les ressources de l'extra-linguistique, partie intégrante du conte dit."<sup>116</sup>

Ben Jelloun ne se présente pas comme un écrivain-conteur mais comme un écrivain qui représente des conteurs; racontant des histoires diverses à un public. Cette distance lui permet de pratiquer une description de ces situations d'oralité qui sont chaque fois mises en avant.

Pour cela; il use des procédés suivants :

- description d'une parole liée à une gestuelle spécifique.

Dans *La Prière*, les conteurs de *Jamaa el Fna* développent un art théâtral :

"Juste à côté, un cercle de spectateurs entourant un vieux sage enveloppé dans une immense robe bleue.

C'était un homme de l'extrême sud, un Noir avec une barbichette blanche. Il scandait son récit tapant sur un bendir, s'arrêtait quelques secondes, fixait le ciel puis demandait à la foule de lever la main droite et de répéter après lui :

- Clémence, Clémence ! Miséricorde, Miséricorde !

Deux coups sur le bendir avant de reprendre le conte..."<sup>117</sup>

- Evocation de l'auditoire et de ses réactions ainsi qu'on l'a noté ci-dessus; également dans *Harrouda*, l'auteur nous décrit la constitution de la *halqa*, cercle de personnes rassemblés autour du conteur qui est souvent professionnel et itinérant.

- Insistance sur la fonction phatique, qui consiste à maintenir l'intérêt du public par le biais de formules typiques. Cette fonction est définie ainsi par *Jakobson* :

"Il y a des messages qui servent essentiellement à établir, prolonger ou interrompre la communication, à vérifier si le circuit fonctionne [...] à attirer l'attention de l'interlocuteur ou à s'assurer qu'elle ne se relâche pas."<sup>118</sup>

Chaque conteur s'adresse à son public, l'interpellant, le relançant en quelque sorte. Yamna, dans son conte, use de ces formules qui servent à retenir l'attention des auditeurs :

"ô amis du songe"

"ô compagnons des mots et des chants"

Dans le poème "La mémoire coupable", le poète, qui s'identifie au conteur exhorte le lecteur-auditeur.

"Asseyez-vous autour de la table basse/croisez les jambes/écoutez l'enchanteur..."<sup>119</sup>

Ouverture sur l'infinitude du récit

A côté de cette insistance sur ce contexte extralinguistique que la description évoque, le conte apparaît comme ce qui "ouvre" le roman sur l'infinitude. Si ce dernier a en général un commencement et une fin bien délimités, le conte, à cause de sa répétition, de génération en génération, de groupe en groupe, est davantage un récit illimité, sujet à des variantes multiples.

Toujours dans *La Prière*, nous notons que ces récits se multiplient dans un lieu destiné à cela, la place de Marrakech. L'acte de conter s'y propage, d'un conteur à l'autre.

<sup>116</sup>- Dany Hadjadj : " Du relevé de folklore au conte populaire: avec Henri Pourrat, promenade aux fontaines du dire". in *Frontières du conte*. Paris, éd. C.N.R.S., 1982, p.59.

<sup>117</sup>- *La Prière*. Op. cit.p.143.

<sup>118</sup>- Roman Jakobson : *Eléments de linguistique générale*. Paris, éd. Minuit, réd. 1981, p.217.

<sup>119</sup>- Tahar Ben Jelloun : *Les Amandiers sont morts de leurs blessures*. Paris, éd. Maspero, 1980, p. 219.

D'autre part le début et la fin de chaque conte ne sont pas délimités dans le roman. Le personnage de Bobby veut écouter tous les contes à la fois :

"Les conteurs redoublaient de violence et de fantaisie dans leurs gestes et verbes. Bobby allait d'un cercle à un autre, mêlant dans son impatience les histoires des uns et des autres. Il arrivait ainsi au milieu d'un conte et repartait retrouver d'autres personnages nés de la véhémence du conteur et entretenus par sa propre imagination."<sup>120</sup>

Les points de suspension au début et à la fin de ces contes signalent leur inachèvement.

De même, en clôturant le roman *Harrouda*, le conte vient en fait y introduire la perspective d'une variation infinie de ses thèmes : "Je vous conterai l'histoire de Sidna Ali un autre jour; aujourd'hui je voudrais vous parler de Harrouda, cette femme qui a vécu tous les siècles et connu toutes les métamorphoses"<sup>121</sup>, dit le conteur de la *halqa*.... Une histoire qui donc recommence sans cesse. C'est le propre du conte de se répéter, comme tout genre de la littérature orale : "C'est dans la répétition que la Littérature orale se fabrique, prenant forme à travers ce que nous appelons les variations d'un récit ou les différentes versions d'une même histoire".<sup>122</sup>

Enfin le roman *La Prière* comprend une pluralité de récits seconds, sortes de contes anecdotiques, récits à valeur d'édification morale etc...

Nous citerons notamment à ce propos : les différents contes récités à *Jamaa al Fna*, les histoires racontées dans le taxi qui emmène le groupe des héros vers Marrakech. Parmi ces histoires, celle de Yamna justement concerne l'aspect illimité du récit. Autoreflexif, le conte de Yamna nous renseigne sur l'infini qui borde le conte :

"C'est du désert que je parle et déjà ses images, transparentes et chaudes inondent mon esprit. C'est vers cet infini changeant et ce miroir du ciel que vont mes mots pour puiser une phrase fabriquer un conte. Toutes les histoires ont une fin. Pas celle du désert. Voilà pourquoi je ne cesserai pas de la dire, et vous, vous ne vous lasserez pas de l'entendre, car elle est énigme".<sup>123</sup>

Par cette prolifération dans le roman, ces récits seconds, morceaux d'une littérature orale, ouvrent ce dernier vers le champ d'une parole illimitée, fondée sur la transmission et la répétition, qui n'appartient à aucun auteur particulièrement; ces récits sont des digressions au récit principal de la marche vers le sud, qui le répercutent également comme autant d'échos variés.

Le discours du fou

Le discours de Moha rappelle le discours du fou-sage. Le cinéma maghrébin a utilisé abondamment d'une telle figure empruntée à la tradition, pour faire passer une parole critique. Selon Abdelfattah Kilito, le discours du fou est connu dans la littérature arabe :

"Au X<sup>ème</sup> siècle, Abu-l-Qâsim de Nichapour a écrit un ouvrage intitulé *'Uqalâ al-majânin*, c'est-à-dire (approximativement) *Les Fous raisonnables*. Il y expose les faits et les dits de soixante-deux fous.

Dès le titre, l'ambiguïté est présente. Il s'agit de fous d'un genre particulier : bien que situés en dehors des normes, ils tiennent des propos qui en imposent aux êtres normaux. D'ailleurs, l'idée de norme est fragile. D'après l'auteur, l'homme est un tissu de contradictions : il réunit en lui la vie et la mort, la force et la faiblesse, la santé et la maladie, la raison et la folie. L'auteur ajoute que "l'homme raisonnable n'est pas exempt d'une part de folie", que "l'homme est né fou, et que sans folie, il ne se serait pas rejoui de l'existence."

Le fou, tel que le représente cet ouvrage, est ambigu et ambivalent, méprisé et admiré, honni et choyé. Il hante les cimetières, les déserts, les places publiques, une canne à la main, poursuivi par les

<sup>120</sup> - *La Prière*. Op. cit. p.142.

<sup>121</sup> - *Harrouda*. Op. cit., p.182.

<sup>122</sup> - Marcel Détiéne : *L'Invention de la mythologie*. Paris, éd. p.80.

<sup>123</sup> - *La Prière*. Op. cit. p.129.

gamins qui le persécutent et le lapident. Une bonne partie de son activité consiste à combattre les gamins qui ne lui laissent pas de repit. Il est une figure parfaite du bouc émissaire."<sup>124</sup>

Nous nous sommes permis de citer longuement ce passage car on retrouve des points communs évidents avec le personnage de Moha. Sur les places publiques ce dernier attire les uns, est repoussé par les autres. Cependant il est toujours accompagné d'enfants qui sont au contraire ses alliés. Bien qu'il y ait sans doute allusion à cette figure de la Littérature écrite, nous avons placé ce type de harangue publique formulée par Moha dans la catégorie des discours oraux. En effet, il existe au Maroc un personnage légendaire qui semble l'ancêtre de Moha : le *Mejdub* qui a donné lieu à toute une lignée de personnages se réclamant de lui; à travers eux s'est développée toute une tradition orale, celle des *Mejdûbiyyat*.<sup>125</sup>

Ainsi, le discours de Moha possède en quelque sorte ses lettres de noblesse; il est pratique orale admise, celle d'un discours libre, qui sous couvert de folie, s'abrite de la censure. On a souvent considéré un tel type de discours subjectif comme une "soupape de sécurité" face aux langages conventionnels.

Dans le passage au français, la parole de Moha garde un aspect confus, incohérent, d'autant plus qu'une des normes par rapport à laquelle se pose le personnage est celle du Coran, comme on l'a vu. Cette référence entraîne un certain dépaysement du français. Le discours de Moha est ainsi jugé par un de ses interlocuteurs : "tu confonds tout. Tu ne sais plus ce que tu fais". Mettant en question la logique, la cohérence de la langue française, le fou-sage interpelle le lecteur sur son rapport à la langue, à toutes les langues. En introduisant l'ambiguïté, il invite à se méfier de l'univocité du sens, ce qui est bien le rôle du discours du fou traditionnellement.

Voix

Dans cette "écoute" généralisée qui fonde l'écriture chez Ben Jelloun sur la transposition d'un texte dit ou récit, la "voix" constitue un élément prédominant.

Vecteur des paroles, du chant, elle est cet "intermédiaire" entre l'oral et l'écrit que le narrateur sollicite continuellement, au point qu'elle devient un "personnage" du texte.

Convoquant les fantômes du passé, le narrateur de *Harrouda* lève leurs voix : "Tout de blanc vêtu, Moulay Idriss apparut au seuil de la voix... Le rire fendit le ciel et vint se prosterner devant le saint".<sup>126</sup> A Tanger, il dira : "Je reconnus la voix de Charles II, agonisant" Il était venu se rouler dans le sable, pleurer et oublier".<sup>127</sup>

Lors de la fête-révolution, la voix est protagoniste à part entière, il semble que ce soit celle d'une autorité sacrée aujourd'hui déchue :

"Une voix lointaine fendit le ciel et traversa les nuées..."

On peut dire que le narrateur est confronté à plusieurs voix différentes, dans un théâtre qui est celui de sa mémoire.

Dans *La Prière*, on constate le même envahissement par des voix multiples. Le protagoniste présenté au début du roman est guidé par la voix de son aïeule :

"Une voix lointaine, grave et familière, le tira de sa rêverie; La voix de Lalla Malika, sa grand mère..."

Voix de morts persistantes, tissu signifiant qui traverse le temps, elles habitent le champ de cette écriture.

<sup>124</sup>- Abdelfattah Kilito : "Quelques figures de Fou dans la littérature arabe", texte présenté lors du congrès *Apports de la psychopathologie maghrébine*. Paris, Institut du Monde arabe, 5, 6 et 7 Avril 1990. Actes à paraître.

<sup>125</sup>- Voir à ce propos: Alfred-L. de Prémare : *La Tradition orale du Mejdûb*. Aix-en-Provence, éd. Edisud, 1986.

<sup>126</sup>- *Harrouda*. Op. cit.p.53-54.

<sup>127</sup>- Ibid., p.128.

L'indication d'une variété de tons, de timbres fait de *Harrouda* notamment, un parcours à travers les voix dans leur dimension charnelle : "ronronnement" de la parole du maître d'école, "voix douce et chantante" de l'institutrice étrangère, "paroles d'ambre et chants hideux" qui accompagnent la circoncision, lourds silences qui ponctuent l'entretien avec la mère; "voix chaude" des femmes du Fahss.

Voix qui se bousculent à Tanger, celle des récitants, celle des écrivains, celle du conteur...

Cette insistance sur le corps dans la voix contribue à privilégier le signifiant sur le signifié : Des paroles, ce qui retient et que retient le narrateur, c'est moins le "message" que l'investissement en elles du corps. "La voix exclut le message et l'échange" pour les récitants qui sont installés dans un café à Tanger et sans doute pour le narrateur même qui se veut récitant. "La lecture de Fass se fera à voix haute en travers d'une dernière blessure".<sup>128</sup> Le chant éclipse la parole, ce qui entraîne la convocation du mythe des sirènes, ces créatures dont la beauté du chant était surnaturelle. Sirène est également une des qualifications de Harrouda.

C'est cette distance entre la part vocale, charnelle de la parole et sa fonction de communication que souligne sans cesse l'auteur.

Ecart qui en recouvre sans doute un autre : celui entre une langue maternelle chargée d'affects et la langue française "sans mémoire". Le fait que la voix se dissocie, en arrive à acquérir une existence autonome par rapport à ce qui est dit ne signale-t-il pas la nostalgie d'une fonction émotive du langage, qui serait absente des mots de la langue française ?

Comme de nombreux écrits maghrébins, les écrits de Ben Jelloun se caractérisent par la transposition de discours variés appartenant au champ de l'Oralité dans celui de l'écrit.

Qu'ils soient institutionnalisés comme la prière ou le proverbe, ou bien qu'ils laissent une part plus libre à la créativité, comme les contes et les légendes, ces types de discours ne sont pas des énoncés individuels : on y entend une voix collective. Ils n'appartiennent à personne mais circulent de l'un à l'autre. Ainsi, ils constituent dans les écrits de notre corpus des zones de plurivocité.

Unissant des temporalités diverses, ils sont autant de répétitions d'un corpus commun, avec une certaine marge de variabilité. Dans l'écrit en français, ils se répètent aussi, tout en étant transformés et en transformant cet écrit.

Mémoire textuelle de la langue arabe ou de la langue maternelle, ils sont les traces insistantes d'un corpus anonyme qui semble s'imposer à l'auteur.

En ce qui concerne leur fonctionnement dans ses romans, ils y introduisent un rythme différent ainsi que la place du corps dans le discours, ce qui sera indiqué par une disposition typographique rompant avec le cours du récit, pour la prière et le chant notamment.

En général, ces énoncés - traces de l'oralité débordent du paragraphe ou du chapitre où ils sont insérés: débordement thématique ainsi que formel. C'est le cas particulièrement pour le conte qui tend à passer du statut de récit enchassé à celui de récit enchassant, entraînant vers l'infinitude du récit.

On peut dire que ce langage oral diversifié emporte chaque fois le roman vers une parole impliquant fortement le corps social et individuel.<sup>129</sup>

mythes et Intertextualité

---

<sup>128</sup> - Ibid., p.51.

<sup>129</sup> - A ce propos nous renvoyons à Henri Meschonnic: "De la voix au geste, jusqu'à la peau, tout le corps est actif dans le discours. Mais c'est un corps social, historique, autant que subjectif. Et c'est parce que la littérature est une des situations de discours qui en font l'épreuve et le montrent plus que toute autre pratique du langage que, réciproquement, une théorie du langage, une théorie du discours sans théorie de la littérature ne peuvent qu'exclure le rythme et le sujet, restant du côté des autorités, du signe, de la langue. Dans les schémas." *Les Etats de la poésie*. Op. cit., p.133.

Il est une catégorie de récits fictifs qui comme les contes oraux, n'ont pas d'auteur, ou du moins s'ils en ont eu, ce dernier n'est plus identifiable. Il s'agit des mythes. Récits premiers que se sont données les sociétés, ils seraient la matrice à partir de laquelle ces sociétés élaboreront des histoires soit leur littérature - On conçoit que le niveau mythologique présente un intérêt certain dans la confrontation des langages qui fait l'objet de notre étude. L'écrivain, quand il se pose la question des langages, comme nous le supposons ici, est conscient de sa densité et des voix multiples, même enfouies, qui lui donnent sa teneur. On relève la trace de mythes grecs notamment. On se demandera desquels il s'agit comment sont-ils introduits dans la trame des romans ?

On s'interrogera également sur les figures mythiques qui apparaissent dans les poèmes; enfin comment dans ces écrits transculturels fonctionnent ces mythes ?

Dans *Harrouda*, qui combine plusieurs genres, nous relevons l'évocation du dixième travail d'Hercule d'une part, d'autre part, celle du cheval de Troie.

Ce dernier récit est adapté, de manière ludique, au contexte maghrébin. Le cheval est évoqué pour aussitôt se transformer en chameau chez Ben Jelloun. Les deux villes qui s'opposent deviennent Fès et Tanger :

"Un cheval d'ambre, un chameau venu de Fass rend la ville captive; ouvre son ventre; descendent des jarres, la première jarre... Je suis le chameau que Fass a répudié. Je suis le chameau qui a assassiné son maître."<sup>130</sup>

Cette ville captive, Tanger, occidentalisation serait-elle "rendue", récupérée grâce au chameau, qui est une allégorie de l'identité arabe dans les poèmes de notre auteur?

Ou bien la ville serait-elle rendue captive à cause de ce chameau? Ce passage est ambigu et énigmatique. La suite augmente l'obscurité de son sens : "Le ventre de l'animal renferme des jarres qui sont: "herbe tiède"; "enfant gavé de désir"; "la mort".<sup>131</sup>

Que signifient ces trois termes ? On retiendra cette triade qui évoque la forme ternaire de la fameuse énigme du Sphinx.

Notons également le schéma de l'englobement redoublé que nous examinerons plus précisément à propos de la figure de l'ogresse.

Le propre des mythes étant de donner lieu à plusieurs interprétations, on proposera la suivante; la citation de Nietzsche en épigraphe du roman *Harrouda*, a attiré notre attention sur le symbole du chameau chez le philosophe. Il symbolise "l'esprit courageux" qui réclame les fardeaux les plus lourds, stade qui doit néanmoins être dépassé par l'enfant qui, lui, symbolise l'avenir allégé, la voix de la vie. On citera à ce propos ce passage du philosophe allemand:

"Affirmer n'est pas prendre en charge, assumer ce qui est, mais, délivrer, décharger ce qui vit. Affirmer, c'est alléger, non pas charger la vie sous le poids de valeurs supérieures, mais créer des valeurs nouvelles qui soient celles de la vie, qui fassent de la vie la légère et l'active".<sup>132</sup>

Le chameau qui se décharge devant Tanger, qui "délivre" l'enfant, pourrait être une image de l'écrivain lui-même, qui se serait déchargé du poids des valeurs ancestrales de Fès et qui aurait trahi la loi et l'ordre patriarcal de cette ville : "Je suis le chameau que Fass a répudié. Je suis le chameau qui a assassiné son maître". "Le narrateur/poète sera aidé par Harrouda pour gagner le Nord, Le Rif :

"Une femme du nom de Harrouda m'a caché dans sa grotte, elle m'a donné ces jarres et un enfant pour guide, elle m'a aidé à quitter la ville et m'a dirigé vers le Nord où il souffle, paraît-il, un vent d'Est chaud qui lave les corps et épure les mémoires."<sup>133</sup>

L'enfant, image de la vie, trace ici le parcours vers la liberté. Nous retiendrons de ce passage qu'il est composé de plusieurs éléments, les uns issus du récit légendaire grec, les autres évoquant la

<sup>130</sup> - *Harrouda*. Op. cit. p.121.

<sup>131</sup> - *Ibid.*, p.121.

<sup>132</sup> - *Ainsi parlait Zarathoustra*. p.212

<sup>133</sup> - *Harrouda*. Op. cit. p.121.

symbolique nietzschéenne, le tout traversé par un schème de l'imaginaire fondamental chez Ben Jelloun, celui de l'englobement - que nous allons analyser.

Le soubassement du récit est ici éclaté comme les figures d'un puzzle dont la reconstitution s'avère impossible. Transformé et "maghrébinisé", le récit légendaire grec devient énigmatique. L'auteur entremêle divers niveaux textuels, celui de la Grèce antique avec celui du philosophe allemand pour les inclure dans un récit actuel.

On relève dans *Harrouda*, une autre actualisation d'un mythe grec. Il s'agit de l'épisode concernant le dixième travail d'Hercule. L'épreuve consistait à ramener le troupeau de Geryon, roi de Tartessos qui se trouvait dans l'Espagne actuelle. La séquence de ce mythe qui nous intéresse a trait à la distance géographique entre l'Afrique et l'Europe :

"Au cours de son passage à travers l'Europe, Héraclès tua de nombreuses bêtes sauvages et, lorsqu'il atteignit finalement Tartessos, il éleva deux colonnes l'une en face de l'autre, de part et d'autre du détroit, l'une en Europe, l'autre en Afrique. D'après certains, les deux continents étaient auparavant réunis et Héraclès creusa un tunnel ou bien sépara les rochers; d'après d'autres, au contraire, il réduisit la largeur du détroit, qui existait déjà, pour empêcher les requins et les monstres marins de le franchir."<sup>134</sup>

Ainsi, Hercule qui symbolise la toute puissance avait donc le pouvoir de rapprocher ou d'éloigner les deux continents.

D'ailleurs peu importe qu'il les sépare ou les connecte, l'essentiel étant qu'il crée entre eux une voie de communication. Car ce mythe nous raconte une histoire de communication entre deux mondes<sup>135</sup>.

On voit quel peut-être dès lors son intérêt dans un roman transculturel, qui conte aussi la communication entre l'Europe et l'Afrique et qui est centré autour de ce lieu de passage, le détroit de Gibraltar, l'entre-deux mers où habite Harrouda.

Cependant, le passage de Harrouda transforme le demi-dieu. Hercule, condamné à l'impuissance par la sirène des ténèbres, "ne sortira plus le jour" de la grotte. D'après Basset, il existe effectivement à Tanger une grotte qui aurait peut-être été consacrée au culte d'Hercule.

"Dans un sanctuaire comme la caverne des Idoles, près de Tanger, certains éléments de culte apparaissent étrangers. Était-ce la caverne consacrée à Hercule, vraisemblablement l'Hercule phénicien dont parle Pomponius Mela?"<sup>136</sup>

Ben Jelloun combine donc des éléments concernant le héros grec avec d'autres attribués au héros phénicien. Il actualise aussi le héros :

"Des voix disent qu'il a été acheté par un cirque minable où il remplace les clowns malades. D'autres affirment qu'il vit toujours dans les grottes mais déguisé. Il est le guide qui vous promène et vous conte sa propre légende. Quand vous ne vous moquez pas de lui, il vous offre un verre de thé. Faites semblant de l'écouter et buvez à sa santé".<sup>137</sup>

<sup>134</sup>- "On identifiait généralement les colonnes d'Hercule avec le mont Calpe en Europe et le mont Abyla en Afrique". D'après Robert Graves : *Les Mythes grecs*. Paris, éd. Fayard, 1967 (1ère éd. 1958), p.389.

<sup>135</sup>- D'après Levis-Strauss, tout mythe conte une histoire de communication : "Me posant le problème de savoir ce qu'il peut y avoir d'identique dans des mythes provenant de sociétés très différentes et fort éloignées dans le temps [...] je concluais qu'en définitive, tout mythe cherche à résoudre un problème de communication [...]". Séminaire *L'Identité*. Paris, éd. PUF, Quadrige, 1983, p.40.

<sup>136</sup>- Henri Basset. *Le culte des grottes au Maroc*. Thèse complémentaire pour le Doctorat es Lettres, présentée à la Faculté des Lettres d'Alger, p.p. Jules Carbonel, 1920, p.49.

<sup>137</sup>- *Harrouda*. Op. cit., p.124-125.

Cette histoire de héros simulateur, masqué constitue un récit de la déchéance et de l'altération du héros mythique, de ce qu'il symbolise comme valeurs de force, et courage.<sup>138</sup> Son impuissance, sa castration commencèrent avec son mariage avec la sirène, nous explique ce passage. Variante de l'ogresse, de *Harrouda*, la sirène représente le pouvoir de séduction maléfique féminin.<sup>139</sup> On pourrait lire la victoire de la sirène comme celle des puissances des ténèbres, unificatrices, englobantes contre la puissance masculine qui a "osé séparer Kalpé d'Abyla".

Récits et figures de l'hybride

C'est aussi la victoire d'une figure hybride, moitié femme moitié animal, ambiguë. Tout le chapitre développe d'ailleurs ce thème de l'ambiguïté; pour parler de ce territoire et de cette ville intermédiaire, l'auteur transforme le mythe grec en le combinant avec celui des sirènes et de l'ogresse. Il fonde ainsi un récit premier de l'ambiguïté, de la dualité qui prévalent à Tanger mais qui sont également des caractéristiques du roman même, combinant les langues, les significations, les masquant mutuellement.

Nous constatons d'ailleurs que l'hybride en tant que forme et contenu du mythe est évoqué en d'autres occurrences par Tahar Ben Jelloun. Migratrice, la figure de la sirène se retrouve dans *La Prière*. En effet, le personnage principal de Yamna, parmi ses dénominations multiples, revêt celle de la fiancée de la mer, traduction littérale du mot sirène en arabe.<sup>140</sup>

Une variante de cette figure féminine serait le Sphinx évoqué dans un poème de *Les Amandiers*: "J'ai été nourri au lait du Sphinx et tôt porté l'araignée dans le foie à voix basse"<sup>141</sup> - formée de parties hétérogènes, la Sphinx, nous dit le dictionnaire, est ce "génie femelle maléfique se rattachant à la mythologie grecque qui avait tête de femme, corps de lion, queue de serpent, ailes d'aigle".

Ainsi, celle qui détient l'énigme et le savoir est dans sa forme même énigmatique, composée de morceaux étrangers l'un à l'autre. Il n'est pas indifférent que le poète se nourrisse à une telle mère.

Héros grecs en contexte maghrébin

Connectant des lieux et des temps divers, le poète nous parle d'un Prométhée africain, d'un Cyclope des temps modernes arriviste, d'un Orphée plongé dans la violence de l'Histoire maghrébine; autant d'adaptations des héros grecs au contexte maghrébin.

C'est que le mythe est un récit éminemment transformable. Se prêtant à toutes sortes de réutilisations, il admet plusieurs variantes et peut s'intégrer à divers genres.

Prélevés au récit originel, comment fonctionnent ces figures de héros mythiques dans nos écrits, qui font partie d'une littérature transculturelle ?

Apparaissant dans des poèmes, ces figures ne donnent pas lieu à des récits. Elles fonctionnent comme des signaux de lecture qui seraient connus du lecteur. On conçoit que pour le lecteur non-maghrébin, ces noms de héros sollicitent le souvenir de l'immense texte des mythes grecs et des récits multiples qui y font référence. Surtout ils offrent à ce lecteur une grille de lecture pour s'introduire dans un univers qui lui est étranger.

<sup>138</sup>- Le héros est confronté au héros historico-légendaire Tarak bnu Ziad : Le roman met en scène une guerre de légendes (Ricardou nous parle de guerre de récits).

<sup>139</sup>- Cette sirène nous renvoie à une autre partie du récit mythique d'Hercule; lors du travail, Hercule parti à la recherche de ses juments qu'il avait perdu est interpellé du fond d'une caverne par une étrange créature, moitié femme, moitié serpent "qui lui annonça qu'elle ne lui rendrait ses juments que s'il devenait son amant.

<sup>140</sup>- Le signifiant sirène lui même est hybride; c'est un mot qui a voyagé; une figure qui connecte des éléments hétérogènes.

<sup>141</sup>- *Les Amandiers*. Op. cit., p.135.

En recourant à ces figures, le poète fait l'économie de récits riches et hautement symboliques pour l'humanité. Sans doute qu'évoquer des héros mythiques est également une manière détournée de dénoncer l'injustice, en évitant ainsi la censure, car le Cyclope arriviste est une façon de désigner au Maghreb les personnages sans scrupules. C'est le symbole du chef injuste, de l'autorité toute puissante, mise en cause dans ce poème "l'homme éclaté " où il est fait référence à cette créature mythique.

"Foule tu plonges tes membres dans les écarts d'une violence que tes filles scandent sur la tête du cyclope arriviste."<sup>142</sup>

Notons que le nom grec signifie "oeil cerclé" et que l'on retrouve le lexème oeil dans le même poème. "C'est l'oeil obstiné

l'oeil du mort tournant le ventre face à leur pornographie télévisée."<sup>143</sup>

L'oeil représenterait ici le Sur-moi, autre figure de la fonction paternelle qui est interrogée dans ce poème.

Dans le récit d'Homère, le cyclope est un ogre qu'Odyssee vaincra en lui crevant son oeil.

Harrouda est présentée comme mariée à un ogre et habitant dans une grotte. Il s'agit donc d'une figure récurrente chez notre auteur, celle d'un monstre, cyclope ou ogre.

Nous remarquons que le poème évoque la fragmentation des corps; celle de l'homme ainsi que la démultiplication des histoires :

"Race Ramenée aux dimensions d'un autre voyage. Je l'écris et le dis à l'appel de la foule qui récapitule mille légende, légendes vouées à la vertu incendiaire, vouées à l'amnésie."<sup>144</sup>

Le recours à la figure du cyclope n'est-elle pas justement rappel d'une de ces légendes plurielles? Ainsi que souvenir d'un autre voyage, celui d'Odyssee?

L'éclatement de l'unité du récit est une forme-sens de ce poème qui d'ailleurs s'achève sur la remise en question de l'unité de l'histoire et sans doute de l'Histoire :

"et ils racontent

il était une fois; il sera toujours une fois; rien qu'une fois; un monde roué; une énorme plaisanterie..."<sup>145</sup>

Ainsi, faire appel au mythe grec est une manière de pluraliser le récit, de faire du poème le croisement de plusieurs légendes.

Dans le poème "L'aube des dalles", premier poème de Ben Jelloun dont l'écriture fut déclenchée à la suite des événements de Mars 1965, le poète se réfère à trois figures mythiques : Prométhée, Orphée, Mars, ce dernier étant l'objet d'un jeu de mots avec le mois de mars durant lequel eut lieu la manifestation et sa répression sanglante.<sup>146</sup>

Les trois héros grecs sont transplantés dans un contexte maghrébin, dans une autre Histoire. Les récits grecs dont ils sont tirés fonctionnent comme des inducteurs vers un sens autre, vers des valeurs humaines et un ordre de questions que la censure empêche le poète de poser directement.

Car parler de Prométhée africain, c'est poser indirectement la question du pouvoir de l'homme face à celui de Dieu, c'est remettre en cause la notion de fatalité.

Orphée semble être dans ce poème l'Alter-ego du poète que ce dernier somme de se tremper dans la réalité du pays, de redescendre dans "ses enfers" :

"reviens sur ton ventre hurler les veuves de Mars

reviens Orphée

le chemin est amer

---

<sup>142</sup>– Ibid., p.103.

<sup>143</sup>– Ibid., p.103.

<sup>144</sup>– Ibid., p.104.

<sup>145</sup>– Ibid., p.105.

<sup>146</sup>– Il s'agit de la manifestation qui a eu lieu en Mars 1965 à Casablanca.



servitudes sales aux besognes dégoulinantes."

Cependant, symbole du pouvoir enchanteur de la poésie et de la musique, Orphée est connu aussi comme l'initiateur de l'orphisme, mouvement de protestation caractérisé par le refus de l'ordre social régnant.

C'est donc un tel arrière-plan sémantique, un tel récit de révolte qui se dessine derrière l'évocation d'Orphée. Quant à Mars, dieu de la guerre, il introduit bien entendu les notions de courage, de valeurs guerrières.

Cependant dans cette superposition d'histoires, dans ce détour par les figures mythiques grecques, n'y a-t-il pas un effet dépaysant pour le lecteur ? Ce dernier Y reconnaîtra-t-il ses mythes ? Son histoire ?

### Le Récit de la femme ogresse

Nous terminerons notre étude de l'intertexte mythique par l'évocation d'une créature mythique faisant partie des légendes maghrébines. Plus généralement cette figure se retrouve dans de nombreux récits arabes : c'est celle du *ghûl*. Selon une légende ancienne, cette créature qui peut être aussi bien mâle que femelle se posterait dans des lieux déserts où elle prend une apparence séductrice pour attirer les voyageurs qu'elle égare pour les dévorer.<sup>147</sup>

On notera que ce *ghûl* ou *ghûla* possède des traits communs avec la figure de la Sphinx que nous avons examiné ci-dessus: Les deux créatures se trouvent sur le chemin des voyageurs; en elles s'incarne l'angoisse de marcher en territoire inconnu, étranger, car ces figures portent en elle la menace de la mort. Comme la *ghûla*, la Sphinx dévore les voyageurs, ceux qui ne réussissent pas la fameuse épreuve de l'énigme.

Si la *ghûla* n'apparaît pas explicitement chez Ben Jelloun, elle le fait à travers une variante marocaine Aïcha Kandisha, qui semble avoir inspiré le personnage de Harrouda.

Dans la légende marocaine, Aïcha Kandisha désigne :

"Une belle femme, ou avec des jambes de bouc ou d'âne, ou avec le corps d'une chèvre, avec de longues mamelles et les jambes d'une femme. Elle est très libidineuse et cherche à séduire les beaux jeunes gens, qu'elle rend fous. A Fès, on dit qu'elle sort de l'Ouest à Aggram Ben Zekkoun. Son mari s'appelle Hammou Qayyou."<sup>148</sup>

Le mythe de la femme ogresse n'est pas toujours directement évoqué. Il l'est à travers une thématique spécifique : celle de la dévoration, de l'acte d'engloutir. Ce schème de l'avalage est étudié dans ses diverses ramifications par l'anthropologue Gilbert Durant qui commence par constater l'universalité de la figure de la Grande Mère :

"A toutes les époques donc et dans toutes les cultures, les hommes ont imaginé une grande Mère, une femme maternelle vers laquelle régressent les désirs de l'humanité"<sup>149</sup>

Il existe dans *Harrouda* plusieurs occurrences où apparaissent de tels désirs que le rêve de Harrouda permet de formuler :

"Elle cligne de l'oeil, serre ses seins entre ses mains et nous invite à y boire la sagesse. Le plus fou parmi nous c'est aussi le plus téméraire. Il enfouit sa tête dans cette poitrine ridée et disparaît pour surgir avec une étoile dans la main. Parfois, il arrive que certains ne réapparaissent plus."<sup>150</sup>

Ou encore on a cet aveu d'un narrateur parlant au nom du "peuple" :

"Nous formulons le désir de brûler les champs de kif et de retourner nous blottir entre les jambes de Harrouda, nous enfermer dans ce corps hospitalier, porter nos mères vers le lieu de la fête et de la couleur dans les champs de rêve dedans l'arbre magique..."<sup>151</sup>

L'araignée est une variante de cette figure de la femme ogresse. Selon Gilbert Durand elle "représente le symbole de la mère revêche qui a réussi à emprisonner l'enfant dans les mailles de son réseau".<sup>152</sup>

Dans *La Réclusion*, le guérisseur fait remonter l'impuissance de l'émigré à la force castratrice de l'araignée :

"C'est une histoire de l'araignée atteinte dans sa noirceur. Il faut lui répondre par la même noirceur et surtout la même violence. Si elle a pu enchaîner ta vie (montrant le coeur et le sexe), c'est qu'elle a reçu ordre depuis le pays de te nuire".

<sup>147</sup>- Voir article "Ghûl". *Encyclopédie de l'Islam*, nouvelle éd. p.1103.

<sup>148</sup>- *Les Contes Fassis*. Recueillis d'après la tradition orale et publiés par Mohammed al Fassi et Emile Dermenghem. Paris, éd. D'aujourd'hui, 1976 (1ère édition Rieder, 1926), p.32-33.

<sup>149</sup>- *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris, éd. Bordas, 1969, p.268.

<sup>150</sup>- *Harrouda*. Op. cit., p.15.

<sup>151</sup>- *Ibid.*, p.173.

<sup>152</sup>- *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Op. cit., p.116.

Dans *Les Amandiers*, le poète fustige les oppresseurs qui ont établi "un pacte avec la damnation"... "un pacte avec Kandisha l'araignée".

Disséminé dans tous les textes de notre auteur, ce mythe- fantasme de la femme maléfique se combine avec la figure de la sirène, autre séductrice dangereuse apparentée au personnage de *Harrouda*. En effet, à l'orée du roman, en exergue, celle ci est désignée comme "une sirène". Plus généralement, Ce mythe signale la convocation dans les textes de la figure maternelle, figure ambiguë car elle est à la fois pôle protecteur et négatif vu le danger de fusion, confusion des identités qu'elle entraîne. Elle indique également un recul de la fonction paternelle, à savoir celle qui soutient le système symbolique.

On se demandera dès lors si la mise en cause de ce système symbolique qu'entraîne l'emploi d'une langue autre que celle du Nom de Père, n'induit pas justement ce mythe-fantasme de l'ogresse, en tant qu'il permet de représenter l'angoisse de la perte d'identité?

Conclusion

Pour résumer, nous dirons que les récits sur lesquels se fondent les textes de notre auteur sont liés à son écriture bilingue. Soit ils sont combinés à partir d'univers culturels divers, dans une sorte de syncrétisme mythologique; soit ils adaptent au contexte maghrébin des figures mythiques grecques; soit encore ils disent le désir et la peur de perdre son identité, quand on sort de l'espace d'une langue, d'un récit, d'un système symbolique, et cela par le biais de la figure ambiguë de la femme maléfique. A ce propos, il semble que les mythes en général soient des récits qui se prêtent à des transformations de plusieurs types. Claude Levi-Strauss nous dit à ce propos :

"On sait, en effet, que les mythes se transforment. Ces transformations qui s'opèrent d'une variante à une autre d'un même mythe, d'un mythe à un autre mythe, d'une société à une autre société pour les mêmes mythes ou pour des mythes différents, affectent tantôt l'armature, tantôt le code, tantôt le message du mythe, mais sans que celui-ci cesse d'exister comme tel; elles respectent aussi une sorte de principe de conservation de la matière mythique, aux termes duquel de tout mythe pourrait toujours sortir un autre mythe."<sup>153</sup>

---

<sup>153</sup>- Claude Levi-Strauss : *Anthropologie structurale* II. Paris, éd. Plon, 19 , p.300.

chapitre III  
intertextualité d'écrits

## Introduction

Le texte littéraire s'inscrivant dans la série de la "Littérature", nous relèverons les citations, avouées ou non des fragments de textes écrits qui parsèment les écrits de notre auteur. Quelles relations sont établies entre ces derniers et ces citations? et avec les auteurs cités? A quelles aires culturelles et à quels domaines est-il fait référence? Enfin la citation est-elle ici un procédé accessoire ou au contraire structurel ?

On peut classer selon trois catégories les écrits auxquels il est fait référence dans les textes de notre corpus. La première grouperait les écrits issus du champ culturel occidental; leurs auteurs sont Nietzsche, Bataille, des écrivains américains de la "Beat Generation", le poète grec Georges Séféris. La seconde catégorie comprendrait les écrits issus du champ culturel arabe : essentiellement des oeuvres de soufis al Hallaj, Abu Hayyan Tawhidi et des poètes, Abu Nuwas, l'irakien contemporain Badr Châkr as-Sayyâb.

La troisième est constituée par la série d'écrits appartenant à un double champ culturel de par la langue utilisée. Il s'agit de la littérature maghrébine de langue française dans la lignée directe de laquelle se placent les textes de Ben Jelloun.

Nous commencerons, pour les besoins de l'analyse par étudier ces intertextes séparément avant de considérer leur coexistence, voire leur imbrication, qui sont par elles-même significatives.

### Textes du champ culturel occidental

Le lieu où ces références se situent, les traitements qu'elles subissent nous renseignent sur leur fonctionnement poétique. La plupart du temps, l'auteur les place là où on trouve généralement les citations, à savoir en exergue.

Un passage de Nietzsche constitue l'épigraphe<sup>154</sup> de *La Prière*, une page plus loin que la dédicace aux frères de l'auteur. Il s'agit d'un fragment de dialogue tiré du *Gai Savoir*. Cette citation comporte l'indication du nom du philosophe ainsi que celle de l'ouvrage et du paragraphe d'où elle est issue; cependant, elle n'est pas délimitée par les guillemets, qui servent normalement à circonscrire les mots d'autrui.

Dans *Moha*, nous trouverons en épigraphe intérieure, précédant le dernier chapitre, un passage tiré d'un texte non précisé de Georges Bataille, fragment néanmoins entre guillemets.

Dans *Harrouda*, en introduction à la cinquième partie du chapitre "Tanger la trahison" et dans une note préliminaire au dernier passage du roman, donc en position de bordure là aussi, l'auteur cite Roland Barthes sans nous dire d'où il tire ces passages.

Aucune de ces citations ne respecte intégralement les règles du genre. En effet, selon Antoine Compagnon :

"La structure normale de la citation, qui a la fonction d'un principe de régulation de l'écriture, met en relation deux systèmes sémiotiques, chacun présumé complet et autonome (composé d'un sujet et d'un texte) ainsi qu'indépendant de l'autre."<sup>155</sup>

Il existe donc une certaine liberté prise par l'auteur vis-à-vis des passages auxquels il se réfère. Le fait que le nom de l'auteur dans ces épigraphes soit toujours signalé, alors que celui de l'oeuvre ne

<sup>154</sup>- Gérard Genette définit ainsi l'épigraphe: "Je définirai grossièrement l'épigraphe comme une citation placée en exergue, généralement en tête d'oeuvre ou de partie d'oeuvre; "en exergue" signifie littéralement hors d'oeuvre, ce qui est un peu trop dire: l'exergue est ici plutôt en bord d'oeuvre, généralement au plus près du texte, donc après la dédicace, si dédicace il y a". *Seuils* Paris, éd. du Seuil, 1987. p.134

<sup>155</sup>- Antoine Compagnon : *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris, éd. du Seuil, 1990. p.370-371.

l'est pas, nous laisse penser que ces noms d'auteur sont des "signaux de culture" selon l'expression de Gerard Genette qui nous précise ainsi cette fonction de l'épigraphe<sup>156</sup> :

"De même, dans une épigraphe, l'essentiel bien souvent n'est pas ce qu'elle dit, mais l'identité de son auteur et l'effet de caution indirecte que sa présence détermine à l'orée d'un texte - caution moins coûteuse en général que celle d'une préface, et même que d'une dédicace, puisqu'on peut l'obtenir sans en solliciter l'autorisation."<sup>157</sup>

Il est évident que des auteurs de l'envergure de Nietzsche, Bataille et Barthes, tracent un horizon culturel prestigieux, de même qu'ils déterminent un horizon de pensée spécifique à l'intérieur de la Pensée occidentale. Nous nous proposons de préciser cet horizon, à travers également les citations plus ou moins avouées placées dans le cours des textes et non plus en position extérieure.

Nietzsche

L'auteur le plus cité est sans conteste le philosophe Nietzsche sous l'autorité duquel Ben Jelloun se place explicitement.

En effet, le dialogue entretenu par ce dernier avec les textes nietzschéens est général et ne se cantonne pas à la reprise d'un passage ou d'un thème. En outre, si l'on devait caractériser l'évaluation portée par Ben Jelloun sur les énoncés du philosophe, il semble qu'elle soit de l'ordre de la confiance et de l'accord.

En ce qui concerne le degré d'explicitation de ces énoncés, il comporte plusieurs variantes : depuis la citation proprement dite, comme celle que nous avons mentionnée ci-dessus jusqu'à la simple allusion, en passant par le plagiat (emprunt non encore déclaré mais littéral).

les allusions aux écrits de Nietzsche sont multiples et l'on ne saurait toutes les énumérer. Car pour beaucoup de personnages de Ben Jelloun, il fournit une philosophie, une éthique en fonction de laquelle ils essaient de régler leur vie. On se contentera de signaler quelques références non déclarées comme telles qui nous ont paru significatives.

Comme exemple de transposition d'une forme-sens, on indiquera que la marche de Moha (sage maghrébin) nous rappelle la marche d'un autre sage, figure empruntée par Nietzsche à la philosophie orientale : Zarathoustra.

La citation qui se situe à la fin du roman *Moha* "D'un autre amour à présent je t'aimerai"<sup>158</sup> est en fait une phrase légèrement transformée tirée de *Ainsi parlait Zarathoustra*<sup>159</sup> "C'est d'un autre amour que je vous aimerai alors;"<sup>160</sup> à la suite de quoi, vient une citation littérale d'un passage de Nietzsche avec mention du nom de l'auteur.

Ces deux citations nous servent dès lors d'indice qu'il existe un rapport entre les deux textes. Dans *Moha* comme dans *Ainsi parlait Zarathoustra* la forme du dialogue engagé avec plusieurs personnages secondaires est privilégiée. Les points de ressemblance vers lesquels nous a orienté la citation de Nietzsche ne font pas de *Moha* une simple imitation. Les deux écrits sont d'autre part bien différents.

*Moha* s'efface pour laisser la parole aux autres, aux humbles, à tous les exclus de la parole : ce qui est mis en avant ici est la traversée d'un territoire social; Ben Jelloun réalise la représentation des langages sociaux qui existent à un moment donné de l'Histoire sur la scène maghrébine. Alors que

<sup>156</sup>- Selon cet auteur, "l'épigraphe est à elle seule un signal de culture, un mot de passe d'intellectualité". Op. cit. p.148-149.

<sup>157</sup>- *Seuils*. Op. cit., p.147.

<sup>158</sup>- *Moha*. Op. cit. p.186.

<sup>159</sup>- Ces "altérations" de la citation sont loin d'être innocentes. Selon Compagnon, "le geste est important: il est plus grave que le jeu ou que l'accumulation, car il institue une déprédation, une dégradation de l'original et de l'origine". *La seconde main...* Op. cit. p.370.

<sup>160</sup>- *Ainsi parlait Zarathoustra*. Paris, éd. p.107.

dans *Ainsi parlait Zarathoustra* l'accent est porté sur le cheminement personnel d'un homme qui tire de ses épreuves et de ses rencontres une philosophie individualiste basée sur le dépassement de soi vers le surhumain.

On rappellera que repérer les liens de similitude entre deux textes ne veut pas nécessairement dire que le texte postérieur imite le premier par quelque manque d'imagination mais permet de déployer la richesse du champ culturel sur lequel se fonde tout écrit.<sup>161</sup>

Comme autre forme d'allusion, on notera que le funambule qui fascine le personnage du professeur dans *La Prière*, évoque le thème du funambule nietzschéen.

On trouve de nombreuses citations sans référence au nom de l'auteur, qui seraient alors des plagats, selon la définition de celui-ci en tant qu'emprunt non déclaré, mais encore littéral; quelquefois littéral, souvent le passage nietzschéen est transformé : ainsi, dans *La Prière*, le fragment tiré du *Gai-Savoir* : "Que dit ta conscience ? Tu dois devenir l'homme que tu es."<sup>162</sup> devient :

"Que dit notre conscience ? Le refus. La rupture. L'orgueil. Ne pas s'avilir.

"Or que voyons-nous ? Que d'hommes ont désappris la fierté et pour un peu de confort ferment les yeux et leur conscience sur tant et tant d'humiliation ! Que dit ta conscience

"Un philosophe répondit ainsi à cette question : "Tu dois devenir l'homme que tu es".<sup>163</sup>

Aucune référence à l'auteur ou au texte dont est tirée cette phrase - Cependant celle-ci étant célèbre, le lecteur connaissant quelque peu la culture occidentale peut sans doute facilement la reconnaître.

De même la phrase qui apparaît à la fin de *Moha* et dont nous avons trouvé l'origine dans *Ainsi parlait Zarathoustra* est donnée sans nom de l'auteur, du texte et sans guillemets. Juste après cette

phrase, on trouve une citation de Nietzsche clôturant le roman, décalée par rapport au passage précédent, d'une graphie plus petite, avec indication du nom de l'auteur. D'une transformation

minime à la citation littérale, le roman s'achève sous l'autorité du philosophe allemand. Entre les mots de ce dernier et ceux de l'auteur, où passe la frontière ? Difficile à déterminer précisément.

Pourquoi ce qui peut apparaître de la désinvolture à l'égard d'un penseur d'une telle envergure ? En

fait, les passages de Nietzsche ne sont plus traités comme citations, c'est-à-dire qu'ils ne sont pas introduits comme des "morceaux" étrangers aux textes de notre auteur; ils font partie de leur texture

même. Dans *La Prière*, le dialogue avec Nietzsche n'est pas ponctuel, circonscrit à telle ou telle séquence du roman. Il apparaît souvent comme à l'origine du développement de séquences. Ainsi ponctuante et relançant l'avancée de l'écriture et des personnages, on relève ces formules tirées des écrits du philosophe allemand et à peine transformées.

Au début de *La Prière*, après sa "mutation", le "héros" entrevoit ce que peut être la vraie vie, par l'intermédiaire d'une voix qui lui disait :

""Vivre ?... c'est rejeter constamment loin de soi ce qui veut mourir. Vivre ? C'est être cruel, c'est être impitoyable pour tout ce qui vieillit et s'affaiblit en nous et même ailleurs""<sup>164</sup>

---

<sup>161</sup>- On pourrait voir dans le "retour" du texte nietzschéen, une application dans le domaine de l'écriture de l'idée fondamentale chez Nietzsche de l'éternel retour, ainsi explicitée par Gilles Deleuze :

"[...] nous ne pouvons comprendre l'éternel retour lui-même que comme l'expression d'un principe qui est la raison du divers et de sa reproduction, de la différence et de sa répétition." *Nietzsche et la Philosophie*. Paris, éd. PUF, 1962, p.55.

<sup>162</sup>- *Le Gai savoir*. Paris, éd. Gallimard, 1988, p.215.

<sup>163</sup>- *La Prière*. p.145.

<sup>164</sup>- Il s'agit d'un passage tiré de *Le Gai savoir*. Op. cit., p.72. Ce passage est cité tel quel ici, néanmoins il faut noter que le texte nietzschéen a déjà subi la transposition de la traduction de l'allemand au français.

Le recueil *Les Amandiers* comporte en exergue intérieure un passage d'*Ainsi parlait Zarathoustra*. Certes l'épigraphe se trouve à la "périphérie" du texte. Cependant ce fragment commence ici par trois points de suspension. Il n'est donc pas considéré comme autonome. Il établit une continuité thématique entre ce qui le précède hors du livre (le texte nietzschéen), et dans le livre : l'intertitre: "La mémoire coupable". Nous pouvons voir là un exemple signalé par la typographie de l'insertion-intégration du texte nietzschéen chez notre auteur.

Par une sorte de détournement de l'écrit et d'attraction exercée par le champ de l'oralité, la plupart des extraits de Nietzsche sont rapportés à un texte oral; ils sont introduits par des phrases telles que "Il entendit une voix" ou bien "le vieux sage disait" ou encore de manière un peu plus précise : "un philosophe répondit à cette question". Les fragments d'un texte écrit et signé, qui plus est par un auteur illustre sont traités certes comme des paroles d'autorité mais dont l'auteur est anonyme, dont rien ne vient signaler ni la nationalité ni l'époque où il vivait. Ces citations se transforment en sentences anonymes et immémorables, ce qui caractérise en général les énoncés de type oral qui circulent dans une société donnée.

Sans doute, il y a dans ce traitement de l'écrit du philosophe allemand un aspect ludique; l'auteur met en question la loi de propriété dont nous parle ainsi Antoine Compagnon : "Les perversions de la citation "portent atteinte aux règles de l'échange et au symbole de la propriété"<sup>165</sup>

Le jeu consiste aussi à faire comme si Nietzsche appartenait au contexte maghrébin puisque des personnages maghrébains sont guidés par sa parole qui leur parvient comme celle d'un "vieux sage".<sup>166</sup> Fondus, dilués dans un immense texte collectif où il n'y a plus de frontière entre écrit et oral, entre les pensées d'un tel ou d'un autre, entre les cultures, ces "prélèvements"<sup>167</sup> sont intégrés au roman à côté d'aphorismes, de prières, de textes de mystiques, etc... Celui qui s'en tient à la bordure des écrits de notre auteur, à leur "périgraphie", a besoin du nom de l'auteur pour se repérer; lorsqu'il ne connaît pas le Maghreb, l'épigraphe quand il y trouve le nom d'un auteur connu l'interpelle, l'engageant dans la lecture à partir d'un champ qu'elle éclaire.

Mais celui qui est "plongé" dans cette lecture n'a plus besoin de ces "balises"; il avance dans la pluralité indéfinie des énoncés et de leurs rapports. Quand ces énoncés appartiennent à un double champ culturel, ils s'entrechoquent, se contaminent. Les propriétés et la propriété de l'un se perdent au profit de tout un jeu de rapports.

Autres écrivains occidentaux

On constate que le dialogisme avec leurs textes revêt moins l'aspect d'intégration-assimilation que pour l'intertexte nietzschéen. Les fragments cités occupent une position davantage extérieure.

Dans *Moha*, en exergue intérieure le fragment de Georges Bataille est présenté entre guillemets avec indication de l'auteur mais non de l'oeuvre: "Tu me mènes droit vers la fin/l'agonie a commencé/ Je n'ai plus rien à dire/ Je parle de chez les morts/ et les morts sont muets."

Dans *Harrouda*, des passages de Roland Barthes sont cités en exergue intérieure, à l'orée du chapitre ainsi qu'à sa fin, en position décalée, sans que les écrits dont ils sont extraits ne soient précisés.

Dans *Les Amandiers*, après l'intertitre "La mémoire coupable", nous trouvons un poème du poète grec Georges Séfiris avec mention du recueil dont il est tiré : "Journal de bord II". Or, il s'agit d'une deuxième épigraphe puisque la première est constituée par un passage de *Ainsi parlait Zarathoustra*. Cumul de signaux culturels qui sont comme autant de détours par lesquels doit passer le lecteur.

<sup>165</sup>- *La Seconde main*. Op. cit. p.364.

<sup>166</sup>- Peut-on reprocher à Ben Jelloun de placer la pensée de Nietzsche dans un contexte maghrébin ? Est ce trahir la pensée de celui dont certains commentateurs soulignent le cosmopolitisme ?

<sup>167</sup>- Julia Kristeva nomme "prélèvements" les citations sans indication d'origine, "vestiges de livres désormais consommés et repris dans le texte". *Sémiotiké*, recherches pour une sémanalyse. Paris, éd. Seuil, 1969, p.271.



Le fragment poétique de Séféris a plusieurs fonctions. Aussi se permettra-t-on de le citer avant de l'analyser :

"Si je te parle par légende et par parabole,  
c'est qu'elles sont plus douces à entendre. L'horreur  
On ne peut en parler parce qu'elle est vivante,  
Parce qu'elle est silencieuse et qu'elle avance.  
Suinte dans le jour, suinte dans le sommeil  
goutte à goutte  
le remords douloureux."

Réflexion sur le langage, sur la nécessité d'une parole indirecte, par parabole, il est énoncé métalinguistique qui introduit au poème de cette partie; effectivement, le poète y évoque par images et paraboles la situation de l'homme arabe actuel à travers notamment le symbole du chameau. Le poète se désignera ainsi : "Moi, chameau/ sang sémite..."

Invokant l'obligation d'une parole détournée, ce poème de Séféris est lui-même un détour avant la prise de parole du poète, de même que l'est le passage de Nietzsche. Ces citations semblent autant de précautions, d'étapes sur le chemin du poème - dénonciation, comme si en passant par la réflexion d'autres auteurs qui appartiennent à la culture du lecteur occidental, le poète l'atteignait davantage et justifiait par avance son discours; car le destinataire de ce poème de Ben Jelloun est bien l'étranger auquel est contée la légende du monde arabe et ses drames : exil, oppression, guerre. Ben Jelloun s'adresse à lui ainsi :

"Je vous dis  
le rêve dans le champ de notre écart"<sup>168</sup>  
[ou encore] : "vous avez pris l'habitude de faire l'histoire  
vos cheminées crachant dans le ciel un sang  
noir sang étrange vos chien le savent vous  
avez peur des chameaux qui affluent d'Arabie  
dans leur ventre grouillent des enfants nés sous  
la tente décidés à rectifier l'histoire."<sup>169</sup>

La citation de Nietzsche, philosophe qui a ébranlé la pensée de l'identité Une, se révèle un passage obligé pour préciser le ton du poète et son entreprise :

"Mais les tarentules veulent qu'il en soit autrement : "quand le monde s'emplit des orages de notre vengeance que ce soit là pour nous la justice." - ainsi parlent entre elles les tarentules."<sup>170</sup>

On comprend qu'il s'agit pour Ben Jelloun de dépasser la vengeance de part et d'autre, de sortir du cercle vicieux de la mémoire coupable.

De même que ces citations de Séféris et de Nietzsche, celle de Barthes au dernier chapitre de *Harrouda* a une fonction introductive : Elle explicite, au lecteur occidental toujours, la "sémiotique" des lieux où on fume du kif, signalant la différence entre le fumeur et celui qui atteint l'ivresse par l'alcool.

Barthes a expliqué dans *l'Empire des Signes* son approche de l'Orient, à propos du Japon; on peut sans doute considérer que c'est à partir d'un même point de vue qu'il aborde le Maroc, à savoir : "je ne regarde pas amoureusement vers une essence orientale, l'Orient m'est indifférent, il me fournit simplement une réserve de traits dont la mise en batterie, le jeu inventé, me permettent de "flatter" l'idée d'un système symbolique inouï, entièrement dépris du nôtre. Ce qui peut être visé, dans la considération de l'Orient, ce ne sont pas d'autres symboles, une autre métaphysique, une autre

<sup>168</sup> - *Les Amandiers*. Op. cit. p. 219.

<sup>169</sup> - *Ibid.* p.205.

<sup>170</sup> - Ce passage est tiré de *Ainsi parlait Zarathoustra*. Paris, éd.

sagesse (encore que celle-ci apparaisse bien désirable); C'est la possibilité d'une différence, d'une mutation, d'une révolution dans la propriété des systèmes symboliques."<sup>171</sup>

C'est donc un tel déport que propose Barthes à l'étranger qui découvre ce lieu doublement étrange, un café où on fume du kif, où le Marocain lui-même s'absente et devient étranger à soi-même.

En fait le thème de la distance par rapport au sens, à son univocité sera repris dans tout le chapitre. L'auteur y indique notamment: "Le kif pour ébranler le sens gravé sur le corps".<sup>172</sup>

Le dépaysement procuré par cette drogue équivaut ainsi à celui du voyageur; sur plusieurs plans, la citation de Barthes est inauguratrice du chapitre qui semble la développer et l'explicitier. Située au centre de ce chapitre, ses thèmes en sont repris à la fois dans les passages qui la précèdent et dans ceux qui la suivent.

On se contentera de signaler les motifs des gestes, du corps, l'importance de l'espace, etc... Surtout, le fragment de Barthes est à l'origine de la forme même de l'écriture : Il est ponctué par de nombreuses parenthèses qui explicitent, précisent tout en visualisant la différence par la graphie. Or le passage qui suit comprend de nombreuses parenthèses qui viennent à chaque fois indiquer une différence, de classe sociale, de sens des mots, de langues, qui précisent la phrase.

En voici quelques exemples :

"Les artisans ont les mains calleuses, grossières, sales : leurs mains les trahissent aux yeux des notables. ( le ventre gros et la peau grasse) de Fass ou d'ailleurs;<sup>173</sup>

"[...] plus la planche sur laquelle le kif sera coupé, le couteau courbe, deux ou trois sebsis (pipes), une dizaine de têtes de sebsi (chkaf).<sup>174</sup>

"Les cafés sont repaire des zouvfris (mot bâtard = insulte voyou = célibataire = ouvrier), il faut donc les fermer ou les raser; on pourra rassembler tous les cafés dans un même quartier (terrain vague ou bidonville);"<sup>175</sup>

En fait la parenthèse est une forme-sens dans ce roman; car elle désigne une de ses significations principales: dire ce qui est écarté du cours de la parole, le "surplus" par rapport au langage autorisé. Figure du non-dit, "Absente du texte, *Harrouda* est revenue écrire la parenthèse"<sup>176</sup> nous dit l'auteur. Le fragment même de Barthes n'est-il pas une parenthèse, par sa position décalée et intérieure au chapitre?

A moins qu'on ne considère ce passage (de la page 169 à 184 inclus), comme mis entre parenthèses entre deux fragments de Barthes, puisque c'est de nouveau un texte de ce dernier qui termine la séquence, auquel cas la parenthèse déborderait, sur le discours essentiel. En tout cas, cette prolifération de la parenthèse qui caractérise à la fois la citation de Barthes et le chapitre "Tanger la trahison", interroge le lecteur : qu'est-ce qui est plus important, ce qui encadre la parenthèse ou cette dernière? Le texte ou la citation qui s'y intègre comme une parenthèse ?

---

<sup>171</sup>- *L'Empire des signes*. Genève, éd. d'art Albert Skira, 1970. p.7-8

<sup>172</sup>- *Harrouda*. Op. cit. p.169.

<sup>173</sup>- Ibid. p.170

<sup>174</sup>- Ibid. p.172

<sup>175</sup>- Ibid. p.176

<sup>176</sup>- Ibid. p.181

Georges Bataille

Située quasiment à la fin de *Moha*, après un passage racontant la mort de Moha, la citation de Georges Bataille ponctue en quelque sorte le roman d'une pensée philosophique:

"Tu me mènes droit vers la fin

l'agonie a commencée

Je n'ai plus rien à dire

Je parle de chez les morts

et les morts sont muets"<sup>177</sup>

Le roman, qui à première vue peut être considéré comme dénonciation de diverses formes d'oppression, se trouve débordé ici par une réflexion métalinguistique sur le rapport entre la parole et la mort.

La pensée de Georges Bataille est hors de son contexte; le nom de l'oeuvre d'où est tirée la citation n'est pas indiquée. Or, il s'agit d'une pensée singulière, riche et complexe dont la citation, apparemment simple ne peut donner qu'une vague idée. Il est hors de notre propos de nous étendre sur l'oeuvre cet auteur, bien entendu.

Nous nous contenterons de signaler une similitude thématique entre ce passage et les vers d'as-Sayyab cités en épigraphe du roman :même parole qui est énoncée à partir d'un lieu de mort, même opposition entre le silence des morts et la parole liée à la vie.

Affirmation de la parole vivante, le roman se veut ainsi dépassement de la mort, de cette autre mort qu'est l'interdiction de parler. D'ailleurs, le chapitre qui suit cette citation de Bataille conte justement la parole qui continue, malgré la mort et malgré la répression : "Moha poursuivait tranquillement sa parole, qui parvenait aux gens dans les places publiques, les rues et jusque dans les mosquées".<sup>178</sup>

Nous constatons que le passage de Bataille est intégré dans le cours de l'histoire qu'il vient en quelque sorte relancer. En même temps, il ouvre le roman vers une dimension bien plus vaste que celle d'un récit d'oppression. Le roman se présente ainsi comme étagé sur divers niveaux. Une citation de Nietzsche dans le passage suivant confirme cette expansion vers le champ d'une pensée philosophique. Ces références sont donc des "indicateurs" de polysémantisme, des propositions de lectures au second degré.

Dialogue généralisé

Le dialogue avec les écrits occidentaux se démultiplie jusqu'à devenir le "sujet" du texte dans un passage de *Harrouda*, situé dans le chapitre "Tanger la trahison". Il y est question de la ville en tant que lieu de rencontre d'écrivains et d'artistes venus de divers horizons. Le texte confronte leurs différents discours :

Nous relevons quatre citations du peintre Delacroix, une de Jean Genêt, une autre d'un journaliste non nommé reprise d'un périodique madrilène; une définition du *maajoun* par Burroughs. Ajoutons que l'évocation d'auteurs de la "Beat generation" oriente le lecteur vers leur littérature, en tant que discours occidental particulier.

Les fragments cités concernent tous la ville de Tanger. Ben Jelloun expose donc différents points de vue occidentaux à propos de cette ville. Il dialogue avec ces écrits, les réfutant, y acquiesçant, les commentant. Ainsi s'opposera-t-il à l'affirmation de Delacroix :

"Un peintre ébloui disait des femmes qu'il rencontrait dans les rues de cette ville : "Leur ignorance fait leur calme et leur bonheur." Ce n'est pas juste! Ni ignorance, ni calme, ni bonheur."<sup>179</sup>

Par contre, il rejoint le point de vue d'un journaliste

""c'est vrai" les films et les romans ont fait de cette ville un lieu terrible, une sorte de tripot où les joueurs marchandent les plans secrets de toutes les armées du monde" lieu terrible d'une violence à venir."<sup>180</sup>

<sup>177</sup> *Moha*. Op. cit. p.159.

<sup>178</sup>– Ibid. p.164.

<sup>179</sup>– *Harrouda*. Op. cit., p.141

<sup>180</sup>– Ibid. p.144.

En somme, depuis les jugements de Delacroix - qui nommait Barbarie le Maroc- à la volonté de se dépayser de la "Beat Generation", en passant par Artaud, ce sont les différents rapports à l'Autre élaborés par des occidentaux à travers leurs écrits que lit Ben Jelloun. Il juxtapose plusieurs points de vue variés du même texte, montrant qu'il ne s'agit pas d'une vision unique et homogène. Mosaïque rassemblant des fragments divers, ce passage est écoute des voix plurielles qui se sont croisées dans et autour de cette ville. Il devient un lieu d'écriture cosmopolite où l'auteur accueille les dires des étrangers à l'image de la ville accueillant des voyageurs de toute nationalité.

Entre plusieurs fragments et discours, l'énoncé n'a plus d'origine. Son sujet, pluriel, est comme pulvérisé. Il me semble qu'on atteint là une limite de la citation. Le passage d'une nationalité à l'autre, d'une position dans la langue à l'autre aboutit à l'annulation et au décentrement total du sens. Les auteurs occidentaux que cite Ben Jelloun ont tous élaboré une pensée de la rupture, de la transgression : Nietzsche, Bataille, Artaud, Barthes jusqu'aux écrivains américains qui ont remis en question le modèle de la civilisation américaine, ont interrogé et mis en cause les valeurs sur lesquelles s'appuyait leur culture.

On soulignera donc la relation établie par Ben Jelloun avec des écrits ayant pris leur distance avec le discours normatif. D'autre part, tous ces écrivains ont accordé une place privilégiée au "parlé" face à la Littérature.<sup>181</sup> Ils ont tenté de réhabiliter la parole vivante. Il est hors de notre possibilité et de notre propos de résumer les pensées d'auteurs de cette envergure. Nous nous contenterons de noter qu'en se référant à eux, Ben Jelloun se place en continuité avec un mouvement intellectuel anti-Littérature, contre le sacré qui l'entoure.

Si donc l'intertexte des écrits de Ben Jelloun est bien en partie "occidental", c'est sur une pensée fondamentalement critique qu'il se fonde.

Ecrits arabes

L'intertextualité dans ce domaine se divise entre les références à des oeuvres littéraires proprement dites et celles qui ont trait au corpus des mystiques musulmans.

En ce qui concerne les premières, la continuité est établie à la fois avec la poésie ancienne et contemporaine.

Badr châker As-Sayyâb

Un fragment de poème de l'Irakien Badr Châker as-Sayyâb traduit par André Miquel constitue l'épigraphe principale de *Moha*. Le nom du poète et celui du traducteur sont mentionnés mais non celui du poème et du recueil dont il est tiré.

Poète originaire du Djukûr (province irakienne), as-Sayyâb fut un des précurseurs dans le domaine de la versification libre dès la fin des années quarante. Son recueil le plus célèbre, long chant tragique, d'où est tirée la citation ci-dessus fut écrit de 1952 à 1960 et s'intitule *Unchûdat al-Matâr*. Mort plus ou moins assassiné, Berque nous dit de lui "Sayyâb dans la vie comme dans les textes, c'est le poète interrompu".<sup>182</sup>

L'épigraphe du roman *Moha* est une forme d'hommage rendu à l'illustre poète innovateur ainsi qu'à une victime de l'oppression. *Moha* contant entre autres la torture d'un militant coupable d'avoir parlé librement, des correspondances sont établies entre la figure du poète et celle du militant.

D'un autre côté, le motif de la parole dans le vide est commun au poète qui crie dans un cimetière désert et à *Moha* dont la colère et l'indignation ne trouvent pas d'écho dans la foule.

On notera que le poème cité dans sa traduction avec le nom du traducteur a donc déjà été introduit dans le champ culturel occidental. L'intertextualité touche ici au domaine trans-culturel de la littérature. Si on considère la traduction comme une forme de transposition, ainsi que le fait Gerard Genette, on peut dire que nous avons ici une transposition au second degré :

<sup>181</sup>- Georges Séféris est un poète grec qui s'est intéressé au langage parlé. Les écrivains de la Beat génération ont pour la plupart tenté la transposition de discours parlés, du flux de la parole orale, dans leurs écrits.

<sup>182</sup>- *Langages arabes du Présent*. Paris, éd. Gallimard, 1974. p.306.

Texte de as-Sayyab ==> Texte de Miquel ==> Texte de Ben Jelloun

En citant à la fois le nom de l'auteur et celui du traducteur, l'auteur se situe dans un rapport de dialogisme avec un énoncé duel, avec deux versions d'un texte. La distance entre ces deux versions, le poème et sa traduction, l'écart entre les deux langues sont une composante de l'énoncé. Désignée dès la bordure, cette dualité invite le lecteur à être attentif dans le roman même à la dimension de la traduction. Même non manifeste, elle existe bel et bien entre des langages maghrébins et un énoncé en français.

Cette dimension de transculturalité de l'énoncé littéraire sera renforcée pour peu qu'on rappelle que as-Sayyab comme un grand nombre de poètes novateurs dans le monde arabe se situe déjà dans un champ interculturel. Il fait partie notamment de ceux qui ont été "influencés" par la poésie de Ts. Eliott. La Littérature est bien un lieu de croisement, de migration d'un champ culturel à l'autre.

Mahmoud Darwish

Autre contemporain cité par Ben Jelloun, Mahmoud Darwish est l'un des plus célèbres poètes palestiniens. Tiré du recueil *Le Cercle de Craie Palestinien*, un de ses poèmes compose l'épigraphe intérieure du recueil de Ben Jelloun, *Les amandiers*, à l'entrée de l'avant-dernier poème du recueil, intitulé "les limbes d'Octobre". Inséré entre le titre et le poème lui-même, ce texte de Darwish conte de manière poétique l'état de guerre (il s'agit de la guerre d'Octobre 1973) qui envahit la vie quotidienne; il permet de comprendre le contexte historique par rapport auquel le poème de Ben Jelloun prend sens. Il est une version de la guerre donnée de l'intérieur, tandis que Ben Jelloun imagine plutôt cette guerre.

Par ailleurs, Mahmoud Darwish, est évoqué en d'autres occurrences dans ce recueil. "Mahmoud Darwish, une terre orpheline" est le titre d'un court texte en prose, précédemment publié dans *Le Monde*, dans lequel Ben Jelloun cite une partie d'un texte de Darwish.<sup>183</sup>

Etant donné que Ben Jelloun réalise dans ce passage une présentation "poétique" du poète palestinien, on peut dire que des auteurs maghrébins de langue française jouent ainsi le rôle d'intermédiaires pour faire connaître au public français ce "poète de la résistance".

Le poète marocain Abdellatif Laabi, qui, parallèlement à son travail de création, poursuit depuis des années un travail de traduction de poètes palestiniens, nous explique que la génération de poètes dont fait partie Mahmoud Darwish, sera celle par laquelle le monde arabe découvrira la poésie palestinienne. Avec ces poètes

"dès lors, la poésie palestinienne va être placée sur une orbite nouvelle, celle où évolue le poète sous n'importe quelle latitude, celle où la quête poétique s'inscrit dans la dialectique du spécifique et de l'universel. Il ne s'agit plus, pour le poète palestinien, de se contenter de décrire, nommer ou même dévoiler les choses.

Il s'agit de les réinventer et de les restructurer, comme en une nouvelle Genèse...

"Dans cette cosmogonie psychologique et intellectuelle, la consonnance et la connotation des mots auront dorénavant leur poids de sang, marqué du sceau de la tragédie palestinienne."<sup>184</sup>

Cette dernière étant celle de tout le peuple arabe, surtout après la défaite de 1967, cette re-création poétique sera suivie par de nombreux poètes arabes.

Ainsi le dialogisme avec des écrits palestiniens dessine un champ culturel où la tragédie palestinienne est un thème nodal. En bordure ou à l'intérieur des écrits de notre auteur, ils instaurent des zones de paroles denses, greffées sur l'Histoire. L'acte de réminiscence que suppose toute intertextualité vaut ici par lui-même. En passant par l'évocation du poète palestinien, il s'agit de rappeler le drame palestinien au cœur même de l'histoire maghrébine évoquée dans la poésie de Ben Jelloun : De cette manière, se démultiplient les niveaux signifiants et les connotations : ils concernent les deux peuples, palestinien, du Maghreb, voire l'ensemble de la patrie arabe, au sein d'une Histoire partagée.

<sup>183</sup> - Traduit de l'arabe par Abdelwahab Meddeb, publié dans les Cahiers du cinéma (n° 256).

<sup>184</sup> - Abdellatif Laâbi : *La poésie palestinienne contemporaine*. Anthologie. Paris, éd. Messidor, 1990, p.20-21.

Des rapports se dessineront, traçant des lignes de continuité sémantique. Ainsi l'exil sera aussi bien celui du travailleur maghrébin que celui du Palestinien.

- Le recueil commence par une lettre intitulée "Mourir comme elle" adressée à un fils en exil pouvant être aussi bien un palestinien qu'un travailleur émigré.

- L'errance, la division, sont des vécus communs aux Palestiniens et aux Maghrébins. On citera à ce propos ce fragment de poème :

"A Tell ez Zaatat, la mort est arrivée en riant :

Humanité...

quelle humanité vieillira dans cet asile

sur la rive de la faillite

sur la digue des mots évanouis dans les discours

que n'es-tu peuple, ô toi foule?

fusillée à toute heure de la journée

ramassée par les rues fatiguées

dite par les ivrognes et les mendiants

ô foule devenue horde dans les boulevards du songe

lointaine dans les îles

entamée dans les mosquées

habillée par les haillons de l'histoire

tu traines tes fils vers l'eau

épaves

sans caresse

chaque Etat est un asile

et les chefs se nourrissent de chats morts

sans faille est le temps..."<sup>185</sup>

Abu Nuwas

Si l'intertextualité permet de s'inscrire dans un horizon culturel contemporain, elle donne la possibilité également de transcender l'Histoire en confrontant des textes d'époques variées.

Le poème d'Abu Nuwas récité par le personnage de Sindibad ou plutôt qu'une voix, en lui, récite, découvre une partie de l'oeuvre d'un poète illustre du septième siècle.<sup>186</sup>

Etant donné qu'Abu Nuwas est un auteur célèbre, c'est tout le corpus de la poésie arabe classique qui est ainsi évoqué à un moment essentiel du récit : Sindibad vient de perdre son ami Boby qui a perdu l'usage de la parole; bouleversé, il se confie à l'oncle Brahim, lui racontant sa quête qui débouche sur le retour du passé :

"Plus je m'éloigne de Fès, plus je me rapproche de l'être que je fus, celui emporté par une bourrasque. Je commence à voir clair... Il faut aller de l'avant pour retrouver le passé... Je marche et mes pas s'effacent derrière moi. Tout cela me donne une soif terrible... Je suis déjà dans le désert .

Des livres et des songes s'entassent dans ma tête et j'ai désappris la peur."<sup>187</sup>

Or le fait que le poème d'Abu Nuwas s'impose à ce personnage participe du même mouvement :

"aller de l'avant pour retrouver le passé". La citation est une retrouvaille avec un ancien texte au cours de l'avancée de l'écriture.

Une des formes que prend la quête d'identité dans ce roman réside dans la quête d'un "corpus", ensemble de textes littéraires, poétiques ou bien religieux plus en moins oubliés à la suite de l'entrée dans un monde moderne.

Ce corpus donne lieu à l'image du livre égaré dont certaines pages tombent par hasard sous les yeux du lecteur. Sindibad s'identifie à un tel livre : "Je suis le manuscrit perdu, égaré entre la nuit et

<sup>185</sup>- *A l'insu du souvenir*. Op. cit. p.97.

<sup>186</sup>- *La Prière*. Op. cit. p.104.

<sup>187</sup>- *Ibid.* p.163.

l'aube. Un livre mal fermé. De temps en temps des pages sont emportée, par le vent et tombent sous les yeux de lecteurs eux même égarés"<sup>188</sup>.

- D'un autre côté, la mise en rapport du roman avec ce poème de l'époque classique dont le thème est l'homosexualité montre l'écart entre la liberté de ton qui régnait alors et la prudence existant actuellement au Maghreb.

---

<sup>188</sup>- Ibid. p.104

### Textes des Soufis

La redécouverte des écrits des mystiques musulmans semble avoir fonctionné ces dernières années comme une source d'inspiration pour les écrivains arabes. La densité du vocabulaire des Soufis, la richesse de leur expérience intellectuelle et spirituelle ont ouvert des perspectives : celles de renouer avec une tradition et un passé culturel qui ne seraient plus synonymes de structures sclérosées et de répétition stérile.

C'est dans cette perspective qu'il faut sans doute considérer un roman comme *La Prière*, roman où l'intertexte soufi est omniprésent.

### Discours non orthodoxes

Les noms des mystiques cités sont prestigieux et ouvrent le roman sur des destins et oeuvres exceptionnels. Ils dessinent également un horizon culturel plus vaste que celui de la Littérature, horizon qui incluerait la pensée religieuse sous son aspect non institutionnel ici.

On se contentera de citer les éléments de la doctrine mystique auxquels Ben Jelloun fait allusion en renvoyant aux travaux multiples consacrés aux penseurs mystiques musulmans.

Sindibad, quand il était encore le jeune étudiant Ahmad Suleyman "se réclamait de l'esprit et de l'âme de l'Andalou Ibn 'Arabi et d'al Hallaj".

Un vieux cheikh, représentant l'Islam institutionnel prévient le père des dangers que court le fils : "En plus, ses références sont dangereuses : les mystiques ont de tout temps détourné l'esprit de notre religion. Il cite al Hallaj, Hasan Basri, Ghazâli, Ibn 'Arabi et des poètes scandaleux comme le voyou Abu Nuwass!

L'autre jour, lors d'une réunion de patriotes et militants pour le retour du roi Mohammed V à son trône et à son peuple, notre leader a condamné ce genre d'égarement. Il a dit, sans bien sûr nommer ton fils, que "le mysticisme est un luxe que nous ne pouvons pas nous permettre. Nous sommes même appelés à le combattre, car quand le pays a besoin de ses fils pour lutter contre le colonialisme, contre la barbarie des étrangers, c'est une lâcheté et un crime que de se réfugier dans une tour d'ivoire"<sup>189</sup>.

Donc, explicitement, s'inspirer de la pensée mystique islamique est un acte transgressif, qui s'oppose aux limites tracées par le discours officiel. Bien que le roman soit écrit longtemps après l'indépendance, les autorités continuent à se méfier de ces itinéraires spirituels jugés trop "individualistes".

Quoiqu'ils s'inscrivent effectivement dans l'horizon islamique et ne sont pas des hérétiques, les soufis ont souvent été considérés comme dangereux pour l'ordre public. L'histoire d'al Hallâj reste édifiante à ce propos; elle constitue le symbole de la répression qui menace toute pensée libre dans l'aire islamique. Voici un bref résumé de la vie d'al Hallaj, d'après Henry Corbin. Le grand mystique naît en Iran en 857. A Bagdad, il suit l'enseignement de trois grands maîtres spirituels dont le dernier était Jonayd avec lequel al Hallâj rompit. Revenu en Iran, il s'oppose aux traditionnalistes et puristes :

"Les rapports deviennent tellement tendus qu'environ quatre ans plus tard, al Hallâj rejette le vêtement de soufi pour se mêler au peuple et lui prêcher la vie spirituelle... Il affirme que le but final, non seulement pour le soufi mais pour tous les êtres, est l'union avec Dieu, union qui se réalise par l'Amour, lequel exige une action divine transformante, portant un être à sa condition suprême"<sup>190</sup>.

A la suite de discours de ce type, il s'attire l'hostilité des juristes et politiciens qui parviendront à obtenir une *fatwa* légitimant sa condamnation à mort, vu que sa doctrine était une menace pour le dogme de l'Islam.

L'identification de Sindibad à al Hallaj dont il récitera les vers célèbres, indique la fascination qu'exerce un tel destin sur ce personnage passionné qu'est Sindibad. La position d'al Hallaj, marginale dans l'Islam, signale que ce dernier ne fut pas Un, qu'il y eut des Islams diversifiés. On a

<sup>189</sup> - *La Prière*. Op. cit. p.82

<sup>190</sup> - Henry Corbin : *Histoire de la philosophie islamique*. Paris, éd. Gallimard, 1986 (1<sup>ère</sup> édition 1964). p.277.



vu que ce roman *La Prière* exposait l'Islam des exclus et son discours justicier. Le texte soufi constitue un discours islamique spécifique de type ésotérique. et on peut considérer que dans ce texte soufi, le discours d'al Hallaj est un cas particulier puisqu'il fut accusé notamment de rompre "la discipline de l'arcane", de sortir donc du secret.

On peut donc dire que la référence au soufisme dans ce roman est l'occasion de démultiplier le discours religieux. Elle constitue également une référence scripturaire.

Ainsi, ce roman polyphonique varie les types de langages, au sein de ce qui est considéré comme le discours unique par excellence, celui de la religion.

Variations de l'intertexte soufi

Etant donné l'importance qu'ont joué les confréries mystiques dans les sociétés maghrébines, on trouve la trace du langage soufi dans le langage quotidien. Nombre de termes, ont acquis leurs connotations à travers ce lexique spécial élaboré par les mystiques. Or, Ben Jelloun dissémine de tels termes dans son roman : lumières; secret; absent; fanaâ; intelligence, et d'autres sont employés ici dans le sens particulier que leur ont donné les Soufis.

Le roman se trouve ainsi traversé par cet idiolecte comme l'est la langue dialectale au Maghreb.

Cependant une double transposition a eu lieu ici : du texte soufi au dialecte, de celui-là au français.

Dans ce voyage, ces termes perdent sans doute beaucoup de leur sens originel. On se demandera si la quête des héros n'est pas celle justement de ces sens égarés. La quête des origines serait ici celle du sens du texte originel élaboré par les Soufis.

Il s'agirait notamment de remonter à une version première dans la lettre originelle. Ainsi le texte d'al Hallâj nous est donné dans la graphie arabe. Il faut faire un détour par la doctrine soufie pour comprendre ce rapport à la lettre. Henry Corbin, dans son *Histoire de la philosophie islamique* signale qu'à la manière des alchimistes, des mystiques musulmans, ou simplement des hommes versés dans les sciences religieuses se sont intéressés à la science des lettres, *djafr* ou *ilm al huruf*.

"Les gnostiques en Islam ont amplifié une théorie de la gnose antique considérant que les lettres de l'alphabet étant à la base de la création, représentent la matérialisation de la Parole divine".<sup>191</sup>

Selon l'*Encyclopédie de l'Islam*, une telle science aurait eu pour origine l'idée "que les lettres en elles-mêmes représentent des choses réelles, combinée avec la reconnaissance à l'arabe d'un caractère sacré comme véhicule de la doctrine musulmane".<sup>192</sup>

Ben Jelloun fait d'ailleurs allusion à cet intérêt pour les lettres en évoquant cette préoccupation de cheikh Ma al Aynayn:

"Ma-al-Aynayn raconte lui-même dans son oeuvre *Na't al Bidayat* que ce mystique "recherchait le secret de la lettre H(H'à) et attendait de lui qu'il l'éclairât à ce sujet". La lettre H'à dans l'alphabet arabe est la lettre du mystère".<sup>193</sup>

Nous nous sommes permis ce détour pour signaler que l'émergence du texte d'al Hallaj en graphie arabe, en insistant sur l'aspect littéral de la citation, se situe en continuité avec une philosophie usant de méthodes "cabbalistiques". Dans les lettres, il y aurait un sens secret; le support du message n'est pas indifférent.

Ainsi, on trouve d'une part des éléments éparpillés du corpus mystique, termes divers introduits dans le cours du roman; d'autre part, le poème d'al Hallaj est morceau cité dans l'intégralité de sa lettre.

Il s'agit en quelque sorte d'un langage exposé dans ses transformations: traduction, séparation du corpus originel etc... Serait-il trop (audacieux) de parler ici d'une "transfiguration" du corps textuel, isomorphe de celle vécue dans la quête mystique ?

<sup>191</sup>- Ibid., p.191.

<sup>192</sup>- Article "djafr". *Encyclopédie de l'Islam*. Nouvelle éd., Maisonneuve et Larose; Leyde, , p. .

<sup>193</sup>- *La Prière*. Op. cit., p.97.

Le texte soufi comme code de lecture.

Le langage soufi fonctionne comme un code qui organise les relations des personnages, entre eux et avec le monde. Ainsi l'amour dans *La Prière* a pour modèle et pour cadre l'amour-passion conduisant à l'anéantissement dans l'Autre. Les deux amants Jamal et Ahmad sont nourris de textes des mystiques musulmans. Leur langage amoureux en porte la marque, comme le montre cette lettre "Notre amitié est un feu qui est en train de nous consumer; je n'envisage pas une seconde de porter atteinte à cette flamme, mais j'ai peur et je te le dis [...] Sache que je suis et serai toujours dans cette amitié avec toi, pour toi, confondu en toi".<sup>194</sup>

Remarquons que des termes aux quels les soufis ont donné une acception particulière sont générateurs de sens dans *La Prière*.

La notion d'absent, dans l'intitulé "La Prière de l'Absent" renvoie au terme arabe *ghayeb*. Ce dernier a la même racine que al ghaib, traduisible par "ce qui est caché, inaccessible aux sens et à la raison - donc, à la fois, absent de la connaissance humaine et caché en la science divine". Ce terme est également traduisible par le Mystère.<sup>195</sup>

Chez les soufis, le champ sémantique de *ghayb* est particulièrement riche :

A partir de là, nous sommes guidés vers une certaine lecture de *La Prière*. Le monde comporte des niveaux, l'un apparent, l'autre invisible qui suppose pour être connu, une perception autre que celle des sens. Dès lors, les villages imaginaires où pénètrent les héros du roman pourraient être la face cachée du monde. L'insistance sur l'inconnu, le mystérieux, l'absent dans ce roman prouve que les termes arabes *ghayb*, et *ghayeb* fonctionnent comme de véritables noyaux sémantiques.

De même, les nombreuses évocations de la lumière et son corollaire les ténèbres signalent la prédominance du mot arabe *nur* et de ses diverses interprétations Ben Jelloun nous parle de l'enfant trouvé par Yamna et ses compagnons comme d'un "être de lumière". L'expression est spécifique chez les mystiques.<sup>196</sup> Plus loin dans le roman, est évoqué un village sans lumière dont les habitants sont des aveugles. Ces derniers manifestent en vue d'obtenir la lumière pour leurs enfants. Il s'agit d'une métaphore de la lumière des connaissances.

La lumière d'autre part renvoie à l'Intelligence qui est une des quatre vertus fondamentales attribuées par Yamna à cheikh Ma al Aynayn.

Car cette intelligence est la traduction du terme arabe 'akl. Or, *nur* et *aql* sont liés dans les spéculations théoriques des théologiens et des philosophes.

Ainsi entre différents termes dans ce roman, il existe des liens dans la littérature de l'Islam et plus particulièrement soufie. L'intertexte est re-créateur de réseaux sémantiques.

Rapport émotionnel aux mots

Enfin, le rapport des mystiques aux mots, l'impact de la récitation sont des dimensions que Ben Jelloun introduit dans son roman. Les soufis atteignent des états "psychologiques" par le biais

<sup>194</sup>- Ibid., p.86.

<sup>195</sup>- Article de D.B. Macdonald : "al-ghayb". *Encyclopédie de l'Islam*, nouvelle éd., op. cit., p.1049.

<sup>196</sup>- Cf. Article de Willy Hartner : "nur". *Encyclopédie de l'Islam*, 1ère éd., Paris, A. Picard, Leyde, 19 : "A partir d'environ l'année 100 de l'H. nous entendons parler d'une théorie prophétique du nûr, peu à peu d'une métaphysique plus générale de la lumière, c'est-à-dire de la doctrine d'après laquelle Dieu est essentiellement lumière, la lumière originelle, et par conséquent la source de toute existence, de toute vie et de toute connaissance. Les mustiques surtout, qui, dans leur pensée émotionnelle, mêlent l'essence, le nom et le symbole, développèrent cette spéculation". P.

justement de récitation des noms d'Allah ou *dhikr*.<sup>197</sup> Or après avoir récité le texte d'al Hallaj, le personnage de Sindibad change d'"état" : "Yamna découvrait un autre homme, épanoui, heureux, plus disponible qu'avant".

Plus généralement, toute invocation dans ce roman agit sur le locuteur, ainsi qu'on l'a vu dans notre étude sur *la prière*. Les mystiques ont poussé à l'extrême ce pouvoir transformateur des mots.

Il convient de considérer que la ré-citation dans *La Prière* est une action qui entraîne une transformation des personnages.

Qu'elle soit celle de prières, de phrases de philosophes, voire du récit sur Ma al Aynayn, c'est elle qui motive les personnages. On pourrait dire, en reprenant l'expression d'Antoine Compagnon, qu'il y a ici la mise en oeuvre d'"une énergie de la citation", une énergie de retour du texte, qui ne meurt pas, qui ne commence pas, qui se répète sans cesse.

La citation de textes arabes est surtout celle de poèmes, ce qui instaure une discontinuité de genre par rapport aux romans où ils s'insèrent ou bien en bordure desquels ils se trouvent. Ces fragments, traduits, ne sont déjà plus tout à fait dans la littérature arabe; ils ont entrepris le voyage dans d'autres langues, d'autres cultures. Les écrits de Ben Jelloun favorisent une telle migration. Les échanges se multiplient ici, du poète palestinien ou irakien au poète maghrébin, du poète du dixième siècle à celui du vingtième siècle.

Espace de traductions, de tractations, le texte transforme ces textes arabes qu'il incorpore. Justement les emprunts au corpus mystique présentent les variations de ce processus. Plus ou moins absorbé, ce texte soufi émaille le roman *La Prière*, au point d'être un code nécessaire à sa compréhension.

Mais, doublant la langue française, ce code hermétique ne révèle rien, si ce n'est justement la fuite infinie du sens à travers le code.

Références à la littérature maghrébine de langue française

Le corpus de la littérature maghrébine de langue française est sans conteste plus proche des textes de Ben Jelloun que toute autre littérature. Ces écrits sont unis en quelque sorte par des liens généalogiques. Leurs auteurs se situent tous quelque part dans l'interculturalité quoique chacun expérimente cela à sa manière propre.

Malgré cette proximité ou peut-être à cause d'elle, le jeu intertextuel avec les écrits maghrébins reste épisodique chez Ben Jelloun. En général plutôt diffuses, les références à ces écrits sont difficilement délimitables de manière exacte.

La répétition des mêmes thèmes présentés selon des variantes différentes donne parfois l'impression que la même histoire est racontée de plusieurs manières. Par exemple, on note des constantes : dénonciation de l'injustice sociale, de la condition féminine; absence ou démission du père, thème de la ville autochtone opposée à la moderne, etc... Chez Ben Jelloun, comme chez Chraïbi par exemple se répètent les scènes de l'école coranique, du hammam. Sinon les recoupements sont d'ordre trop général pour être véritablement significatifs. Aussi nous cantonnerons nous aux références assez explicites.

La citation "normale" d'écrits de la littérature maghrébine de langue française est quasiment absente. Il est plus justifié de parler d'allusions, de calque de tournure ou bien reprise d'un terme clef.

Comme exemple de ce dernier cas, nous indiquerons le titre "La Prière de l'Absent". Ce titre, déjà surdéterminé, peut rappeler au lecteur habitué aux écrits maghrébins des titres de parties du recueil de Jean AcAmroucheche *Cendres : Enfance de l'Absent; Journal de l'Absent*.

---

<sup>197</sup>- Voir à ce propos au terme "Dhikr" dans *L'Encyclopédie de l'Islam*, où Louis Gardet donne la définition suivante : "l'acte de faire souvenir, puis la mention orale du souvenir, spécialement la répétition inlassable d'une oraison jaculatoire, enfin la technique même de cette mention." Paris, 2ème éd., P. Maisonneuve et Larose; Leyde, p.232. Il y aurait d'autre part trois sortes de *dhikr* selon le degré et le niveau de participation du récitant.

Le titre de partie dans *Les Amandiers* "La mémoire coupable" répond en écho à toutes les évocations de la mémoire fort nombreuses dans la littérature maghrébine. Ce terme fonctionne comme un véritable signal liant justement autour de la notion de rappel certains textes maghrébins.

Nous trouvons dans *Harrouda* une référence au poète marocain Nissaboury et à son poème "Plus haute mémoire". Le nom du poète, cité trois fois, suggère de manière insistante de s'y référer. le passage de *Harrouda*, qui évoque l'injustice sociale, la révolte est ainsi mis en parallèle avec le poème de Nissaboury. A ce dernier sont repris les vers suivants, que nous soulignons dans le texte de Ben Jelloun :

"Le Kif est notre alphabet magie de notre pouvoir syllabes lisibles sur notre front lisibles au seuil de l'exil nous déplaçons le sens de la séance vous dites ils fument pour oublier nous disons nous fumons pour perturber le Kif est notre langue nous parlons le corps comme le poète Nissaboury parle le chien Nissaboury téléphone à tous les morts et leur dit taisez vous bande de salauds je suis un téléphone constamment branché sur les foules  
je suis la nuit du Destin je suis Sindibad et son génie revenus<sup>198</sup> à la vie de cyclope  
je te trafique un passeport pour mes songes te donne le tartre de mes dents les latrines  
et je chie une arme à la main  
je suis une série de cavernes où se forgent toutes les  
mémoires possibles /Nissaboury/Plus haute Mémoire/1968/Casablanca.

Inserés sans être démarqués du texte, ces fragments sont en quelque sorte incorporés. Ben Jelloun ne sépare pas sa parole de celle de Nissaboury qu'il traite différemment donc de celle des auteurs occidentaux. Nous avons vu que ce chapitre est déjà construit en mosaïque avec plusieurs citations d'écrits occidentaux.

L'intertextualité met en relation le passage avec un écrit proche par la thématique ainsi que par le point de vue des auteurs; proche également dans le temps.

On peut donc dire que cette référence recentre le chapitre autour du point de vue des maghrébins sur la réalité, qu'elle introduit un regard et surtout un ton complice de celui de Ben Jelloun.

Dans *La Prière*, le personnage de Sindibad rappelle le héros du même nom apparaissant dans le poème *la mille et deuxième nuit* de Nissaboury.

Le jeu intertextuel se démultiplie ainsi depuis les contes des mille et une nuits jusqu'à tel écrit maghrébin puis tel autre. Mais le personnage emprunté est chaque fois transformé, actualisé.

Chez Nissaboury Sindibad aurait oublié son huitième voyage et une partie importante de sa mémoire dans un crâne écrit. Cette mémoire abandonnée constitue en fait l'envers de l'Histoire glorieuse des arabes. Le Sindibad de Nissaboury est un héros déchu; roi des "sans-espoir" il règne sur la face cachée du pays. Cete figure du héros négatif se profile derrière le personnage de *La Prière* du même nom.

L'acte même de citer un écrivain marocain est représenté dans *Moha*. Dans ce roman, le personnage de Moha, ami juif de Moha, cite un passage attribué à son neveu : "Un garçon qui a une bonne tête. Il a écrit l'autre jour notre histoire. Il s'appelle Amrane - Ecoute ce qu'il vient d'écrire.

Il s'agit d'un clin d'oeil amical à l'écrivain juif marocain Edmond Amrane el Maleh.

La citation encore une fois ne vise pas à se placer sous l'autorité d'un écrit antérieur, mais elle est incluse dans un dialogue, échange autour de préoccupations communes; en supposant que Moha est un double de l'auteur, ces préoccupations setaient à la fois d'ordre intra- et extra- diégétiques.

Nous avons vu que *La Prière* était parsemée de citations plus en moins explicites de textes appartenant aussi bien au champ culturel occidental qu'arabe. Or, Ben Jelloun combine dans un passage de ce roman les références à des littératures aux antipodes l'une de l'autre. Il reprend d'une part le nom de l'héroïne du roman fondateur Nedjma de Kateb Yacine. Cependant Nedjma dans *La Prière* rappelle l'héroïne du conte d'Andersen *La petite fille aux allumettes*.

<sup>198</sup>- Chez Nissaboury: je suis Sindibad et son génie terrien. *La Mille et deuxième nuit*. Casablanca, éd. Shoof, 1975, p.41.

Cette double référentialité, par son incongruité souligne l'aspect ludique de l'intertextualité. L'auteur joue à rapprocher des textes sans rapport. Il s'amuse également à déjouer l'attente du lecteur qui au seul nom de Nedjma attend un certain type de récit plutôt que tel autre.

Enfin, nous terminerons en indiquant que Ben Jelloun pratique également l'auto-citation.

Sindibad dans *La Prière* évoque le héros d'un autre roman de Ben Jelloun: "Il pouvait bien sortir dans les rues, comme son ami Moha, et crier en plein jour."<sup>199</sup>

Moha, quant à lui, rencontre Harrouda :

"Moha reprit sa route vers les hommes et l'époque. Il vit Harrouda sortir d'un buisson. Elle lui dit "Va continue ton chemin."<sup>200</sup>

Ainsi, se trouve établie une continuité d'un roman à l'autre, ce qui empêche de les considérer comme des systèmes clos.

Pour résumer, nous dirons que davantage absorbé que les autres, le corpus de la littérature maghrébine de langue française constitue un ensemble dans lequel Ben Jelloun puise de manière assez libre.

Plus généralement, tout renvoi d'un écrit à l'autre dans cette littérature contribue à la fonder un peu plus et à l'auto-légitimer en quelque sorte.

---

<sup>199</sup>- *La Prière*. Op. cit., p.230

<sup>200</sup>- *Moha*. Op. cit., p.129.

## Conclusion

Si nous avons séparé pour des raisons de clarté les références à des textes occidentaux et celles à des textes arabes et islamiques, il va sans dire que ces citations fonctionnent ensemble; leur coexistence dans un roman ou un recueil de poèmes organise une pensée de type éclectique.

Ainsi, la double référence philosophique dans *La Prière*, nietzschéenne d'une part, soufie de l'autre oriente la lecture vers d'éventuels points de convergence entre l'une et l'autre.

Par exemple, la pensée du devenir chez le philosophe allemand va se superposer avec la notion de passage par des "états" des mystiques musulmans. La conception du temps comme éternel retour de Nietzsche ne présente-t-elle pas quelque similitude avec la conception du "retour à l'origine" des soufis ? Ces ponts jetés d'une pensée à l'autre, d'un écrivain à l'autre n'obéissent bien entendu pas à une logique scientifique car nous sommes dans la Littérature.

En tout cas l'horizon du lecteur, par ces évocations qui franchissent les frontières, se trouve singulièrement élargi. La remarque de Larbaud Valery, cité par Antoine Compagnon nous semble acquérir tout son sens ici:

"Le fait même, que cela, ce vers, cette phrase entre guillemets vient d'ailleurs, élargit l'horizon intellectuel que je trace autour du lecteur. C'est un appel ou un rappel, une communication établie : toute la Poésie, tout le trésor de la littérature évoqués brièvement, mis en relation dans mon ouvrage avec la pensée de celui qui le lit".<sup>201</sup>

Si tout écrit se construit en fonction d'autres textes, en continuité ou en rupture avec eux, ceux de Ben Jelloun puisent donc à un double champ culturel. Or, les citations vont exposer, visualiser ce qui par ailleurs peut passer inaperçu dans un énoncé transculturel : à savoir la confrontation entre textes et auteurs de nationalités différentes; l'écart entre textes que présuppose toute intertextualité et qui est d'ordre temporel par exemple se double ici d'une distance culturelle, de la différence des nationalités et de langues. Le jeu de rapports impliqué par le dialogisme se trouve démultiplié.

Pour donner une idée de cette complexité, on proposera le tableau suivant, indiquant les principales relations en jeu dans cet intertexte :

- d'ordre temporel :

texte soufi	=> 10ème siècle environ
Nietzsche	=> 19ème siècle
as-Sayyâb, Séféris, Barthes	=> contemporains

- d'ordre linguistique: plusieurs citations sont traduites de l'arabe;

- de nationalités: Plusieurs nationalités d'Europe sont représentées; parmi les Arabes, sont cités le Palestinien, l'Irakien, le "Perse" al Hallaj, l'Andalou Ibn Arabi etc..

- de genres: Poésie, essai philosophique, récit de voyage, texte ésotérique tous ces genres insèrent ces écrits, au delà de la Littérature, dans un champ de discours bien plus vaste.

---

<sup>201</sup> - *La Seconde Main*. Op. cit. p.91.

Chapitre IV  
Interférences linguistiques

## Introduction

Nous étudierons dans ce chapitre les phénomènes de contacts entre la langue française et la langue arabe, voire d'autres langues. Désignés par les linguistes par le terme d'"interférences"<sup>202</sup>, ils prennent des formes différentes que nous essaierons de repérer. On constate dans nos textes l'émergence de mots, ainsi que de petits textes en langue arabe dialectale ou classique. Des termes du lexique arabe coexistent parfois avec des tournures empruntées à la langue arabe; ou encore on remarque un travail de traduction plus ou moins explicite de mots et de notions arabes. Comment fonctionnent ces "traces" d'une autre langue dans ce contexte? Quels effets de signification induisent-elles? Quelles possibilités de jeux sur la "littéralité", autour des signifiants autorisent elles?

Dans un deuxième temps, cette apparition de mots arabes nous met sur la voie d'une interrogation : N'y aurait-il pas, moins évident, un travail sous-jacent de la langue arabe au niveau phonétique, sémantique? Ne conduit-il pas à un décentrement des significations des mots, à une multiplication du sens des phrases et des séquences plus grandes? N'y aurait-il pas ainsi un fonctionnement poétique spécifique à "l'écriture bilingue"?

Les mots arabes ayant souvent déjà été "empruntés" par le français par le biais de la littérature romanesque dite exotique, les romans de notre auteur n'ont-ils pas ainsi une histoire linguistique déjà là, dans la continuité de laquelle ils se posent ?

Nous devons signaler tout d'abord que les modifications de sens induites par l'emploi de termes d'origine arabe vont être ici dépendantes de la perception du lecteur. Ainsi notre analyse de ce fonctionnement va se faire dans le va-et-vient entre ces deux lecteurs-types que nous supposons, l'un ne connaissant pas la langue arabe, l'autre connaissant les deux langues et refaisant ainsi le trajet entre le champ sémantique de l'une et de l'autre, c'est-à-dire se trouvant à peu près dans la même situation que l'écrivain.

La question du livre comme construction du lecteur est particulièrement pertinente dans cette étude du fonctionnement des interférences linguistiques. Le code ou les codes dont ce lecteur dispose orienteront de manière différente le sens de ces passages où apparaît un phénomène de contact entre les langues.

---

<sup>202</sup>- Cf à ce propos Juliette Garmadi : "Les exemples de déviations par rapport à la norme de chaque langue qui se produisent dans le discours des plurilingues comme résultat de leur familiarité avec plus d'une langue, c'est-à-dire comme résultat du contact des langues, seront désignés comme des faits d'interférence. *La Sociolinguistique*. Paris, éd. PUF, 1981, p.102.



### Mots étrangers au français

Cependant, généralement, parsemer un texte français de mots arabes entraîne l'espace romanesque vers le domaine de l'étranger, de l'exotique. Les mots sont les indices, les traces visibles de cette langue-culture sous-jacente. Or il est évident que ces termes, au phonétisme autre, dérangent la lecture, l'ordre phonologique du français. D'un autre côté, transcrits en caractères latins, ils sont masqués, appropriés d'une certaine manière par la langue française.

D'une part, donc, ces mots sont des signes qui renvoient à un système de signes absents, d'autre part ils fonctionnent dans un contexte "étranger"; d'où la nécessité d'étudier le rapport que le terme introduit entretient avec son contexte phrastique et au-delà avec des unités plus importantes.

Tout d'abord, on remarque que dans les quatre romans de notre corpus, la fréquence de ces points de rencontre est très inégale. *La Réclusion* ne comporte pratiquement pas de mots arabes, si ce n'est quelques noms propres et le nom d'Allah.

C'est le seul roman qui a pour référence un territoire autre que le pays natal, puisqu'il évoque la vie quotidienne d'un émigré en France. Est-ce que la langue maternelle aurait plutôt tendance à émerger quand le récit a pour référentialité la terre natale ? Autrement dit, est-ce qu'elle est liée à un espace, celui où on l'emploie habituellement ? En tout cas, c'est surtout dans *Harrouda* et dans *La Prière* que sont disséminés de nombreux termes arabes, alors que dans *Moha*, nous n'en avons relevé que quelques uns.

Bien que son "action" se situe au Maroc, ce roman a pour décor une ville moderne anonyme qui semble sans rapport avec un terroir, un espace maghrébin authentique. Il paraît donc y avoir une correspondance entre un espace spécifique maghrébin, surtout ses lieux caractéristiques, zaouia, mosquée, médina et l'emploi de termes arabes dans nos textes, comme si l'évocation du lieu entraînait celle de la langue qui l'a imprégné.

Une raison pratique s'ajoute à cela : il s'agissait de parer à l'inexistence de termes français pouvant désigner cette référentialité maghrébine spécifique.

Effectivement, un relevé des mots arabes transcrits en français, nous indique qu'une majorité parmi ces mots désignent des choses et des notions propres à la culture arabo-maghrébine. Il s'agit donc de xénismes tels que les définissent les linguistes : "Normalement, un xénisme est défini par rapport à ce qu'il désigne, une chose, une réalité extralinguistique qui n'existe pas dans le contexte national"<sup>203</sup>

Voici une classification de ces mots selon les registres qu'ils couvrent :

1- Registre de la religion : *sourate, al fajr, minbar, mihrab, jnouns* etc...

2- Registre vestimentaire : *djellaba, haïk*.

4- Noms et adjectifs désignant une fonction sociale : *chikha, cheikh, khammas, haj, moulay, fidai*.

5- Noms de lieux, registre de l'urbanisme : *Bab al Khokha, médina, souk, derb, borj...*

Nous allons procéder à l'analyse des significations nouvelles acquises par ces mots dans ce contexte.

Le mot : indice d'un champ sémantique plus vaste

Pour le lecteur maghrébin, un seul parmi ces mots renvoie à un champ sémantique arabe vaste, voire à la langue dans son ensemble; car on sait bien depuis Saussure que la signification d'un mot est toujours liée à celle des autres mots : "La partie conceptuelle de la valeur (d'un terme) est constituée uniquement par des rapports et des différences avec les autres termes de la langue".<sup>204</sup>

<sup>203</sup> - J. Humbley : "Vers une typologie de l'emprunt linguistique". *Cahier de lexicologie*, T. 2, 1974, p.65. On voit que l'expression n'est pas tout à fait heureuse pour ce qui est de l'emploi de ces mots par un auteur qui écrit dans une autre langue que sa langue nationale. Car, ces réalités existent bien dans le contexte national de l'auteur mais non dans celui de la langue française. Il y a ici dissociation entre la langue de l'écrivain et sa nationalité.

<sup>204</sup> - Cité par Georges Mounin : *Les Problèmes théoriques de la traduction*. Paris, éd. Gallimard, 1982 (1ère éd. 1963), p.23.

D'autant plus qu'une combinatoire serrée lie les mots dans la langue arabe comme le souligne Moncef Chelli:

"Ainsi un mot arabe renvoie à une racine et celle-ci est l'un des 19656 arrangements qui forment le corps de la langue. Mais ces arrangements ne sont pas simplement juxtaposés les uns à côté des autres, ils communiquent tous entre eux. Les arrangements de la combinatoire sont tous en communication par un système d'anastomoses... Nous n'insisterons pas sur ce qui est un lieu commun de la grammaire et de la rhétorique arabes, le fait que des mots qui ont des lettres communes ou les permutations d'une combinaison présentent une parenté ou un lien dans les sens".<sup>205</sup> Nous supposons donc que par une série de résonances, et connotations sémantiques, ces mots soulèvent un univers sémantique contenu en puissance dans la langue arabe ou le dialecte marocain. Cet univers sémantique sera plus ou moins riche selon la capacité d'évocation, la densité du mot. Ainsi il nous semble évident que le terme *djellaba* est moins chargé sémantiquement que celui de *fidai*: ou encore que les termes religieux tels que *sourate*, *jnouns*, etc...

Pour ce qui est de la lecture de textes en français où apparaissent ces termes de la langue arabe, on peut se demander s'il ne se crée pas alors un effet de digression pour le lecteur. Ce monde de significations sous-jacentes ne déporte-t-il pas le sens du passage où se situe le terme arabe ? Khatibi résume ainsi ce fonctionnement :

"Car l'usage d'un mot, d'un seul (par exemple Zenzem) entraîne avec lui tout l'immense corpus maternel, qui travaille silencieusement et imperceptiblement et qui s'agglutine de-ci, de-là dans le livre comme si, ainsi que nous le rappelle Maurice Blanchot dans ses réflexions sur la traduction, la langue qui est à traduire pouvait se replier sur elle-même à chaque moment, échapper à celle qui tente de se l'approprier par une transmutation sur un sol différent, à la dérouter de son sol en la découpant de son contexte, la laissant "langue morte" comme lorsqu'on parle de propriété de main-morte".<sup>206</sup>

Sens prédominant : l'extranéité

Si pour le lecteur maghrébin, les termes arabes disséminés dans les écrits font intervenir un univers sémantique spécifique, qui s'engouffre dans le cours du texte, comment fonctionnent ces termes par rapport au lecteur ne connaissant pas l'arabe ? Le premier sens d'un mot étranger n'est-il pas justement son "extranéité" ? Le mot de l'autre langue est perçu d'abord comme différent et signifie cette différence, quel que soit par ailleurs son sens, qui n'est pas toujours explicité par l'auteur. En effet, nous relevons plusieurs phrases, où le terme de la langue maternelle n'est pas suivie d'une traduction ou d'une explication. En voici deux exemples

Dans *Harrouda* : "Je laissais mon seroual et j'urinai sur le *zellige tombal*"<sup>207</sup>

Dans *La prière* :

"Jamal était l'élément féminin dans cette université où les seules jeunes filles qui étudiaient venaient tout enveloppées dans leur haïk, comme des momies qui auraient effacé leur corps."

Nous avons souligné ces termes qui ne sont pas toujours distingués du passage où ils s'insèrent, ce qui accentue sans doute l'effet de surprise du lecteur non préparé à cette effraction de la langue étrangère. Selon qu'il a été déjà intégré en français ou non, selon que l'auteur l'explique ou non, le mot arabe va donc constituer une zone d'opacité de sens plus ou moins réductible. Dans la terminologie linguistique, on dit dans ce cas qu'il y a problème au niveau du décodage. La linguiste Josette Rey Debove expose ainsi cette question : soit une langue donnée désignée par L1 et une autre langue L2 :

"La langue se protège naturellement contre l'accueil de mot étranger, par la fonction des communications : "Tout mot M2 de L2 introduit dans un discours en L1, l'opacifie et en empêche le

<sup>205</sup> – *La Parole arabe*. Paris, éd. Sindbad, 1980, p.48.

<sup>206</sup> – *Maghreb pluriel*. Paris, éd. Denoël, 1983, p.199.

<sup>207</sup> – *Harrouda*. Op. cit., p.76.

décodage. Si donc un locuteur bilingue en L1 et L2, veut faire admettre au décodeur monolingue en L1 un mot M2, il faut qu'il l'explique dans son message"<sup>208</sup>

Ces termes non expliqués, ou bien traduits sommairement, vont donc constituer des obstacles à la communication du sens.

Etant donné que nous sommes en face d'écrits littéraires et non pas dans une communication de type ordinaire, on est en droit de considérer qu'il s'agit là d'un effet stylistique voulu par l'auteur.

Dérangeant la fonction "dénotative", référentielle pour reprendre la classification de Jakobson, ces termes étrangers créent des zones d'ombre, où l'accent est porté sur l'inconnu davantage que sur le connu.

Cet effet serait du même ordre que celui créé par l'archaïsme et ainsi explicité par Riffaterre :

"La substitution de l'archaïsme à un synonyme contemporain crée un certain degré d'imprévisibilité dans le décodage de la phrase; d'où un contexte créateur d'effet. Dans une classification stylistique, ce trait spécifique permettrait de grouper, dans une même classe l'archaïsme, le néologisme, les emprunts à des langues étrangères ou techniques"<sup>209</sup>

Il va sans dire qu'un tel fonctionnement contextuel, influera sur le sens de toute la phrase, voire le passage où s'insère le terme arabe. La langue française est déportée vers un réseau de rapports inédits.

D'un autre côté, on peut se demander si le terme arabe ne va pas être gagné par une chosification de sa signification. Ne circulant plus dans la langue arabe, cantonné au champ lexical de l'"exotique", de l'étranger dans la langue française, est-ce qu'il ne devient pas un symbole ?

Pour illustrer ce fonctionnement, on pourrait comparer ce mot à une pièce de monnaie qui n'est plus objet d'échange, parce qu'elle est d'un autre pays ou bien d'une autre époque; Dans *La Prière*, justement :

"Yamna portait une djellaba sur laquelle elle avait cousu pas moins de quinze poches devant correspondre chacune à une case d'espérance ou d'ironie [...] dans la poche mauve, elle avait glissé une pièce d'un rial trouvé et qui n'avait plus cours depuis l'entrée des Français au Maroc".<sup>210</sup>

Si l'on admet que cette *djellaba* est une métaphore emblématique du roman composé lui aussi de l'assemblage de rêves et de récits divers, ne peut-on voir dans cette pièce de monnaie la métaphore du terme arabe sorti de son contexte et par là de la combinatoire des sens où il se situait?

---

<sup>208</sup> - *Le Métalangage*. Paris, éd. Le Robert, 1978, p.283.

<sup>209</sup> - *Essais de stylistique structurale*. Paris, éd. Flammarion, 1971, p.102.

<sup>210</sup> - *La Prière*, Op. cit., p.69.

emprunts

Variation du degré d'étrangeté des mots

Tous les termes arabes que nous avons relevé dans les écrits de notre corpus, ne possèdent pas le même degré d'opacité pour le lecteur français. Certains d'entre eux ont en effet déjà été empruntés par la langue française, depuis des siècles ou bien des dizaines d'années. Ainsi le mot zénith employé dans *La Prière* et qui est l'objet d'une confusion avec le nom de la ville Tiznit de la part de Boby, a perdu depuis longtemps sa connotation étrangère. Certains mots dont les phonèmes sont proches de ceux du français tels que médina, marabout, kif etc... ont été déjà intégrés.

D'autres comme *qahwat*, *haïk*, n'ont pas été assimilés. Ceci selon une loi de la linguistique qui veut qu'"un mot qui contient des phonèmes ou des combinaisons de phonèmes inusités en français, n'est pas intégré au niveau phonétique".

Notre auteur a recours aussi bien à des "emprunts", de mots arabes passés en français à la faveur de contacts des deux sociétés, qu'à des termes nouveaux, tels que *mahia*, *fenjel*. En outre, il n'hésite pas à utiliser des termes arabes difficilement prononçables et qui ainsi sont ressentis comme encore plus étrangers si l'on peut dire.

Le degré de familiarisation par rapport à ces termes, change donc. Ce faisant, les textes de notre auteur exposent en quelque sorte le travail d'appropriation plus ou moins grand exercé par une langue sur des termes d'une autre langue; travail qui est tributaire de l'histoire des contacts entre les deux peuples qui en ont usage ainsi que des propriétés phonétiques intrinsèques à ces langues. L'effet d'imprévisibilité dont nous avons déjà parlé s'en trouve relativisé.

Variation de prononciations :

Ainsi, les lettres imprononçables en français et présentes néanmoins dans la graphie du terme contribuent pour une bonne part à l'impression d'étrangeté du mot.

La graphie signale alors cette part irréductible à l'appropriation. Pour être adapté à son nouveau contexte langagier, le mot autochtone est la plupart du temps déformé. En tout cas, une bonne part des mots arabes empruntés en français le furent par l'intermédiaire des voyageurs. Or, "Les voyageurs reproduisent dans leurs écrits, fidèlement ou à leur guise, l'image acoustique du terme qu'ils ont entendu ou cru entendre pendant leurs déplacements. Le plus souvent, et cela était plus vrai jadis que de nos jours, le mot se répand parmi une foule de lecteurs ne connaissant que le français. Dans ce cas, on a tendance à lire le mot étranger comme on ferait d'un mot français. le point de départ de ce que sera par la suite la nouvelle prononciation du mot d'emprunt est alors une notation orthographique utilisant les signes du français."<sup>211</sup>

Le cas du nom du prophète est connu : De Mahomet, il reviendra à Mohammed plus proche de la prononciation arabe. Notre auteur est attentif à cette question : il joue des différences de prononciation en exposant des versions orthographiques différentes : une note infra-paginale dans *Harrouda* vient signaler:

"Fass est la transcription arabe de Fès".

Là, Ben Jelloun se démarque de la graphie habituelle de cette ville pour en choisir une plus proche de la prononciation originelle. Il n'est pas indifférent que cette différence soit désignée dans une note. Une telle remarque, qu'on peut qualifier de métalinguistique, articule une théorie de l'écriture à sa pratique. La note vient attirer l'attention du lecteur, l'obligeant à tenir compte de ce qu'il aurait pu considérer comme un détail insignifiant; elle ajoute un degré dans l'autonomie, puisque le chapitre commence par une incitation de type métalinguistique : "Lire Fass". Elle donne aussi à voir le dédoublement du signifiant; division correspondant à celle de la ville même, du corps de ses habitants ainsi que de celui du narrateur.

---

<sup>211</sup>- Nasser Fathi : "Emprunts lexicologiques du français à l'arabe des origines à la fin du XIXème siècle". Thèse pour le Doctorat ès Lettres, Université de Paris, p.p. Imprimerie Hayek et Kamal, Beyrouth, 1966, p.106-107.

"Cependant le parallèle textuel n'est pas imaginaire; il s'inscrit (s'écrit) dans le même corps. Le corps s'est peut-être morcelé (multiplié ou divisé), mais il a gardé intactes ses cicatrices (tatouages), son étendue et son regard. Il cesse de (se) citer, il trace"<sup>212</sup>

D'autre part, une telle transcription n'est-elle pas à rapprocher du nom Fahss, celui de la région du Rif, symbole de la résistance ? Cette région attire le narrateur : "Nous abandonnons la mer pour la voix chaude et l'oeil rusé des femmes du Fahss". Une nouvelle configuration graphique change les distances géographiques.

Dans *La Prière* les déformations des mots dans les deux sens des emprunts sont remarquables. Les populations locales nomment Nugus le général espagnol Nogues.<sup>213</sup>

Elles transforment "bordel Moulay Abdallah" en Bousbil Moulay Abdallah; la Sûreté en "lassourtis". Devenu méconnaissable, ce mot a subi une grande violence, qui semble répondre à la violence physique perpétrée par les agents de la Sûreté. Le récit de cette répression menée contre les corps des Fassis par les lassourtis est celui de l'Histoire sur le fond de laquelle se sont constitués de tels emprunts. D'ailleurs en général une grande partie des emprunts dans les deux sens se sont faits, nous dit Nasser Fathi par l'intermédiaire de l'armée :

"L'introduction en français moderne de mots provenant de l'arabe d'Afrique du Nord a dû prendre son point de départ dans le sabir que pratiquaient les français et les indigènes pour communiquer entre eux. La création de troupes militaires composées en majorité de gens du pays, obligea ceux-ci à pratiquer la langue française et en même temps, incita les Français à apprendre le dialecte indigène".<sup>214</sup>

Ce texte commun s'est formé, pour une grande part, à partir de l'assimilation dans un même corps de troupe des autochtones et des soldats français; ce n'est sans doute pas sans violence qu'une telle assimilation a dû se faire.

Ces mots portant la marque du corps (cordes vocales et main) de ceux qui les empruntent. Ne sont-ils pas signifiants, au sens que donne à ce terme la psychanalyse et qu'explique ainsi *Serge Leclair* : "J'avance, dit-il, qu'un signifiant ne peut être dit tel, que dans la mesure, tout à fait repérable, où la lettre, qui en constitue un versant, renvoie nécessairement à un mouvement du corps, c'est cet ancrage électif d'une lettre (gramma) en un mouvement du corps qui constitue l'élément inconscient, le signifiant proprement dit".<sup>215</sup>

Ne peut-on dire que ces emprunts renvoient à un mouvement du corps social, qu'on y décèle la trace d'un trauma collectif ?

L'histoire se serait-elle répercutée au niveau linguistique par des déformations, des altérations infligées aux mots de l'ennemi ? La violence n'est dès lors plus seulement racontée, elle apparaît dans les signifiants mêmes du texte.

#### Ré-évaluation

On se demandera si ces déformations ne consistent pas également en détournements de sens, ces derniers étant fortement conditionnés par la conjoncture historique.

La plupart des termes arabes déjà empruntés auxquels a recours Ben Jelloun dans ses textes ont été introduits dans la langue française par le biais de récits de voyageurs au dix-huitième siècle notamment; cependant, l'emploi de ces mots ne fut généralisé qu'à l'époque coloniale.

Ils appartenaient à un texte établi par l'Autre sur Soi et en tant que tels, avaient vu leurs significations se transformer en fonction de ce contexte. En reprenant ces termes, Ben Jelloun établit un dialogue avec les "discours" exotiques, au niveau de ses traces; on a vu que l'écriture se pratiquait dans la mise en relation avec des fragments, des citations d'écrits occidentaux. Ici le rapport est

<sup>212</sup>- Harrouda. Op. cit., p.48.

<sup>213</sup>- *La Prière*. Op. cit., p.42.

<sup>214</sup>- Ibid., p.19.

<sup>215</sup>- Nous avons repris cette citation chez Jalil Bennani : "Bilinguisme et psychanalyse". *Du bilinguisme*, Paris, éd. Denoël, 1985, p.91.

établi avec le vocabulaire "exotique". En le reprenant, l'auteur va à nouveau faire évaluer son sens, en fonction d'un nouveau contexte. D'une certaine manière, il se réapproprie ces termes de sa langue, en pratiquant une réévaluation explicite de certains d'entre eux. Car ces termes sont porteurs de la mémoire des textes de la Littérature exotique et coloniale.<sup>216</sup>

Prenons par exemple le mot kif qui apparaît en plusieurs occurrences au dernier chapitre de *Harrouda*. Il a acquis la connotation d'évasion et de plaisir à la suite des récits des voyageurs occidentaux; en effet, dès le dix-huitième siècle, on trouve le mot kif, et cette définition dans un récit de voyage :

"Les Arabes nomment keif cet abandon voluptueux, cette sorte de stupeur délicieuse [...] le kif désignant la drogue est emprunté à l'arabe d'Afrique du Nord qui a du acquérir cette signification à partir de l'expression hasisti-l-kef, l'herbe qui procure le kif, expression connue de l'arabe de Syrie-"<sup>217</sup>

Dans *Harrouda*, le terme est situé dans le contexte marocain. L'auteur remet en cause les connotations et le champ sémantique lié à kif en français.

"on ne "s'évade" pas; il n'y a pas de fuite... comment parler d'"évasion" quand, pour se réveiller le matin (réveiller le corps, lui donner les premières perceptions) on a besoin de tirer quelques bouffées (pour s'ouvrir les yeux)".

Les guillemets signalent que l'auteur ne prend pas à son compte ces interprétations de l'Autre sur soi. Le mot Rif est sans doute chargé historiquement. On ne peut le dissocier de l'évocation de la révolte du Rif, de la république déclarée par le fameux émir, Abdelkrim Khattabi. Tout un texte conflictuel, où chacun des deux peuples mettait ses espoirs et ses passions est lié à ce terme. Dans le passage où il évoque cette région et la guerre de résistance dont elle fut le théâtre, Ben Jelloun expose la "guerre des dénominations" qui a coexisté avec l'autre guerre.

Le seul fait de présenter plusieurs points de vue et prononciations replace le mot kif dans un texte plurivoque - Le mot ne peut plus dès lors être entendu d'une seule façon.

Le mot "étranger", par rapport à quoi ?

Les emprunts sont donc des mots qui ne sont plus tout à fait étrangers par rapport à la langue française; mots ambigus par excellence dans la mesure où deux peuples y font entendre leurs deux voix.

Cependant si nous avons parlé jusqu'ici d'emprunt, c'est par rapport à la langue française; car par rapport à l'auteur, comment emprunterait-il des mots de sa langue maternelle ?

On voit que l'expression "mot étranger" est à manier ici avec précaution- ce qui est étranger à la langue ne l'est pas à l'écrivain nécessairement comme est vrai l'inverse. Or cette difficulté à séparer entre mot étranger ou non transparaît dans le mode de démarcation de ces mots arabes dans nos textes.

A la question de savoir s'il y a utilisation des moyens typographiques pour distinguer ces mots, on ne peut que répondre que l'auteur ne se plie à aucune règle précise à ce propos.

On mettra de côté les mots transcrits en arabe qui par là sont repérables de manière évidente.

Ajoutons que les passages en arabe sont décalés par rapport au reste du texte, grâce à une marge.

---

<sup>216</sup>- A propos de cette notion de mémoire des mots. cf. Barthes. "[...] Les mots ont une mémoire seconde qui se prolonge mystérieusement au milieu des significations nouvelles. [...] Toute trace écrite se précipite comme un élément clinique d'abord transparent, innocent et neutre, dans lequel la simple durée fait peu à peu apparaître tout un passé en suspension, toute une cryptographie de plus en plus dense". *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, éd. Seuil, 1972, p.116.

<sup>217</sup>- Cité par Nasser Fathi, op. cit., p.519.

Quant aux mots arabes transcrits en français, ils sont soit entre guillemets, soit en italique, et parfois sans aucune marque distinctive.

Les mots qui sont des emprunts déjà codifiés dans la langue française ne sont pas démarqués : c'est le cas de marabout, djinns, souks dans *La Prière*.

Certains mots sont parfois distingués typographiquement, parfois non. Cette hésitation provient sans doute de ce qu'il s'agit de mots quelque peu passés dans la langue française, mais dont l'usage est plutôt restreint : *minbar, mihrab, zaouïa, médina*.

On note d'autre part qu'il y a différence de traitement suivant les romans. La tendance à ne pas séparer le mot arabe est plus nette dans *Harrouda*. Citons ces phrases où l'effet d'imprévisibilité du mot arabe est accentué par le fait que rien ne le distingue typographiquement.

p.76 "Je baissais mon seroual et urinai longuement sur le zellige tombal"

p.103 "J'offrais souvent un banquet de couscous aux tolbas". "je priaï pour la santé des chorfas".

p.12 "La sirène les priva de kif et de maajoun".

On peut émettre l'hypothèse que si le mot arabe est généralement non démarqué par rapport au reste de la phrase dans *Harrouda*, c'est que dans ce premier roman, l'auteur a sans doute du mal à considérer les mots de sa langue maternelle comme étrangers, donc devant être distingués. D'autre part, il y a là un désir d'abolir les différences, de "fusionner" en quelque sorte les deux langues. Dans ce roman, "confusion" et différenciation sont non seulement thèmes mais aussi formes d'écriture. L'indistinction entre termes d'origine arabe et termes français dans *Harrouda*, serait donc une modalité du jeu autour des deux langues.

D'un autre côté, certaines expressions ou mots français sont distingués par des guillemets : ce qui prouve que l'auteur ne les reprend pas à son compte, les considère comme étrangers. Ainsi dans *Harrouda*, le mot "culpabilité" est entre guillemets (p.147); dans *La Prière* l'expression "l'obligation de réserve" (p.51)

Dans ce cas, les guillemets indiquent un lieu de la langue française déterminé, figé et repris tel quel. L'auteur les perçoit comme étrangers à sa propre parole.

Ainsi, l'étrangeté au niveau linguistique est difficile à définir ici. La remarque de Bounfour est à ce propos pertinente :

"La difficulté de distinguer ce qui est sien, c'est à dire son lexique intime et ce qui est cité, c'est-à-dire ce qui est à d'autres est symptôme de la non-séparation. Qui suis-je dans la langue ? N'est pas une question posée avec la netteté d'une parole tranchante ou parodique comme le montre Bakhtine."<sup>218</sup>

Du bilinguisme au plurilinguisme.

Dans le passage de *Harrouda* où il évoque la ville de Tanger, nous avons constaté que Ben Jelloun réalisait un texte en "mosaïque" en y insérant des fragments d'écrits divers. Sur le plan des termes également, il construit une séquence hétérogène en introduisant des mots de différentes langues étrangères :

termes espagnols : el hombre; socco chico; vera cruz.

termes anglais : pudding; the big knife.

termes arabes : haschich; maajoun; chkaf; sebsi...

Au delà ou en deça des discours, ce texte se présente donc comme pluriel. Il est le lieu d'un "parler en langues". Hétérogène jusque dans sa matière linguistique, il pousse le cosmopolitisme à son extrême. Dès lors, il devient difficile de spécifier la langue autochtone par rapport aux langues étrangères; comme la ville dont il parle, ce passage se caractérise par son identité plurielle. Ce plurilinguisme intervenant à la fin du roman nous démontre que le déroulement de ce dernier va dans le sens de la prolifération des langues. On notera que cette dissémination des frontières linguistiques a lieu à Tanger. Là règnent le chant féminin, la trahison et les figures hybrides. Ce sont autant de manières de transgresser les lois du symbolique, de l'unité de la langue et du sens.

<sup>218</sup>- Abdallah Bounfour : "Sur les traces du hors-la-langue" ou variations sur l'inter-langue. in *Du bilinguisme*, Paris, éd. Denoël, 1985, p.154. C'est l'auteur qui souligne.

D'autre part, ces sonorités diverses (latine, anglosaxonne, arabe) attirent l'attention sur le bruit de ces langues. Il s'agit encore d'une effraction du domaine de l'écrit par l'oral dans ce roman où la voix et l'intonation sont soulignées maintes fois.

D'autant que des procédés typographiques rompent l'ordre syntaxique des phrases.

Plusieurs phrases sont trouées de blancs, émaillées d'italiques, parenthèses et de tirets.<sup>219</sup>

Ce phénomène est ainsi analysé par Julia Kristeva : "Division du sens, de la proposition, du mot, perte de leur identité au profit d'un rythme, d'une musique, d'une mélodie."<sup>220</sup>

Jeux sur les signifiants

Dans cet éclatement de l'unité de la langue française, par introduction de mots étrangers plus ou moins "acclimatés" en français, introduction pléthorique dans le chapitre de *Harrouda* que nous venons d'étudier, se signale et se multiplie la différence dans la langue; la fonction de communication du langage y est éclipsée au profit de la littéralité, ici hétérogène du texte.

Nous notons également que l'écriture, par ce brassage de mots étrangers, participe d'une dynamique, d'un processus d'assimilation / rejet.

Nous nous proposons d'analyser d'autres incidences de ce processus, à travers les alliances, les parallélismes, les unions "étranges" de signifiants d'une langue à l'autre.

Si l'allitération est très fréquente dans nos textes (notamment *Harrouda* qu'on a qualifié de roman-poème) elle est particulièrement remarquable quand elle lie, établit un rapport entre les consonnes du vocable étranger et celles du mot français. Dans *Harrouda*, la consonnance r/f, lettres du mot Rif, "travail", tout un passage,

"Les hommes du Rif retournent la terre. La fugue de la forêt ouvre la ville. Nous avons une montagne dans nos pensées lesquelles sont séparées du jour. L'herbe nous rassure et nous protège. Le soleil en furie quitta le ciel.

Les enfants ressurgirent dans la ville qui paraissait abandonnée. Ils avancèrent en se multipliant puis se rassemblèrent au centre de la grande place. Ce fut le siège. La parole se dispersa en fluide étranger"<sup>221</sup>

Insistance et démultiplication du mot étranger qui répond à l'envahissement de la ville par les hommes étrangers (venus d'une région qui a héroïquement résisté lors de la colonisation) Toujours dans *Harrouda*, plus loin, ce sont les lettres du mot kif qui donnent lieu à un engendrement de signifiants proches phonétiquement : "On se caféise tout en se kifant".

Une seule lettre a changé Rif/Kif => Une nouvelle configuration signifiante se forme: on passe de la révolution à la passivité dans la drogue.

Notons qu'au niveau grammatical, nous avons un néologisme avec cette forme du participe présent du verbe kifer dérivé de kif. A la proximité phonétique se joint celle morphologique.

Ce phénomène d'allitération est de rapprochement, ainsi que l'indique Jean Pierre Richard :

"[l'allitération] fonctionne non plus sur le manque, ni sur la restriction du signifiant, mais sur son insistance au contraire, sa redondance, sa prolifération disséminée, sur la façon qu'a le jeu littéral de séduire vers lui la signification du texte et donc encore de le fourvoyer, mais dans la liaison et l'immanence cette fois, en le mettant en continuité multiple, infiniment variée, vertigineuse avec lui."<sup>222</sup>

Dans le cas de nos textes, il n'est pas indifférent que cette dissémination soit celle du signifiant de la langue maternelle à l'origine. Car les séquences où ce dernier prolifère sont autant de lieux où se révèle une sorte de nostalgie vocale de la langue maternelle, qui court sous la langue française et réorganise le sens d'une autre manière.

<sup>219</sup> - Voir p.149 à 158.

<sup>220</sup> - *La Révolution du langage poétique*. Paris, éd. Seuil, 1974, p.212.

<sup>221</sup> - *Harrouda*. Op. cit., p.98.

<sup>222</sup> - Jean Pierre Richard : *Pages paysages*. Paris, éd. Seuil, 1984, p.166.



Ce phénomène coexiste avec une discontinuité au niveau de la prononciation : certaines lettres arabes n'existent pas en français et ne peuvent donc y correspondre à rien, si ce n'est à un blanc.

Ainsi dans *La prière* on note "[...] au bain de bab al khokha."<sup>223</sup> "[...] bordel Moulay Abdallah".<sup>224</sup>

Les lettres kh et a sont des transcriptions respectivement du . et . arabes, lettres inexistantes dans la phonétique du français.

L'agglutination phonétique, semble compenser ce hiatus de l'imprononçable.

On considérera qu'il s'agit ici de ce même processus d'assimilation/rejet que nous avons déjà constaté; d'une part les deux langues tendent à se rapprocher, d'autre part il y a des zones où la lettre présente une résistance irréductible.

Dans ce processus, il y a implication du corps de celui qui écrit, et de celui qui lit. Les deux sont entraînés par ce mouvement de liaison, déliaison.

Il semble qu'ici c'est le déploiement de l'autre scène, celle de l'Inconscient que l'on peut appréhender à travers ces jeux phonologiques. Nous devons introduire à ce propos le terme de différentielle signifiante, concept élaboré par Julia Kristeva pour rendre compte de ce fonctionnement poétique du langage, concept explicité dans "Psychanalyse et langage littéraires".

"La différentielle retrouve en effet ce rythme inconscient, pulsionnel que l'on a défini comme fonctionnalité préverbale. Les différences sonores qu'elle combine portent certaines particularités sémiotiques que leur confèrent leurs "bases pulsionnelles" : un investissement vocal rattache la différentielle au "corps articulant", se "charge de la motilité corporelle qui s'y reproduit, et introduit l'afflux de la jouissance dans l'ordre du langage, confrontant la jouissance et l'ordre symbolique dans cet ordre même (dans la chaîne signifiante)".<sup>225</sup>

Ces propositions se vérifient d'autant plus quand l'auteur pratique des jeux de mots d'une langue à l'autre. Gerard Genette a étudié ce phénomène chez Mallarmé, ce dernier créant des mots "hybrides" à partir de l'anglais et du français :

"Altérations doubles enfin, cas véritablement bizarre, où signification et orthographe se mêlent, pour composer des produits nouveaux : "c'est le mécanisme bien connu de l'étymologie populaire, où un vocable opaque- en l'occurrence, parce qu'étranger- se trouve réinterprété, donc remotivé à la faveur d'une collusion paronymique."<sup>226</sup>

On trouve chez notre auteur :

Mi`rage et mirage; le mi`rag est selon la tradition, l'ascension nocturne du prophète sur un cheval nommé al-Bourak. Ben Jelloun nous dit : "[...] Fass élue par le Prophète ! Il l'aurait nommée sur son cheval la nuit du Mi`rage."<sup>227</sup> La lettre "aïn" étant imprononçable en français, ce terme devient homophone de mirage.

Dans *Harrouda* également, nous trouvons "Harroun Arrachide".<sup>228</sup> Une telle écriture du nom, habituellement transcrit al-Rachid ou al-Rashid, le transforme ludiquement en le rapprochant de son homophone arachide.

Enfin, sans être explicitement désignés comme tels, certains jeux de mots sont suggérés par le contexte où ces mots se placent.

Ne peut-on rapprocher le *minbar* évoqué dans tel passage de *Harrouda* de minibar, des lors que dans la même page, l'auteur nous parle de frigidaire; "On a même installé un frigidaire à la place du minbar; on peut y trouver tout ce que nous défend le Seigneur".<sup>229</sup> En tout cas, dans ces jeux de mots d'une langue à l'autre, il y a à l'évidence une jouissance.

<sup>223</sup> - *La Prière*. Op. cit., p.90.

<sup>224</sup> - Ibid. p.67.

<sup>225</sup> - Jean le Galliot : *Psychanalyse et langages littéraires*. Paris, éd. Nathan, 1977, p.225.

<sup>226</sup> - *Mimologiques*. Paris, éd. Seuil, 1976, p.260.

<sup>227</sup> - *Harrouda*. Op. cit., p.85.

<sup>228</sup> - Ibid., p.57.

<sup>229</sup> - Ibid., p.54.

## Calques, arabismes

On s'est attaché jusqu'ici à l'étude de la présence de la langue arabe sous sa forme la plus évidente : la transcription des lexèmes de cette langue en français.

Cependant, cette présence se signale de manière moins directe, à travers les calques, les arabismes. Selon le linguiste Humbley : "Le calque est une variété d'hybride dont les composants sont des unités de la langue I; on peut la définir comme la reproduction d'une structure lexicale étrangère avec des éléments de la langue I, qui a un sens différent de celui de la somme des éléments et qui, en principe, correspond au modèle."<sup>230</sup>

On note les traductions littérales suivantes d'expressions arabes, que nous avons fait suivre de l'expression en dialectal marocain, translittérée :

"nuit de toutes les nuits" : "laylat kul al layali";

"coupeurs de chemins" : "Qata`in al turuq";<sup>231</sup>

"que le fer m'emporterait" : "lhadid yakhudhni";<sup>232</sup>

"Ils ont payé de leurs yeux" : "fdaw bi `aynayhum";<sup>233</sup>

"ses paroles l'ont précédé" : "klamu sibqu";<sup>234</sup>

"Elle entre et sort dans les paroles" : "tudkhul wa takhrug fi-l-klam."<sup>235</sup>

Ces arabismes, qui sont une forme d'emprunt, non du signifiant étranger mais d'une structure lexicale, donc d'un rythme également créent aussi un effet d'imprévisibilité. Ils permettent donc de conserver le même effet d'étrangeté qu'aurait produit la langue étrangère.

Il s'agit d'un détournement du français vers un autre champ lexical et morphologique qui dépayse le lecteur, qui peut également être perçu comme une incorrection dans la langue. Car si les langues assument facilement les emprunts de mots étrangers, elles répugnent à l'intégration d'unités structurelles plus grandes, telles que des expressions. Comme ces dernières sont des stéréotypes dans la langue, on peut considérer qu'il s'agit de formes de citation d'unités de discours figées de la langue maternelle, qui fonctionnent donc comme des traces résistantes de celle-ci.

---

<sup>230</sup>- "Vers une typologie de l'emprunt linguistique". *Cahiers de lexicologie*, T.II, 1974, p.62.

<sup>231</sup>- *La Prière*. Op. cit., p.131 et p. .

<sup>232</sup>- *Harrouda*. Op. cit., p.36.

<sup>233</sup>- *Ibid.*, p.50.

<sup>234</sup>- *La Réclusion*. Op. cit., p.36.

<sup>235</sup>- *Moha*. Op. cit., p.118.

### Traduction et poésie

On pourrait croire que pour remédier à la lacune de sens occasionnée par la présence du mot d'origine arabe peu connu en français, l'auteur n'a qu'à le traduire. Qu'en est-il exactement de la traduction telle que la pratique Ben Jelloun ?

On constate qu'il est rare que le mot soit traduit par une définition du type de celle qu'on trouve dans un dictionnaire. On trouve dans *La Prière*, une telle sorte de définition : "Mahia, une eau de vie à base de figues que préparait le vieux rabbin de Meknès."

Sinon, les formes de traduction révèlent une grande liberté de traitement. On citera comme exemples à ce propos : "[...] les *Khammas* : les ouvriers qui trimaient chez les colons."<sup>236</sup> Le verbe trimer, appartenant à un lexique familier, signale la part d'évaluation de l'auteur; en traduisant, il interprète de son point de vue; comme nous l'indique Meschonnic, il faut se méfier de la notion de traduction objective et neutre :

"La traduction est toujours réénonciation. Le traducteur qui croyait ne pas interpréter était par là même entièrement prisé idéologique, aveugle à lui-même. Si la traduction se reconnaît non annexion mais décentrement, alors elle devient cette oeuvre double, ce dedans-dehors d'une langue et de sa littérature, qu'elle a pour fonction de produire. Elle est le grand emprunt."<sup>237</sup>

Justement, en juxtaposant le mot et sa traduction dans le cours du texte, l'auteur expose ce processus de décentrement en jeu dans son écriture. En effet, toutes les traductions sont données dans le texte même et non pas en note infra-paginale. Il semble que Ben Jelloun ne les considère pas comme des énoncés métalinguistiques extérieurs au texte et utiles à la compréhension uniquement.

Intégrées au récit, ces traductions lui permettent d'une part de déployer son interprétation, d'autre part de jouer de la dualité de son écriture. En ce qui concerne le premier point, le mot *zoufvriss* donne lieu à une série d'explications : "zoufvriss (mot bâtard-insulte voyou-célibataire-ouvrier)".<sup>238</sup> Ces définitions sont incomplètes, partiales, comme pour "djellaba watania" que l'auteur explique "djellaba en laine tissée à la main par les paysannes d'Azrou",<sup>239</sup> oubliant de traduire "watania" nationale ?

Fassis est traduit uniquement par *citadins*; se trouve resumée ici la manière dont les Fassis sont perçus par les Marocains : ce sont les *citadins* par excellence.

Ainsi, péchant par défaut ou par excès, la traduction n'apparaît jamais comme juxtaposition exacte des termes des deux langues.

Cet écart donnera l'occasion de faire proliférer les signifiants, de cumuler ceux d'une langue avec ceux de l'autre; on a ainsi ces formules : dans *La prière* :

"La première prière du jour al fajr"; "Saint Moulay Idriss Zarhoun";

ou encore formation de mots composés : *fqih-charlatan*. artisan/prolétaire.

Coexistence du mot et de sa traduction qui constitue une nouvelle configuration signifiante, double, hybride. Le terme donne parfois lieu à une série de périphrases; ainsi de *mala'ika* dans ce passage: "Ce sont les mala'ika, les anges de l'au-delà, ceux qui accompagnent les morts jusqu'à leur ultime demeure. Ce sont les ombres du silence, ce sont les gestes de l'aube..."

On constate que cet engendrement de signifiants, relève d'un processus poétique davantage que d'une volonté d'éclaircir le terme. L'écriture est bien ici un lieu de transformation des signes, de convertibilité de signes ou d'autres signes.

Ce passage est désigné, montré comme tel, il est un élément de l'écriture, qui se déroule dans cet écart. Si l'opération de la traduction est donnée dans le cours même de la narration, y est intrinsèque,

<sup>236</sup> - *La Prière*. Op. cit., p.40.

<sup>237</sup> - Henri Meschonnic : *Pour la poésie II : Epistémologie de l'écriture - Poétique de la traduction*. Paris, éd. Gallimard, 1973, p.360.

<sup>238</sup> - *Harrouda*. Op. cit., p.176.

<sup>239</sup> - *La Prière*. Op. cit., p. 39.

parfois l'auteur multiplie les occasions de passer d'une langue à l'autre, comme s'il jouait avec ces possibilités offertes par la traduction.

Dans *Harrouda*, on citera : "[...] plus la planche sur laquelle le kif sera coupé, le couteau courbe, deux ou trois sebsis (pipes), une dizaine de têtes de sebsis (chkaf)".<sup>240</sup> Le lecteur est transporté du terme arabe *sebsi* au terme français pipes; du franco-arabe "têtes de sebsis" à l'arabe *chkef*. Des remarques d'ordres métalinguistique sur la traduction sont intégrées dans le cours du texte : Dans *La Prière*, Yamna imagine une fille nommée "Tafoukt qui veut dire soleil en berbère".<sup>241</sup>

Pour résumer, on dira que la traduction n'est pas ici un phénomène accessoire mais qu'elle participe du processus de l'écriture. Elle ne réduit pas l'écart entre les deux langues, mais paradoxalement le montre, soulignant l'impossible transposition d'une organisation signifiante à une autre, au delà de l'illusion qu'on peut transférer les signifiés. L'auteur ne cherche pas à nous faire croire à une traduction objective : au contraire, il déploie son interprétation, faisant ainsi de ses traductions le lieu "d'interaction de deux poétiques" selon l'expression pertinente d'Henri Meschonnic.<sup>242</sup>

Ces traductions explicites sont également des zones d'auto-reflexivité du texte qui "parle" ainsi de son code. En effet :

"Toute interprétation ayant pour objet l'élucidation des mots et des phrases - qu'elle soit intra-linguale (circonlocutions synonymes) ou inter-linguale est un message renvoyant au code. Le genre d'hypostase - comme le pointe Bloomfield - est étroitement lié à la citation, à la répétition du discours [...]"<sup>243</sup>

Cependant, ces traductions exposées sont comme la partie visible d'un iceberg; en effet, ce phénomène est sans doute bien plus général. Des passages entiers semblent résulter du développement, de l'expansion d'un terme ou d'une expression arabe. Il nous est bien entendu impossible de donner une liste exhaustive de toutes ces traductions sous-jacentes au texte en français. Certains de ces termes, sont des concepts complexes, comme ceux pris au corpus soufis dans *La Prière*. Pour ces mots, il ne saurait y avoir de stricte définition.

Énoncés en graphie arabe

L'apparition d'un mot ou d'une expression de l'arabe ne fonctionne évidemment pas de la même manière que celle d'unités plus importantes, telles que des passages entiers inclus dans le texte français.

Le roman *La Prière* comporte un certain nombre de séquences transcrites directement en graphie arabe auxquelles est juxtaposée leur traduction. Il n'est bien sûr pas anodin que la différence entre langues soit maintenue à son point extrême, l'écart entre graphies. Dans le cas où le mot arabe était translittéré en français, il restait lisible bien qu'altéré ou tronqué. Dans le cas où sont introduits des fragments textuels en graphie arabe, le texte propose deux lectures pour deux voix bien séparées. Avant de s'interroger sur les effets d'une telle distance, on se demandera à quel moment de l'histoire (la diégésis) émergent de tels fragments en arabe. Dans une discussion à propos des relations entre langues, dans le colloque autour du bilinguisme, Abdallah Diouri fait la remarque suivante :

---

<sup>240</sup> - p.172

<sup>241</sup> - *La Prière*. Op. cit., p. .

<sup>242</sup> - "La notion de transparence - avec son corollaire moralisé, la "modestie" du traducteur qui "s'efface" - appartient à l'opinion, qui ne se connaît pas elle-même. On lui oppose la traduction comme énonciation spécifique d'un sujet historique interaction de deux poétiques, décentrement, le dedans-dehors d'une langue et des textualisations dans cette langue". *Pour la Poétique II*. Op. cit., p.307.

<sup>243</sup> - Jakobson. *Éléments de linguistique générale*, p.178.

"S'il est important de faire la théorie de l'émergence d'une langue dans une autre, il me paraît fondamental, en revanche, de dire qu'il y a des zones symboliques, qui, par elles-mêmes, dictent l'émergence de l'autre langue".<sup>244</sup>

Or il semble que ce soit le cas dans le roman *La Prière*. Dans l'ordre des événements racontés, les passages transcrits en arabe interviennent à des moments critiques.

Le premier passage est une série d'invocations prononcées à l'occasion de la naissance d'un enfant durant la guerre, enfant dont on peut supposer qu'il est un double de l'auteur; c'est donc un moment anthropologique fort qui est raconté ici.<sup>245</sup>

La langue maternelle est énoncée par des femmes, dans l'espace intérieur de la maison. Les mots sont censés avoir un effet salvateur et d'ordre magique : il s'agit d'un appel à l'absent qu'est l'enfant dans le ventre de sa mère.

L'importance ontologique de l'acte, l'intimité du lieu, l'aspect sacré de l'invocation semblent commander l'apparition de la langue maternelle. Ajoutons que le texte en français convoque l'Absent, le texte en arabe, réalisant le désir exprimé dans la prière. "Montrez nous le visage de l'absent".

Le deuxième passage en arabe consiste dans la récitation de slogans politiques insérés entre deux prières funèbres par les nationalistes. Il s'agit donc de l'intervention de la langue arabe, à propos d'un point névralgique de l'Histoire, à un moment du récit contant la sauvegarde de l'identité. Ces réunions clandestines se passaient dans un espace interdit aux étrangers, les mosquées. En reproduisant fidèlement ce discours à la fois politique et religieux, l'auteur marque une différence dans le français, délimite une zone où se maintient l'identité de la langue.

Le troisième passage en arabe est une citation d'un poème célèbre d'al-Hallâj . On a vu que cette émergence des lettres arabes correspondait à l'aboutissement d'une quête du sens à travers le texte intégral. On notera ici que ce passage suit directement le récit de la défaite et de la mort de Ma al Aynayn, qui clôt la chronique de ce cheikh contée par Yamna; il s'agit plus que de la fin d'un homme, de celle d'un symbole pour toute une communauté qui s'y reconnaissait. Sa mort équivaut à la fin d'un monde. A la fin de cette histoire de résistance, le texte en arabe vient de nouveau inscrire une zone d'identité irréductible.

Ainsi les passages en langue arabe se situent à des moments clefs de l'histoire; ceux où nous sont contés des événements menaçant la survie de l'identité sociale; ou bien lors d'une scène de l'ordre de l'ontologique, ce qui semble correspondre à la répartition des langues dans la réalité sociale maghrébine.

On se propose de situer ce phénomène d'émergence de texte arabe par rapport au processus d'assimilation-réjet dont nous avons observé les effets au niveau des allitérations, des jeux de mots et de l'utilisation des emprunts.

Le fait que les mots arabes, organisés en unités supérieures, apparaissent en graphie originelle marque les limites de l'assimilation possible entre les deux langues. Si la langue française peut incorporer des termes isolés de l'arabe, elle échoue en ce qui concerne les unités signifiantes plus grandes. Ce que la différence de graphies souligne, c'est l'irréductibilité de la distance entre deux organisations signifiantes.

A quoi s'ajoute l'écart prosodique dans la mesure où ces énoncés en arabe sont soit des prières, soit un poème, soit une sentence.

La disposition graphique particulière sur la page renforce l'aspect de discontinuité par rapport à la narration.

A ce propos, notons que si *Harrouda*, *Moha* et *La Réclusion* oscillent entre une forme romanesque et une forme poétique, en faisant éclater la narration, *La Prière* mêle les deux genres en maintenant néanmoins l'écart entre eux : en effet chants, sourates, poèmes et prières sont transcrits en caractères différents et sont décalés par rapport au reste du texte.

<sup>244</sup> - Abdallah Diouri : in *Du Bilinguisme*. Paris, éd. Denoël, 1985, p.164.

<sup>245</sup> - *La Prière*. Op. cit., p.25-26.

Les passages en arabe feraient partie de ces zones d'oralité qui trouent en quelque sorte le tissu narratif. Cependant ces énoncés introduisent également dans le cours du texte une dissociation entre la vue et la lecture; car, pour qui ne possède pas l'arabe, ces passages sont imprononçables, illisibles; ce sont comme des hiéroglyphes.

Leur fonction, à la limite devient ornementale, comme celle de la calligraphie. On dira qu'ici, c'est l'écriture arabe elle-même, sans surcharge qui devenant dessin, vient redoubler l'écriture en français et déjouer sa linéarité. On se référera ici à Khatibi qui souligne la spécificité du dessin graphique : "Par opposition à l'expansion linéaire de la parole, le graphisme provoque un jeu polyphonique. Rythme privé évidemment de syntaxe : ceci appartient à la langue. Rythme donc, point zéro du sens, le tout se tenant obstiné dans le cycle symétrique, la clôture mythique, et se déroulant dans le plaisir d'un candeur sophistiquée".<sup>246</sup>

En somme, la lettre arabe est ici une limite du travail d'interaction d'une langue à l'autre qui caractérise ce que nous avons désigné comme écriture bilingue.

Or cette limite littérale renvoie inévitablement le lecteur à toutes les différences, sémantique, phonétiques etc..., qui dédoublent infiniment le texte.<sup>247</sup>

D'autre part, cette bordure opposée par la graphie arabe n'est-elle pas la visualisation de l'interdit ? Interdit du discours religieux et militant face à l'étranger et ennemi, interdit pesant sur la parole d'al-Hallaj trouvent ainsi leurs correspondants dans les textes en graphie arabe.

Alors que l'emprunt et la traduction se situaient sur le chemin d'une "métamorphose" des mots, l'énoncé en lettre arabe marque l'arrêt de la circulation et de la transformation d'une langue à l'autre. Auto-reflexivité du texte

On a vu que la rencontre de langues induit des effets de sens et de non-sens, qu'elle se traduisait par une dualité plus ou moins exposée des codes qui traversent cette écriture.

Or ce parcours singulier entre deux langues donne lieu à une auto-réflexivité du texte. Dans un mouvement spéculaire, ce fonctionnement duel se donne à lire par le biais d'un discours métalinguistique ou encore par le biais de thèmes constituant une mise en abyme. Celle-ci serait textuelle au sens où l'entend Lucien Dallenbach lorsqu'il note :

"à l'instar de cette réalité à deux faces qu'est le signe linguistique, l'énoncé peut-être ou appréhendé dans sa référence à autre chose, ou saisi en lui-même. Ainsi donne-t-il lieu par constitution à deux mises en abyme distinctes: l'une, fictionnelle, dédoublant le récit dans sa dimension référentielle d'histoire racontée, l'autre, textuelle, le réfléchissant sous son aspect littéral d'organisation signifiante".<sup>248</sup>

Les références à une langue secrète constituent à notre avis une mise en abyme textuelle qui reflète le fonctionnement de la langue arabe dans la langue française.

Discours métalinguistique

Le thème du parallélisme qui apparaît dans *Harrouda* semble indiquer la dualité structurelle de ce texte, ainsi que l'écart toujours maintenu entre deux termes. Or ce thème concerne à la fois le discours et le référent, lui-même désigné comme un texte.

<sup>246</sup> - *La blessure du Nom propre*, p.79.

<sup>247</sup> - A ce propos, Khatibi souligne l'écart comme une dimension du travail d'une langue à l'autre : "J'avancerai ceci : la langue dite étrangère ne vient pas s'ajouter à l'autre, ni opérer avec elle une pure juxtaposition : chacune fait signe à l'autre, l'appelle à se maintenir comme dehors. Dehors contre dehors, cette étrangeté : ce que désire une langue (si j'ose parler ainsi) c'est d'être singulière, irréductible, rigoureusement autre". *Maghreb Pluriel*. Op. cit., p.186.

<sup>248</sup> - Lucien Dallenbach. *Le livre spéculaire : Essai sur la mise en abyme*. Paris, éd. Seuil, 1977, p.123.

p.31 "Je suspends le sens et ouvre la page de ma première illusion. Texte parallèle/texte mobile/vol..."

p.47 "Cependant le parallèle textuel n'est pas imaginaire; il s'inscrit (s'écrit) dans le même corps." La ville natale, Fès, se dédouble entre celle qui est écrite avec "l'encre blanchâtre" et celle qui est écrite avec "le résidu gris".

Cette dualité était inaugurée par une double transcription: Fès s'opposant à "Fass".

L'inscription différente indique la division du corps de l'écrivain, entre la fidélité à une langue, à sa prononciation et ce que la langue étrangère lui impose comme nomination déjà là. Cette distance se retrouve dans l'écart entre les textes occidentaux divers (d'historiens, de voyageurs, de peintres) et le texte de l'auteur. Cette division est intérieure à l'écriture dans la langue de l'Autre et entraîne un dédoublement de tous les "corpus" : celui de l'écrivain, de la ville, du corps social, du texte...

On peut considérer donc le concept de "parallèle" évoque plusieurs fois dans *Harrouda*, comme une façon d'auto-désigner le texte, sa dimension littérale et sa dimension référentielle. Il semble que l'écriture engendre une vision d'un monde double, voire des créatures hybrides.

On citera à ce propos cette prolifération de figures doubles dans le chapitre Tanger la Trahison :

- sirènes, elle mêmes doubles : la sirène des ténèbres et l'autre;
- l'écume est qualifiée de "synthèse des deux mers, chimère dans la nuit de la mémoire;" )or la chimère est un figure légendaire hybride,
- On notera également la multiplication de mots composés, doubles : sirène..pin-up (p.181)  
l'artisan-prolétaire (p.171)  
l'homosexuel-voyageur (p.145)

Décomposition des signes

Le passage d'une langue à l'autre consiste, ainsi qu'on l'a vu en une transposition d'unités signifiantes (mots, phrases, discours) qui ne va pas sans la transformation de ces unités aux niveaux de la graphie, du rythme, du sens. Il s'agit en somme de la déconstruction d'un système qui est reconstruit différemment au travers de la langue française, et en interaction avec elle. Le thème de la décomposition constitue un écho de cette opération. Dans *Harrouda*, il est le motif : Nous avons constaté que le narrateur se souvient de ce "jeu" d'enfant qui consiste à faire éclater l'unité du discours coranique; or ce jeu est étendu à tous les langages : Dans un affolement du sens et des sens, dans une accélération où les mots vont se précipiter, en dehors de tout ordre, on a comme une maladie générale des langages : Moment fort, la fête-révolution expose dans l'énumération suivante, la destruction de la syntaxe dans le discours du pouvoir des autorités.

"Je suis les cent corps qui t'interrogent : nom-prénom-date et lieu-de naissance- La décomposition des signes est générale dans le chapitre Tanger- la Trahison.

"Le rêve se décompose"...

"Les syllabes, telles de petites meurtrissures, dessinent l'aube en symboles feutrés. Les verbes arabes virent au bleu nomade, destituent le destin au faite du jour"<sup>249</sup>

"La vie faite, se défait à tanger dans des petites phrases où "la gloire est un mot vide de sens".<sup>250</sup>

C'est que dans cette ville, les écritures ainsi que les sens se superposent et s'annulent; d'abord l'écriture même du nom de la ville.<sup>251</sup>

Les écritures, ce sont également les textes des écrivains. Cités en fragments, coexistant, on a vu qu'ils sont dé-composés. Enfin la désorganisation est celle de la langue, partagée, divisée en langues. Que le récit aboutisse à sa décomposition ultime en syllabes voilà ce que nous conte entre autres *Harrouda*. L'ordre des intertitres signale cette progression, d'un texte à ses unités les plus simples. En effet, le premier chapitre s'intitule Fass : lecture dans le corps; le cinquième et dernier : syllabes voilées.

<sup>249</sup> – *Harrouda*, p.120

<sup>250</sup> – *ibid.*, p.141.

<sup>251</sup> – Confère à ce propos notre chapitre sur la nomination, ci-dessous.

Un processus du même ordre advient au devenir du discours dans *La Prière* La fin du roman et du récit de la marche coïncide avec une décomposition double : celle du corps des personnages, celle des signes du monde

"Tout se démolissait en eux, lentement avec le sentiment de l'irréversible. Ils se désagrégeaient, se fêlaient peu à peu... des objets se coloraient progressivement, des mains se tendaient derrière un voile épais.." <sup>252</sup>

Langue secrète

Nous avons constaté que les textes de notre auteur comportaient des zones de "bouillage" du sens dues à la convocation de la langue arabe, à un déport vers un système graphique, phonétique et sémantique autre qui dédouble le code linguistique.

Or, l'auteur va jouer cette part d'"incompréhensibilité" qu'il introduit dans son message à travers le thème de la langue secrète. Plusieurs personnages y ont recours.

Se confondant en général avec une langue étrangère, cette langue secrète octroie à des êtres opprimés et privés du droit à la parole un pouvoir "occulté". L'incompréhensibilité du message fonctionne alors comme protection d'un territoire à soi.

Dans *Moha*, l'esclave Dada qui n'a pas d'autre alternative que "se soumettre ou mourir" a recours à deux langues "spéciales". D'une part sa langue maternelle :

"Des fois, elle balbutiait des mots incompréhensibles des mots de son dialecte, des mots de sa terre misérable. On ne comprenait rien".

D'autre part elle a recours à une langue magique, composée d'un mélange de langues étrangères.

Ainsi, un sorcier lui procure un talisman; "c'était un talisman <sup>253</sup> rédigé en arabe et en hébreu, parsemé de chiffres, trempé dans le sang chaud d'un coq sauvage et parfumé de quatorze encens importés d'Afrique et d'Arabie".

Notons que l'expression parler en hébreu signifie d'ailleurs en arabe user d'un langage incompréhensible.

*La Prière*, ainsi qu'on l'a constaté, fait de multiples références à la doctrine ésotérique des mystiques musulmans. L'évocation d'une langue spéciale s'inscrit dans le cadre de cet intertexte. Cependant, elle renvoie également à une sorte de mise en abyme du roman qui inclut des passages en graphie arabe susceptibles de fonctionner comme texte énigmatique.

Le personnage d'Ahmad, qui se transformera en Sindibad, use d'une langue que seul son ami peut comprendre : "Il se levait la nuit et errait dans les rues, écrivant avec un morceau de charbon sur les murs, des phrases, des bribes de phrases que lui seul pouvait comprendre". <sup>254</sup> De même, le personnage de Qamar, dans l'étrange village auquel arrivent les héros du roman, utilise un langage particulier.

Ces exemples nous indiquent que dans cet emploi d'une langue incompréhensible, l'important n'est pas le message mais le code; que ce dernier soit inaccessible, en fait une sorte de langage énigmatique pour les autres.

---

<sup>252</sup> - *La Prière*, p.219.

<sup>253</sup> - Le thème de talisman n'est pas anodin dans cette littérature maghrébine de langue française. Il réfère sans doute à l'idée d'une langue maternelle chargée de vertus magiques, qui ne serait pas à prononcer mais à porter sur le corps comme dépôt précieux. Rappelons que le titre du roman de Abdelwahab Meddeb est *Talismano*, que Dib a écrit d'une part un recueil de poésies *Le Talisman* et une nouvelle sous le même titre. Les Psychanalystes auraient sûrement beaucoup à dire sur cette langue inarticulable et protectrice face à l'Autre.

<sup>254</sup> - *La Prière*. Op. cit., p.



Il semble qu'il s'agisse ici de l'évocation du fonctionnement des mots arabes dans le texte : ils sont comme des "chiffres" qui donnent une forme énigmatique au récit. Même s'ils n'apparaissent pas, on peut supposer que la pleine compréhension du texte sollicite le recours au lexique arabe.

Bien entendu, la notion de "pleine compréhension" est une illusion car elle implique une adéquation parfaite entre l'univers de l'auteur et celui de lecteur. Néanmoins, la difficulté de compréhension due à la distance culturelle apparente quelque peu la langue française travaillée par des connotations autres, à une langue spéciale, au sens où celle-ci signale une démarcation, une différenciation au sein du français commun. Pour préciser cela, nous renvoyons à cette définition citée par André Jolles : "Langue spéciale et langue commune constituent un univers qui est le véritable univers de la communauté linguistique considérée. Mais la langue commune présente les choses, immédiatement, telles qu'elles, absolument. Elle est donc strictement univoque, tandis que la langue spéciale restitue le sens des choses, leur imbrication interne et leur signification profonde."<sup>255</sup>

#### Conclusion

Les effets poétiques du bilinguisme sont induits par une organisation spécifique de la matière signifiante. Hors de toute "pureté" de la langue, lorsque des termes arabes émergent dans les textes de Ben Jelloun, la langue française est entraînée dans des zones d'étrangeté, où les significations s'éclipsent derrière celle de la différence.

Cependant, on note un véritable processus dynamique qui tend d'une part à rapprocher les deux langues, française et arabe, et d'autre part à les différencier. Ce processus est repérable particulièrement dans les emprunts, termes objets d'une appropriation-déformation significative d'une histoire marquée par la violence.

Au niveau littéral, les rapprochements signalent une nostalgie phonétique de la langue maternelle et peut-être un désir de fusion des deux langues. A l'opposé, la transcription en graphie arabe indique la différence incontournable entre elles. Différence de signifiants que la traduction expose au lieu de résorber.

Enfin, lorsque les textes se retournent sur cette dualité qui les composent et les dé-composent, apparaît le thème de la langue secrète qui entraîne le lecteur vers la forme énigmatique de cette écriture.

---

<sup>255</sup> - André Jolles : *Formes Simples*. Paris, éd. Seuil, 1972, p.114.

## Conclusion

Au terme de cette partie qui est la plus importante au vu de notre approche, il apparaît que le travail d'une langue à l'autre se déroule dans le texte, depuis le phonème jusqu'au discours et au récit. Il est un processus dynamique qui transforme à la fois l'une et l'autre langue.

Au niveau des discours représentés dans ces romans, ils se révèlent dans toute leur hétérogénéité. Leurs présupposés idéologiques ou philosophiques appartiennent à un double horizon culturel, ce qui entraîne un dialogue généralisé d'une conception du monde à l'autre; dialogue qui prend la forme d'une confrontation entre deux normes : l'une, rationnelle, véhiculée par le français, l'autre trouvant sa base dans le texte coranique. Ce dernier, part essentielle du texte maghrébin, constitue une référence omniprésente et la marque tangible du déport de la langue française vers un univers de pensée spécifique. En même temps, le discours religieux est désacralisé et stylisé par le passage en français. En outre, il subit les effets d'un troisième terme que Ben Jelloun oppose à toute idéologie abstraite, le corps, la réalité concrète. De type carnavalesque les romans tendent ainsi à miner toute univocité du discours.

Le passage de l'oral à l'écrit est une dimension primordiale de la transposition de discours maghrébins qu'opère Ben Jelloun. Les langages appartenant à l'oralité sont des "genres" déjà institutionnalisés tels que harangue publique, prière, conte, proverbes. La répétition ainsi que l'importance des fonctions phatiques et émotives les spécifient. Énoncés relativement fixes, et dont le sujet est anonyme, ces discours sont la mémoire de la langue maternelle (ou nationale si l'on préfère) sur laquelle s'appuient les écrits de Ben Jelloun. Ces derniers se situent donc à la charnière entre une tradition orale et le roman dont le sujet d'écriture est individuel.

Autres "morceaux" d'oralité repris ici, mythes et légendes combinent dans ces écrits de Ben Jelloun des figures mythiques grecques et maghrébines. Ils fondent ainsi un récit premier transculturel, où l'hybride est une forme-sens.

Le syncrétisme culturel apparaît également dans les références à des écrits occidentaux et arabes à la fois. Tout un jeu de rapprochements, d'échange est établi de cette manière entre les textes, au delà des nationalités.

La rencontre de deux langues, arabe, française se déroule en fait au niveau du matériau linguistique même de ces textes. La langue arabe y apparaît sous forme de termes transcrits en graphie française, voire de passage en graphie arabe. Un travail d'appropriation et paradoxalement de différenciation caractérise l'interaction entre les deux langues. Les convergences phonétiques créent des effets poétiques, en disséminant les phonèmes de la langue maternelle dans le texte français.

En général, l'équivocité est le propre de ces textes, vu que les mots y renvoient à un double champ sémantique. Les traductions éparses ici dévoilent cette dualité qui structure petites et grandes unités dans ces écrits.

Enfin, l'insertion de fragments en graphie originelle visualisent l'irréductibilité de deux systèmes linguistiques, de deux séries littérales.

2eme partie  
nominations, énonciations, personnages

## ***Introduction***

Nous avons regroupé les chapitres de cette partie sur le principe d'une interrogation commune: comment les écrits de Ben Jelloun exposent une problématique de l'identité? Nous avons préféré aborder cette question non pas en tant que thème, "contenu" de ces écrits, car sans doute que beaucoup d'oeuvres maghrébines de langue française ont souvent été étudiées selon cet aspect. On tentera quant à nous, de démontrer que nous sommes en présence d'une "crise d'identité" indissociable d'une pratique d'écriture entre deux langues.

Bien entendu, souvent, la littérature, surtout moderne, est liée à une perturbation voulue de l'identité de l'écrivain. Sauf qu'ici ce phénomène est exacerbé: l'identité collective aussi bien qu'individuelle est en cause dans la transformation qu'entraîne le fait de se situer dans une autre langue que celle de son nom propre. Nous commencerons justement par analyser cette distance entre la langue française et les noms propres arabes, les effets poétiques qui en découlent. Puis nous examinerons la nomination des personnages, ses "anomalies" par rapport à une manière de nommer conventionnelle.

Dans le troisième chapitre, *Enonciations*, nous étudierons la variation des instances de l'énonciation, afin de déterminer quel type de sujet, individuel ou collectif, caractérise tel ou tel roman, en s'interrogeant également sur l'insistance de la deuxième personne et sur le recul de la troisième personne.

Enfin, nous nous intéresserons aux "personnages", que les poéticiens considèrent comme des "unités de discours", soulignant la difficulté de les analyser.

Comment une écriture, d'une langue à l'autre, élabore certaines figures spécifiques, organise les personnages selon certains axes sémantiques prédominants, tels ceux de l'ambiguïté, du devenir? D'autre part, la notion de lisibilité du personnage n'est-elle pas à revoir en fonction du double code culturel en jeu ici?

chapitre i  
nominations i : alterations et poéticité du nom arabe.

### Introduction

Selon la théorie psychanalytique, la fonction symbolique est assumée par le père; plus exactement c'est le Nom du père qui permet au sujet de faire son entrée dans l'ordre symbolique. On comprend dès lors qu'une des premières perturbations de l'ordre symbolique sera celle de la fonction nominative dans nos textes.<sup>256</sup>

Dès la couverture du livre, l'auteur engage son nom propre dans un processus de transposition graphique et phonétique qui attaque l'intégrité du nom. Le questionnement sur l'identité, fréquent chez les écrivains maghrébins se pose donc à travers la lettre même du texte, qui résoud la question à sa manière. Nous nous proposons d'étudier les modalités des réponses à cette question de l'identité élaborées par l'écriture spécifique de l'auteur, par le biais d'une étude de la nomination des personnages et des lieux.

Quel est le fonctionnement poétique des noms et prénoms, ceux des personnages imaginaires et des personnages "réels"? Ces appellations sont-elles en rapport d'adéquation ou de distanciation par rapport à l'usage social? Y a-t-il une, plusieurs ou aucune signification du nom? Pourquoi certains personnages sont-ils privés de nom, alors que d'autres en possèdent plus d'un? Quelle est la fonction des surnoms? Quel est le comportement littéraire des noms étrangers? Par rapport à quoi sont-ils étrangers? Autant de questions qui déjà nous avertissent de la complexité de la nomination dans ces textes.

### Anagramme

Commençons par le nom de l'auteur, ou plutôt le prénom Tahar car c'est là qu'on soulève déjà une difficulté dans le passage d'une langue à l'autre. Avec la graphie française, la prononciation du (ha) arabe transposée en "h" est éludée. Khatibi a constaté cette transformation dans le prénom d'un autre auteur maghrébin, Abdelwahab Meddeb. Ce qu'il nous dit du "a" peut s'appliquer au "h" de Tahar: "Dans ce "a", l'auteur prononce ce qu'il ne lit pas, il dit ce qu'il ne voit pas, ou plus précisément, il se prononce ce qu'il ne lit pas, il se dit ce qu'il ne voit pas. Chiasme irréductible".<sup>257</sup>

Ce qui, selon Khatibi va engendrer une forme particulière d'écriture, caractérisée par une pléthore de "a":

"Il s'agit de l'usage demesuré de la préposition "a" et ce n'est point un hasard -quant à la génération du texte- dans tous les sens du mot générer, comme si l'accent grave suppléait à la transformation du (ain)."

La question qui nous intéresse ici et sur la voie de laquelle nous a mis la démarche de Khatibi est de dévoiler quelle influence la déformation du nom ou du prénom va exercer sur l'écriture de Tahar Ben Jelloun? La lettre h est-elle l'objet d'une utilisation remarquable? La recherche de l'anagrammatisation du prénom de l'auteur s'est révélée fructueuse. Elle nous a permis de relever un rapport entre les noms de deux personnages principaux et celui de l'auteur.

Le nom du premier de ces personnages constitue le titre du roman *Harrouda*, ce qui confirme son importance. Quant au second, il forme une partie du titre d'un autre roman *Moha le fou*, *Moha le*

<sup>256</sup>- Jean Pierre Richard explique ainsi cette notion de jeu avec le Nom du Père : "Car la psychanalyse nous a depuis longtemps alertés à l'importance fondatrice du Nom du Père. Nous savons sa place essentielle, dans tout ce qui concerne l'équilibre des rôles parentaux, l'assomption de la castration et l'économie du monde symbolique. Jouer sur le nom du Père, le déjouer, [...] c'est peut être alors éluder une certaine loi, mais aussi refuser une certaine pratique reçue du langage, pour en inventer une autre, qui pourra se nommer, selon le regard qu'on portera sur elle, folie, ou poésie." *Microlectures*. Paris, éd. Seuil, 1979, p.13-14.

<sup>257</sup>- "Incipits" in *Du bilinguisme*. Paris, éd. Denoël, 1985, p.174.

*sage* puisque dédoublé, il est suivi de deux qualificatifs opposés. La deuxième syllabe du prénom Tahar est intégralement la première de Harrouda et tronquée de son r la deuxième syllabe de Moha. Faut-il en conclure que ces personnages sont des doubles de l'auteur?

Nous nous bornerons à constater la dissémination du prénom de l'auteur dans les appellations de deux personnages qui, eux-mêmes ne possèdent pas une identité stable -Harrouda est l'être de la métamorphose; Moha se présente comme double par ses qualifications; autant de devenirs multiples inaugurés par la transposition des lettres de Tahar. Il y a là une correspondance notable entre la transformation du nom de l'auteur par la graphie française et sa transformation dans la création des noms de personnages.

Comme si la mise en cause de l'identité de l'auteur, par l'élosion de la lettre du prénom, entamait un processus d'engendrement d'autres identités, semblables et différentes à la fois. Vus sous cet angle, les personnages deviennent les "étapes" d'une identité démultipliée. Se trouve ainsi désigné par l'anagrammatisation partielle du prénom de l'auteur le processus de transformation de l'identité qu'entraîne cette écriture; processus ici fondamental puisque comme le signale Khatibi:

"Le texte bilingue -qu'il le veuille ou non- est à la trace de l'exil du nom et de sa transformation. Il tombe sous le coup d'une double généalogie, d'une double signature, qui sont tout autant les effets littéraires d'un don perdu, d'une donation scindée en son origine".<sup>258</sup>

Le dédoublement de l'auteur induit dans *La Réclusion* une thématique du narcissisme morbide -Le narrateur, travailleur émigré, jamais nommé et se déplaçant parmi des gens anonymes ne cesse de se regarder désirant communiquer et souhaitant être reconnu- Dans ce roman centré autour de ce jeu de miroir, le seul nom masculin qui apparaisse est celui de Mokhtar, patron de café et ami du narrateur. Or, les quatre dernières lettres de ce prénom sont quatre des cinq lettres de Tahar. Une lecture possible de *La Réclusion* serait d'y voir le dialogue entre quelqu'un qui a perdu son nom avec un autre qui n'est que lui-même transformé par son inscription dans un territoire, une langue étrangère.

Dans *La Prière* nous retrouvons ce même prénom, Mokhtar, à l'évidence privilégié. Il s'agit du prénom du "héros", ce professeur dont nous assistons à la mutation. De nombreux détails, l'année et le lieu de naissance, la profession nous autorisent à penser que c'est un personnage autobiographique. Le moment de sa nomination est décrit ainsi : "Après la prière de la naissance, la prière qui donne le nom et fixe les racines de l'être, le grand-père invite toute la famille à manger et prononcer le nom : Mohammed Mokhtar".<sup>259</sup> Mokhtar signifie en arabe "l' élu". Or, " élu" est l'homonyme de "est lu". Justement ce mutant qu'est Mokhtar se transforme en "l'enfant sans nom" mais " élu" pour un destin exceptionnel, enfant qui est l'incarnation du livre en train de s'écrire, de se lire. Ce qui est énoncé explicitement dans le roman: "le livre avec des pages blanches, encore intactes, c'est cet enfant".

La transformation d'une partie du prénom de l'auteur nous a mené au livre en train de s'écrire. L'identité se transforme-t-elle par l'écriture, dans l'écriture? Se réalise-t-elle dans le parcours du texte?

Revenons à la modification phonétique imposée par le transfert d'une langue à l'autre. Ce n'est qu'en français que la transposition du "har" de "Tahar" au "har" de Harrouda paraît intégrale -car le h est la transcription de deux consonnes différentes en arabe- Le " " de Tahar est différent du " " de Harrouda et de Moha. Du coup, ces trois noms deviennent littéralement imprononçables en français, douteux puisque sous le h, on ne saura quel son émettre. D'emblée, à partir du titre et du prénom de l'auteur, le texte oppose une résistance à son déchiffrement. La lettre " " y est ambiguë. Il est certain que cette lettre, attire l'auteur; elle possède un statut particulier et mystérieux. C'est ce qui est indiqué explicitement dans ce passage de *La Prière*;

"Ma-al-Aynayn raconte lui-même dans son oeuvre Na't al bidayat que ce mystique recherchait le secret de la lettre h (ha) et attendait de lui qu'il l'éclairât à ce sujet! "La lettre hâ dans l'alphabet

<sup>258</sup> - Ibid., p.176-177.

<sup>259</sup> - *La Prière*. Op. cit., p.28.

arabe est la lettre du mystère. Elle est probablement un élément dans la pratique de la magie, dans les écritures devant agir sur le Diable et éloigner le mal".<sup>260</sup>

Cette fonction de protection n'est-elle pas reprise de manière ludique dans les noms que nous venons de citer?

Noms et effets de poéticité

Les noms propres étrangers par leur composition phonétique différente sont difficilement déchiffrables. Cela peut s'appliquer à n'importe quel signifiant transcrit d'une langue à l'autre; cependant le nom propre a une autre particularité: il est intraduisible. Même s'il possède une signification dans la langue d'origine qu'on peut transposer dans la langue d'arrivée, l'usage, le respect ordonnent de le traiter comme un tout, signifiant-signifié indissociable. Il est parfois déformé, approprié par la langue d'arrivée, (ce fut le cas par exemple pour "Ibn Sina" devenu l'Avicenne du Moyen Age), mais il reste toujours une trace de sa phonétique originelle. Deux conséquences en découlent pour le fonctionnement du nom étranger dans le texte. La première chose qu'il signifie, c'est justement "l'extranéité", son extériorité par rapport au code du texte. Il y introduit un ailleurs irréductible, qu'on ne peut soumettre à l'opération de transposition. Chaque fois qu'un nom arabe ou berbère apparaît dans le texte, le code français coexiste avec le code de l'autre langue car comme le dit Jakobson "[...] la signification générale d'une nom propre ne peut se définir en dehors d'un renvoi au code".<sup>261</sup>

Il s'ensuit également qu'avant de motiver quelque autre rêverie que ce soit, noms propres de personnes et de lieux étrangers orientent une rêverie sur l'ailleurs, exotique pour les uns, porteur de multiples différences pour les autres. Dans le roman *La Prière*, plusieurs noms étrangers, de personnages illustres et moins illustres, de lieux connus ou non, étayent le texte, le déportant ainsi vers la langue arabe.

D'autre part, les phonèmes arabes transcrits en français peuvent présenter des ressemblances avec des phonèmes de mots français -Le rapprochement d'un nom étranger et d'un nom français peut se faire sur la base de la récurrence phonétique -C'est un fonctionnement poétique du langage bien connu sous le terme de paronomase. Ce n'est pas un jeu gratuit: il peut dérouter le sens car "la similitude phonologique est sentie comme une parenté sémantique".<sup>262</sup>

Noms et jeux phonétiques

C'est ainsi que dans *Harrouda* nous pouvons relever une constellation sémantique créée autour du prénom de l'auteur à partir d'un rapprochement phonologique. Dans le chapitre intitulé "Tanger la Trahison", les lettres T.a.r. se retrouvent dans les deux noms clefs du chapitre: Tanger, Tarik bnu Ziad, héros de la conquête musulmane de l'Andalousie, comme l'explique l'auteur. Or ces deux noms viennent se combiner avec le mot trahison qui subsume tout un lexique proche phonétiquement et sémantiquement: "trahie", "travestie", "tatouages" et la trahison conduisant au masque sous toutes ses formes, nous avons: "maquillée", "mal filmée", "cache son visage", "se farde", "vous ment" etc... En outre, "Tanger" et "trahison" sont maintes fois en rapport de contiguité allant même jusqu'à l'assimilation en un seul mot composé dans le titre du chapitre. Citons cette phrase ou l'allitération saute aux yeux:

"le plaisir, décomposé en vingt-quatre syllabes par seconde, décrivait sur page blanche l'aspect le plus fascinant de la Trahison. Mais Tanger était trahie cette fois-ci de la manière la plus médiocre: Tanger travestie [...]"<sup>263</sup>

Ce qui est évoqué ici, c'est le plaisir du cinéma qui a cependant "maquillé" Tanger "aux couleurs hollywoodiennes". Il s'agit donc de la transposition de la ville dans un système de signes où les images sont l'équivalent des syllabes. Or, cette décomposition en "vingt-quatre syllabes par seconde",

<sup>260</sup> - Ibid., p.57.

<sup>261</sup> - *Essais de linguistique générale*. Paris, éd. Minuit, réed. 1981, p.177

<sup>262</sup> - Ibid., p.86.

<sup>263</sup> - *Harrouda*. Op. cit., p.149.



constitue une trahison. Mais l'écriture aussi est trahison. Sur la page, "Tanger mal filmée" est mise en parallèle avec "Tanger mal écrite". Le prénom "Tahar" n'aurait-il pas été masqué, voilé sous les noms: Tanger, Tarik, Trahison, Gibraltar; ses syllabes ont justement été décomposées. Ce faisant elles ont engendré une nouvelle organisation de signifiants, donc un sens nouveau. Trahison n'a d'ailleurs pas toujours eu le sens péjoratif que nous lui connaissons; à l'origine, il signifiait transport d'un lieu à l'autre (*Trahere* en latin).

Nous relevons dans *Moha* un autre exemple remarquable de création ou condensation de sens autour d'un nom étranger. Cette fois-ci, le rapprochement phonétique ne se borne pas à la paronomase: le nom arabe est homonyme du mot français. Il s'agit du surnom générique Dada qu'on attribue nous dit l'auteur à "toute négresse ramenée d'un pays d'Afrique par un patriarche"<sup>264</sup> et du nom commun français dada qui signifie: "idée fixe, penchant, projet qu'on caresse, auquel on revient toujours". Ce terme n'apparaît pas dans le texte ou plutôt il transparait derrière l'appellation Dada. Par contre, il organise le passage sémantiquement autour de son synonyme manie. "Le patriarche avait ses manies: quand il s'enfermait avec Dada, c'était pour la grande transgression. Il en usait comme il voulait. Il l'obligeait à prier nue, toute nue."<sup>265</sup> Dada est devenue le dada du patriarche. La juxtaposition des deux lexèmes, née de l'homonymie, a donc orienté le passage dans une nouvelle direction sémantique. Cependant, si le rapprochement phonétique peut créer du sens en plus, il peut aussi anéantir le sens; le jeu de mots risque de devenir dangereux pour la cohérence du discours. Dans *La Prière*, un nom de lieu arabe (ou berbère?) Tiznit est rapproché du mot français Zénith par le personnage de Bobby. Ce dernier rapporte qu'il a entendu à la radio que "le soleil va s'arrêter à Zenit ou à Tiznit -je n'ai pas bien compris, c'était un mot avec des Z et des T-"<sup>266</sup> Cette confusion de sens entre deux mots de deux langues différentes, pour amusante qu'elle apparait, se révélera être un symptôme de la folie de Bobby qui va carrément basculer dans le monde du non-sens. Car le stade extrême du langage, au bout duquel il n'y a plus de sens, c'est cette décomposition des unités signifiantes et leur rapprochement incongru. Dans son délire, Bobby laisse échapper "des mots incompréhensibles":

"Legbed..Zenit...Tiz...Smar...L'eau...la source...les yeux... Chien...Agadir...la...la...mère" Bobby venait de se débarrasser de son dernier message.<sup>267</sup> La ressemblance phonétique entre zenith et Tiznit a conduit à la décomposition des mots, donc à la perte de leur signification. Il s'agit en somme du procédé inverse de l'exemple précédent. Dans un cas, il y avait ajout de sens, dans l'autre anéantissement du sens. Notons que cette déperdition produit néanmoins un sens au second degré: La confusion entre signifiants, qui est la tentation de qui veut ramener au connu de sa langue, l'inconnu de l'autre langue, annule le sens institué de l'une et de l'autre, pouvant aller jusqu'au non-sens absolu que symbolisent le mutisme et la régression à l'état animal de Bobby. Nous y ajouterons l'interprétation suivante: Pour conserver la pleine signification du Nom, il faut garder son signifiant intact. Toute décomposition et la traduction en est une puisqu'elle décompose pour recomposer dans d'autres signifiants, entraîne une déperdition de sens.

Persistance du nom arabe.

D'où l'importance du nom propre en tant que signifiant intraduisible. Là où il émerge, se trouve garantie une certaine fidélité à la langue arabe. Les noms propres arabes ou berbères sont donc des lieux de fixité, de permanence de la langue maternelle. L'écriture du texte opère ainsi selon deux mouvements. d'un côté, elle éparpille l'identité de l'auteur en jouant sur son prénom; de l'autre, elle rassemble l'identité de la langue en des lieux irréductibles car intraduisibles: les noms propres. A côté de la transformation de l'identité, coexiste la mémoire de l'identité qui est mémoire de la lettre des Noms.

C'est ainsi que dans *Harrouda* nous est démontrée l'importance de garder en mémoire le nom propre. L'auteur évoque Tarik bnu Ziyad, ses exploits et sa légende: "Nous aimions bien cette histoire. Nous

<sup>264</sup> - *Moha*. Op. cit., p.53.

<sup>265</sup> - *Ibid.*, p.54.

<sup>266</sup> - *La Prière*. Op. cit., p.109.

<sup>267</sup> - *Ibid.*, p.147.

apprenions par coeur le discours de Tarik..."<sup>268</sup> Les temps ont changé et "Tanger a oublié Tarik tourne le dos au rocher qui porte son nom". Nommer constitue la stratégie du texte pour sauvegarder une identité collective. En fait c'est une véritable guerre des noms qui est engagée. L'auteur ne confronte-t-il pas les deux noms-mythes: "Tarik bnu Ziyad -un guerrier plus doué qu'hercule- a fait de la mer notre écart"<sup>269</sup>.

Le retour du nom

La mémoration du nom arabe est représentative du retour de la langue-culture arabe, comme on parle de retour du refoulé, dans l'écriture de langue française. A ce propos, nous nous attarderons sur le fonctionnement du prénom Jamal dans le roman *La Prière* Jamal est le prénom de l'étudiant aimé par Sindibad lorsqu'il était Ahmad, un brillant étudiant de la Qaraouiyine. Jamal signifie la beauté en arabe. *La Prière* retraçant l'itinéraire d'une quête spirituelle, on peut considérer que ce nom représente pour Sindibad une première étape dans sa recherche d'absolu. L'amour qui unit Jamal et Ahmad possède les caractéristiques de l'amour mystique. C'est une passion:

"Ahmad l'aimait avec la passion du secret et du silence. Cet homme qui bravait les foudres des théologiens de la Qaraouiyine, qui n'avait peur de personne, se trouva tout d'un coup démuné, tremblant et dominé par une timidité qui prit l'aspect d'une torture"<sup>270</sup>.

Cette amitié dévorante éloigne Ahmad du monde qui l'entoure, il s'isole dans "sa chambre noire" où il "écrivait de très longs poèmes d'amour où le ciel, la mort, l'amour et Jamal étaient confondus". Dans ces poèmes, Jamal est donc un signe en relation étroite avec d'autres signes appartenant au vocabulaire soufi. Le nom de Jamal qui signifie beauté suggère le sens d'esthétique, de beauté formelle.<sup>271</sup> le personnage lui-même nous est présenté comme "l'élément féminin de cette université". En outre, il est secret et mystérieux; "il y avait dans son regard une énigme difficile à cerner, quelque chose de troublant"<sup>272</sup>.

Nous suggérons que Jamal symbolise la forme poétique ambiguë, au sens non manifeste, la lettre arabe dans son hermétisme. D'ailleurs, le personnage écrit: "Des textes intérieurs, violents dans leur élan mystique, frisant l'hermétisme". Ce sont aussi des textes qu'il cache car il redoute la censure de ses professeurs. Ce sont donc des paroles libres, la parole arabe libre. Or, Ahmad perdra Jamal, ce faisant il perdra en même temps la mémoire. Signifiant arabe, forme spécifique d'un monde, le nom Jamal comme le personnage entraîne l'univers de la culture arabe avec eux dans leur perte. Cette disparition fait basculer Ahmad dans le monde de la littérature, une littérature de voyages.

"Ce fut à ce moment là qu'il s'inventa une mémoire et racontait à qui voulait bien l'écouter ses fabuleux voyages à travers les mers".<sup>17</sup> Du même coup il perd son identité et accède à une autre, purement fictive, littéraire. "Un jour, un infirmier lui dit: arrête de raconter des histoires, tu n'es quand même pas Sindibad le marin. Si Sindibad, c'est moi!"<sup>17</sup> N'est-ce pas le passage à la littérature bilingue qui nous est décrit ici, une littérature toujours en déplacements, en transports, en voyages d'un topos à l'autre?

Ahmed Sindibad est le personnage le plus proche de l'auteur à cause de sa passion de l'écriture justement. Ecrivain et conteur d'histoires, il est le double de l'auteur, partagé entre son identité et sa culture d'origine d'une part, des récits concernant d'autres espaces, d'autre part. C'est pourquoi nous nous permettons de nous attarder sur le rapport Sindibad-Jamal, ce rapport symbolisant à notre avis la relation qu'entretient l'auteur avec le signifiant arabe. Ce qui perdu aura fait perdre la mémoire d'Ahmad-Sindibad, une fois retrouvé, déclenchera un processus de remémoration. Lorsque Sindibad, dans son voyage vers le sud rencontre Jamal devenu fqih, il commence à récupérer sa mémoire:

<sup>268</sup> - Harrouda. Op. cit., p.126.

<sup>269</sup> - Ibid., p.125.

<sup>270</sup> - *La Prière*. Op. cit., p.84.

<sup>271</sup> - *Ilm al Jamal* est la traduction arabe du terme esthétique.

<sup>272</sup> - *La Prière*. Op. cit., p.88.

"Sindibad était de nouveau visité par des souvenirs épars et flous. De nouveau. L'angoisse le serrait à la gorge. Cet état où les images lui parvenaient inachevées, formant des souvenirs mutilés, accumulant des impressions d'un vécu probable, le fatiguait. Cela le rendait nerveux et il luttait contre lui-même pour ne pas tout lâcher et sombrer dans une perte de conscience ou une folie faite de violence et d'abandon".<sup>273</sup>

Nous noterons le bouleversement physique induit par ces retrouvailles, semblable au désordre produit par "le retour du refoulé", si l'on se réfère à la terminologie psychanalytique. Jamal de nouveau perdu dans la ville, Sindibad le recherche avec appréhension, dans le profond espoir de ne pas rencontrer "la silhouette redoutable du secret et de la mémoire" car elle représente cette partie de lui-même qu'il a oubliée "Sindibad errait, à la recherche d'une ombre. L'ombre de Jamal ou de lui-même". Il draine avec lui le passé. En ce sens, il est la partie visible, nommée de l'iceberg de ce monde enfoui. Sa résurgence déclenche des forces obscures. C'est ce que Sindibad explique à Bobby au cours de leur recherche, errance, dans la ville:

"Nous sommes guidés par une force que nous ne contrôlons pas, je me sens parfois comme tiré vers une trappe laissée il y a longtemps derrière moi, comme ce soir par exemple. Je sentais la présence d'une main qui me tirait vers une autre vie, une vie lointaine, je pleure mais je n'ai pas de larmes".<sup>274</sup>

Le travail de mémoration continuera à faire son chemin en Sindibad et Jamal lui réapparaîtra à nouveau grâce à ce travail. C'est le nom qui détermine l'image physique: "D'abord l'image d'un jeune homme, brun aux yeux clairs. Pas de doute. Ce visage avait un nom: Jamal, Sindibad le reconnut évidemment".<sup>275</sup> Si Jamal est un signifiant d'un monde perdu, à l'image d'un mot issu d'un texte perdu, ce n'était pas n'importe quel signifiant, mais il était investi fortement dans une relation amoureuse, il était désiré. Ce nom est donc valorisé, il constitue un pôle pour des affects - C'est la raison pour laquelle sans doute il a pu résister à l'oubli-

---

<sup>273</sup>-*La Prière*. Op. cit., p.114.

<sup>274</sup>- Ibid, p.118.

<sup>275</sup>- Ibid., p.184.

Ainsi Jamal appartient à plusieurs systèmes de signes:

1- Objet-Sujet de l'amour avec Ahmad, il fait partie du système de l'amour soufi qui a un code particulier.

2- Nom arabe, il appartient à l'onomastique arabe et dans un cadre plus général au système de la langue arabe.

3- Transcrit en français, il relève de l'organisation phonétique et graphique de la langue française.

Que le personnage et le nom de Jamal ne fonctionnent nullement de manière isolé mais à l'intérieur d'un système, cela apparaît clairement dans la suite du paragraphe. Le nom et le visage rappellent à Sindibad les choses et les êtres qui formaient leur contexte et qui en sont indissociables:

"le visage de Jamal était situé dans l'environnement où était la passion: la Quaraouiyine avec sa fontaine centrale, ses nattes et tapis avec ses très vieilles horloges non accordées. Le visage d'un professeur, petit et sec, intolérant et autoritaire. Ensuite des rues étroites et sales de la médina de Fès défilèrent devant son regard surpris, étonné, heureux. Il sentit sa mémoire combler les trous et se remplir d'images, de sons, de parfums et de mots".<sup>276</sup>

S'énonce ici dans le texte, la loi de la solidarité des signifiants: le sens réside dans la mise en rapport dans un même espace de diverses unités signifiantes; ce qui torturait Sindibad dans l'émergence de ses souvenirs, c'est qu'ils lui parvenaient par bribes, comme des bribes de mots sans syntaxe. En même temps que le visage de Jamal se réinscrivait dans un lieu, la médina de Fès, Sindibad trouvait la correspondance, le lien entre les choses et les êtres. L'unité nominale Jamal se devait alors de recouvrir son "environnement" linguistique. Justement, deux ou trois pages plus loin Sindibad récite des vers d'al Hallaj qui nous sont donnés dans leur transcription arabe. A la limite, le texte français s'annulerait entièrement pour laisser la place au texte arabe. Nous notons que la fin du voyage est envisagée à partir de ce moment: Sindibad demande à Yamna: "Ne vois-tu pas que nous approchons de la fin?" En fait, Sindibad se réapproprie le texte qui lui manquait qui est sans doute l'objet de sa quête et où les "noms" sont "les feux de signalisation" de son désir. Sa marche a-t-elle encore un sens ? Yamna se le demande:

"A présent qu'il est rétabli dans son être, poursuivra-t-il la marche, ou sera-t-il tenté de partir à la recherche des repères et des êtres qui lui avaient été brutalement retirés par le temps ? où le mènera sa passion naguère interrompu ?"<sup>277</sup>

Pour résumer, on dira que les noms arabes signalent la langue-culture maternelle. La tentation de retourner vers ce passé proche, passé par rapport au temps de l'écriture en langue française n'est-elle pas aussi celle de l'écrivain?

Le déploiement d'un texte à partir des noms. Un nom-clef : Fass.

Dans l'imaginaire, ces noms ne renvoient-ils pas à un passé mythique, qui peut être aussi bien individuel que collectif ? Celui qui écrit en langue française n'est-il pas conduit à "déplier" les noms de sa langue maternelle qu'il n'a pas oublié pour y lire, réécrire un texte du passé ?

C'est ce que nous allons examiner à partir de l'étude d'un nom de lieu, cette fois-ci, celui de la ville natale de l'auteur.

Proust nous a appris à rêver autant sur les noms de lieux que sur les noms de personnages: Balbec, Combray, Parme, Venise ont évoqué pour lui et pour ses lecteurs grâce à lui des univers auxquels l'histoire et la géographie se combinaient pour donner un sens multiple. En ce qui concerne les noms de lieux dans notre corpus, ils seront inducteurs de rêveries différentes selon que le lecteur sera autochtone ou non, selon l'espace géographique qu'il occupe au moment de sa lecture, selon la distance géographique et culturelle que ces noms lui suggèrent.

Nous essayerons de suivre la rêverie de l'auteur car elle conditionne la production de son écriture. Ce dernier vivant et écrivant en général en situation d'exil géographique, étant éloigné linguistiquement de sa culture, nous supposons que sa rêverie sur les noms de lieux est marquée par la distance, par l'écart. Dans cette situation, ces noms permettent une "reterritorialisation", un retour au même, alors

<sup>276</sup> - *La Prière*. Op. cit., p185.

<sup>277</sup> - *Ibid.*, p.186.

qu'on baigne dans un monde différent. Dans la théorie psychanalytique, il est admis d'interpréter la symbolique des lieux connus comme celle de l'espace maternel, le premier lieu qu'ait connu l'être humain étant le ventre maternel. Nous nous bornerons à souligner que les noms de lieux sont les différents noms de la mère patrie. En ce sens, ils sont une autre manière de parler de la nostalgie du pays natal.

Que "Fass", ville natale de l'auteur, soit porteuse de multiples rêveries, soit même le signifiant matriciel de nombreuses unités narratives, c'est ce qui apparaît en plusieurs occurrences des romans de notre corpus. "Fass" est avant tout un signifiant à lire, à découvrir dans ses multiples résonances. Le premier chapitre s'intitule: "Fass: lecture dans le corps", la ville fut d'abord lieu où le narrateur découvre son corps. Avant tout discours, "Fass" sera associée à sa mémoire corporelle. Apparaît ici un premier signifié autobiographique de ce nom. Nommer "Fass" revient à déployer les scènes d'initiations sexuelles du narrateur et de ses camarades, scènes sans doute davantage fantasmées que vécues réellement?

Les liens étroits entre corps et imaginaire constituent la première strate découverte sous le nom de "Fass". La grande Histoire collective n'est pas absente de la scène. Elle se lit dans la limitation qui fut assignée à la liberté de mouvement des enfants quand l'étranger (les colons français) vint dans la ville: "depuis que les étrangers sont descendus dans la ville, nous n'avons plus le droit de dépasser le seuil de la maison".<sup>278</sup>

Nous allons observer que corps, imaginaire et extranéité vont marquer le nom même de la ville et qu'on peut appliquer au corps de ce nom, à sa lettre ce passage théorique de *Harrouda*:

"cependant le parallèle textuel n'est pas imaginaire; il s'inscrit (s'écrit) dans le même corps. Ce corps s'est peut-être morcelé (multiplié ou divisé), mais il a gardé intactes ses cicatrices (tatouages), son étendue et son regard. Il cesse de (se) citer, il trace".<sup>279</sup>

Après une traversée de son histoire personnelle, le narrateur revient à l'évocation de sa ville natale, nous invitant à "lire Fass". Nous noterons que l'infinitif engage ici davantage que le substantif "lecture" qu'on relève dans le titre du premier chapitre, dans l'acte du déchiffrement. Une note en bas de page: "Fass est la transcription arabe de Fès"<sup>280</sup> incite le lecteur à une réflexion sur l'authenticité et l'altération de l'écriture de ce nom arabe. Fès est donc double déjà dans sa transcription, triple même puisque derrière ces deux formes de la graphie française, la graphie arabe est sous-entendue; ville au nom "multiplié" ou "divisé" donc. La prononciation aussi se dédouble, laissant le lecteur osciller entre deux manières de lire.<sup>281</sup> Le problème qui s'est posé à nous était de savoir à quelle langue renvoie la transcription "Fass"? Bien que la note en bas de page indique la langue arabe, nous sommes perplexes. La transcription "Fès" est plus proche de la prononciation arabe de . S'agit-il de la langue maternelle, du dialectal? Mais celle-ci ne semble pas s'éloigner de la langue classique arabe quant à la prononciation de ce nom. S'agit-il alors d'une langue maternelle rêvée, voulue différente? Y aurait-il recréation du nom de la ville à partir de la nomination de ses habitants, les "Fassis"?

S'il y a eu de la part de l'auteur volonté de marquer une différence entre "Fès" dans sa transcription usuelle et "Fass" selon une écriture personnelle, est-ce pour souligner un écart du même ordre que celui entre sa langue maternelle et les autres langues, est-ce pour revenir à un lieu, à une langue profondément enfouis dans sa mémoire et qui sont devenus mythiques ?

A propos de ce rapport entre langues, voici ce qu'en dit Khatibi:

<sup>278</sup> - *Harrouda*. Op. cit., p18.

<sup>279</sup> - Ibid., p.47.

<sup>280</sup> - Ibid., p.48.

<sup>281</sup> - Fès est l'écriture la plus courante, celle que nous avons adopté pour notre part. Il existe cependant plusieurs manières d'écrire le nom de cette ville. *L'Encyclopédie de l'Islam* propose la transcription Fas ainsi que Fez et Fès.

"le dialecte est inaugural dans le corps de l'enfant; la langue écrite est apprise ensuite, et en période coloniale, cette langue, cette écriture arabes ont été combattues, refoulées et remplacées au service de la langue française. Telle est l'archéologie de l'enfant".<sup>282</sup>

Nous nous permettons de citer plus avant ce passage car il explique tout à fait adéquatement à notre avis le jeu de transformation qui affecte l'écriture de Fès/Fass :

"ce qui veut dire que la primauté généalogique de la nomination pour l'individu qui va écrire en français, n'est pas, dans la singularité de son récit, celle qui provient du Coran et de la langue écrite, mais que la diglossie entre l'oral et l'écrit, entre le parler maternel inaugural et la langue de la loi (islamique), du Nom du père et de l'écriture, qu'une telle scission sera habitée, coupée, hallucinée, jouée dans son troisième code, celui du français, et que tout l'édifice du langage sera modifié selon cette substitution".<sup>283</sup>

A la diglossie entre l'oral et l'écrit correspond la double prononciation de Fès qui doit passer par un troisième code, celui de la graphie française. Or, justement, Fès, se déploie selon deux espaces, celui de l'oralité de la culture populaire et celui de l'écriture, de la "doxa" coranique, à travers un troisième, celui du texte en langue française. Ce dernier donnera place de préférence à la ville de l'oralité, celle où les habitants ont de moins en moins droit de cité, depuis que le nom de Moulay Idriss Zarhoun est gagné par l'oubli. Cette ville que choisit de nous montrer l'auteur est plus féminine que masculine. Moulay Idriss est justement ce marabout auquel viennent se confier les femmes: "leurs prières étaient dites en marge de l'invocation religieuse, en marge du devoir vis-à-vis de Dieu et de son prophète". La langue française a-t-elle orienté l'écriture vers un espace autre que celui de la doxa coranique ? En tout cas, l'opposition langue orale et langue écrite travaille l'écriture, organise une thématique.

Cette conflictualité est jouée dans la langue française. Voici un exemple de cet aspect ludique: le dernier passage concernant particulièrement la ville commence ainsi: "Fass élue par le prophète!"<sup>284</sup> porteur de la loi, il lui suffit de nommer pour élire, choisir donc. Cependant cette première phrase peut s'entendre aussi bien: Fass est lue par le prophète, les différentes formes de lecture de cette ville, s'accomplissant, s'achevant dans ce passé composé. Nous serions passées de la "lecture" au "lire" puis à ce fait accompli: "est lue". Cet acte de lecture se finit ici; le mouvement qui caractérise l'acte de lecture plurielle s'achève. Lire et élire deviennent alors synonymes. Lire n'est plus qu'élire un sens parmi les autres, le sens religieux. Une stricte hiérarchie sociale, fixe, se lit désormais dans la ville, tandis que le peuple reste "non élu" fidèle à la gravitation des couleurs".

En transcrivant "Fass" d'une autre manière, l'auteur n'a-t-il pas introduit la différence, le mouvement dans la prononciation même? L'écriture perd de son institutionnalité ici.

Ajoutons qu'on pourrait développer une autre rêverie poétique sur "Fass" ce commencement de faste qui s'y lit et qui convient à cette ville qui a fourni et fournit encore les familles princières et érudites du Maroc, faste de la naissance, du luxe et du savoir; mais aussi cette lourdeur, cet apesantissement du mot dans ses deux S finaux suggèrent une densité, une langueur étouffantes. Cette petite incursion imaginaire et sans doute quelque peu fantaisiste nous a permis de démontrer que changer la lettre d'un nom nous introduit à d'autres lectures.

L'écriture ne se situe-t-elle justement pas dans un espace ouvert sur plusieurs lectures, polysémique ? La ville même de Fès est un texte à déchiffrer, les notables indignes qui ont quitté la vieille ville pour celle, moderne, des "chrétiens" en ont perdu le sens, dans leur course pour le profit. "Fass est un manuscrit auquel ils n'ont rien compris"<sup>29</sup> "Fass" ne sera plus lue, on lui a égaré ses lettres, l'esprit qui portait la ville: "la lecture de Fass devient perte de mots et de pierres".<sup>285</sup>

Cependant, ce nom reste un leitmotiv, un des lieux de retour du texte sur sa génération même. La séquence narrative sur la guerre du Rif intercale cette question lancinante: "Fass, lieu de quelle

<sup>282</sup> - *Maghreb Pluriel*. Paris, éd. Denoël, 1983, p.

<sup>283</sup> - *Ibid.*, p.187.

<sup>284</sup> - *Harrouda*. Op. cit., p.85.

<sup>285</sup> - *Ibid.*, p.89.

écriture?" entre ses paragraphes. Cette interrogation relance le débat sur l'officialité ou non de l'écriture, l'opposition entre une écriture-lecture unique et des écritures-lectures plurielles. "Fass" fonctionne alors comme le nom-signe des différences. A "Fass", graphie que nous avons supposée transcrire une prononciation inaugurale, s'oppose Fès, graphie habituelle de ce nom. C'est cette dernière que l'auteur utilise dans *La Prière*. Le narrateur se serait-il détaché de sa ville natale et du même coup de sa "première langue?" Ce qui serait une explication possible à l'emploi d'une graphie davantage "objective". En tout cas la description de la ville est moins poétique. L'auteur nous présente un exposé historique et sociologique de la situation de la ville durant la deuxième guerre mondiale. Les pulsions travaillent bien moins ce genre d'écriture. Fès est-il devenu un mot moins chargé d'affectivité pour l'auteur? Ce dernier déclare que c'est un signifiant à oublier dorénavant: le troisième chapitre de *La Prière* s'institue "oublier Fès". Il s'agit de quitter l'enclave idéalisée, de nommer non plus dans la fascination mais le détachement, la ville trop aimée:

"Nommer l'heure et le jour, nommer le lieu et la fontaine de la naissance. Nommer la mort des uns et des autres. Anonymes. Nommer, graver sur la planche coranique ou sur la pierre tombale, tracer les contours de la citadelle, faire le tour des murailles et dessiner les formes subtiles et changeantes du corps pour mieux détruire, pour en finir avec la charge lourde et inutile du passé".<sup>286</sup>

Ce passage énonce le projet de consommer le deuil à la fois d'un être, d'une ville et d'une histoire. Nous ajoutons que l'histoire dont le narrateur veut se décharger est à la fois individuelle et collective. Individuelle, elle est celle d'un professeur (sorte de double de l'auteur); collective, elle est essentiellement celle du mouvement nationaliste. On notera que l'histoire officielle accorde une grande importance à l'émergence de ce dernier à Fès, refoulant dans l'ombre les autres mouvements de résistance qui se sont développés au Maroc. La stratégie du texte va consister à relativiser la renommée, la gloire dont se pare Fès. La mythologie individuelle et collective de cette ville va s'affronter à une autre mythologie, celle du Sud empreint de sacré. L'affectivité, les pulsions que le nom de Fès recouvraient vont se déplacer et rejoindre un autre signifiant, un nom qui est avant tout la désignation d'une direction. La différence n'est pas anodine car à la fixité, immobilité de Fès s'opposera le mouvement continu que suppose la direction. Le nouveau signe signifie l'origine mythique de la parole sacrée au Maroc ainsi que celle de la résistance idéologique et militaire à la colonisation. L'espace qu'il couvre n'est pas délimité comme pour la ville de Fès entourée d'une muraille. Ce signe soulignera donc un agrandissement de l'espace qui sera aussi symbolique. Notons ... ce propos cette remarque de Jacques Berque : "A mesure que l'on s'éloigne vers le Sud, que ce soit au Maroc, en Algérie, en Tunisie, en Lybie, l'espace s'amplifie jusqu'à l'infini, mais en même temps s'uniformise".<sup>287</sup> Le nouveau pôle d'attraction rejoint l'infini des sables mais aussi du sens comme le dit, développera le reste du roman, cit.

Alors que Fès, lieu de monopolisation du pouvoir, refuse la différence "est considérée, comme étranger, celui qui n'est pas de Fès". *La Prière* est le roman qui explore justement l'extérieur de la ville, sa marge dans tous les sens du mot; la conception de l'identité, présente dans la ville est refusée car elle est trop conductrice. Le texte "décentralise" un nom ... l'emprise tyrannique. Ce qui correspond ... la réalité, socio-géographique: l'exode rural, le déplacement des citadins de Fès vers la nouvelle ville ont agrandi considérablement la partie de la ville qui se trouve en dehors de l'enceinte. L'écriture pratique donc une transformation des significations initiales du nom analogue ... la transformation historique que connaît la ville elle-même. Par rapport au texte, l'apparition de l'extérieur, prend la forme de l'intervention d'une autre langue. L'écriture en langue étrangère brise l'unité, langue-ville et incorpore tous les éléments étrangers ... la ville.

En ce sens le récit de cette marche vers le Sud est introduction du mouvement et de la distanciation par rapport ... un signifiant trop plein, trop valorisé: Fès. L'arrachement n'est cependant pas définitif puisque la fin du roman se déroule de nouveau ... Fès. Nous pouvons dire de ce nom qu'il est

<sup>286</sup> - *La Prière*. Op. cit., p.41.

<sup>287</sup> - *Ulémas, fondateurs, insurgés du Maghreb*. Paris, éd. Sindbad, 1982, p.46.

l'obsession de cette écriture. "Écriture qui serait comme rythme par un souffle et dont le style serait comme moule, suspendu, au halètement de celui qui s'arc-boute ... une terre qu'il ne cesse de ne pas quitter".<sup>288</sup>

Nous venons de voir que le changement de la lettre du nom correspondait ... une transformation d'identité, pour les personnes; quand il affecte les noms de lieux, ce changement correspond ... un changement dans les rapports entretenus par l'auteur avec ce lieu, en l'occurrence la ville natale de l'auteur.

---

<sup>288</sup> - Jacques Hassoun: "Eloges de la dysharmonie". in *Du bilinguisme*. Op. cit., p.70.



CHAPITRE III  
ENONCIATIONS

## Introduction

Nous sommes partie de l'idée selon laquelle se trouve posé un problème de l'identité dans les écrits de Ben Jelloun dans la mesure où leurs conditions de production (écrire dans le va-et-vient entre deux langues) perturbaient la place de l'écrivain dans le système symbolique de sa langue/culture et induisaient par là l'exacerbation d'une "crise" d'identité qui existe dans toute écriture.

L'étude de la nomination nous a permis de repérer un jeu de l'auteur sur l'identité de ses personnages, dont le nom est le travestissement de son propre nom, ou qui changent d'identité et peuvent à la limite, en se passant de nom, être en instance d'identité, libérés du lourd héritage d'un Nom du père dégénéré, indigne, fantasme de ne devoir qu'à soi-même son identité dont Marthe Robert fait une des clefs du désir d'écrire des romans.

Il s'agit aussi de l'expérimentation dans la fiction, d'une identité non fixe, ouverte à tous les devenirs. Dans ce chapitre-ci, nous analyserons les fluctuations de l'identité du narrateur et des personnages à travers une étude des pronoms personnels et de leurs rapports. C'est ce que Jakobson nomme *shifters* et dont la permutation, selon Kristeva, est spécifique de la fiction, ainsi que du fantasme. Dans la communication courante, le sujet de la parole détient une seule place : "La subjectivité se laisse localiser un instant dans un pronom, qui sans être isolé en soi, maintient des relations définies avec les autres."<sup>289</sup> Par contre la fiction permet de représenter une identité fluctuante, où le "je" occupe diverses positions à tour de rôle.

Ce sont ces positions que nous étudierons donc, comme étapes d'un parcours de l'écrivain à travers les instances constitutives d'une identité individuelle et collective à la fois, les deux étant indissolublement liées.

Etant donné ce type d'écriture en situation de bilinguisme, on se demandera notamment quelle importance est accordée au "je" ici et si cela signifie une prédominance de la place de l'individu ?

Etant donné la fréquence de la deuxième personne du singulier et parfois du pluriel dans ces romans (notamment dans *Moha* et dans *La Réclusion*), quel destinataire désigne-t-elle ?

D'autre part, le fait même d'écrire en français n'implique-t-il pas de se poser par rapport à un "Autre", d'établir un dialogue avec deux destinataires, celui de sa langue et celui de l'autre langue ? On remarque que la troisième personne, caractéristique du récit classique est peu employée; et que s'y substitue la forme dialoguée la plupart du temps. N'est-ce-pas le signe d'une théâtralisation des instances énonciatives?

### 1- Analyse de l'énonciation dans Harrouda

#### Le sujet de l'autobiographie

Parce qu'il présente une certaine ressemblance avec une autobiographie, le roman poème *Harrouda* nous conduit à nous interroger sur le jeu de l'énonciation qu'on y trouve et qui est jeu risqué avec l'identité; risqué dans la mesure où comme le souligne Philippe Lejeune, dans le cas de l'autobiographie :

"Au niveau de l'énonciation, le problème de l'identité se trouve souvent masqué par une tendance à substantiver les pronoms et à personnaliser les rôles dans une situation de "communication". Il est très rassurant de concevoir l'énonciateur et le destinataire, comme des personnes qui se mettraient en communication l'une avec l'autre. Mais c'est jouer sur le double sens du mot personne. La répartition des rôles de l'énonciation telle que Benveniste la décrit n'est pas seulement un système de règles sociales : elle est intérieure à toute utilisation du langage. Tout sujet parlant porte en lui le double clivage de l'émetteur et du destinataire, et de l'énonciation et de l'énoncé. Il repose fondamentalement sur une coupure. Ou plutôt il n'y repose pas (ce qui impliquerait une paradoxale stabilisé) mais il fonctionne grâce à cette coupure." L'individu est un dialogue", disait Valéry. La communication est

---

<sup>289</sup>- Julia Kristeva : *La Révolution du langage poétique*. Paris, éd. Seuil, 1974, p.315.

donc un "dialogue" de dialogues; et toute la théorie de l'énonciation serait à reprendre en fonction de cette hypothèse que chaque rôle contient déjà l'ensemble des rôles, ce qui peut aller à l'infini [...]"<sup>290</sup>

Dans *Harrouda*, on constate qu'on est quelque peu dérouté par rapport à nos habitudes de lecteurs d'autobiographies : une des caractéristiques de celles-ci est l'énonciation à la première personne du singulier, ce "je" réalisant l'unité, l'identité stable de l'auteur-narrateur tout au long d'un récit de vie. Or, ici cette première personne apparaît de manière épisodique, le locuteur étant souvent un "moi" collectif se désignant par un "nous". Il arrive même que le narrateur se dédouble et s'adresse à l'enfant qu'il était à la deuxième personne du singulier : "Aujourd'hui, les ruines enfantent dans ta mémoire les jardins que tu n'as pas connus."<sup>291</sup>

Nous nous proposons d'analyser, d'une part, les lieux du texte où apparaît un sujet individuel. Quelle continuité peut-on noter à propos de ce sujet ? D'autre part, d'étudier le jeu des différenciations entre identité individuelle et collective ainsi qu'éventuellement entre le narrateur au passé et au présent; il s'agira également de déterminer à travers le processus de l'écriture les instances diverses occupées par le sujet de l'écriture.

"Je" sujet individuel organisateur de signes

Si l'on analyse toutes les séquences où apparaît la première personne du singulier désignant le narrateur, on constate qu'il existe un point commun aux situations où se trouve ce "je", établissant une continuité entre son passé et son présent. En effet, chaque fois que le narrateur plonge dans un univers imaginaire, il est désigné par la première personne du singulier.

Les souvenirs d'expérience individuelle sont ceux de l'accession à une activité proche de l'écriture : la régence, l'organisation d'un monde imaginaire; alors que dans l'autobiographie traditionnelle, il y a conscience unifiante d'un individu à travers la variété des événements et au cours du temps, l'unité du "je" provient dans *Harrouda* de la récurrence d'une fonction, celle de disposer des signes, d'écrire. C'est dans l'avant-propos au chapitre consacré à la visite au bain maure qu'apparaît le "je" du narrateur : "Je suspens le sens et ouvre la page de ma première illusion".<sup>292</sup> Cette première personne désigne ici le narrateur qui, se distanciant de sa vie passée, procède à une "lecture" de ses expériences, ainsi que le suggère l'expression "ouvre la page".

A cette activité du narrateur, maître du sens et "lecteur" de sa vie, correspond celle de l'enfant au bain maure, créateur et organisateur de signes :

"Mes pouvoirs multipliaient les signes et installaient le jardin argenté... C'est l'époque où la ville devint maquette: je collais les maisons, j'embellissais les jardins, je chassais les voitures, je cassais les fauteuils roulants, je libérais les oiseaux et colorais le ciel. J'étais devenu maître de la ville".<sup>293</sup>

Par l'écriture, le narrateur adulte réalisera ce rêve de l'enfant, (ré) organiser la ville. "Je n'avais qu'un geste à faire pour voir repasser devant moi ce qui fut, ce qui ne subsistait qu'en amas de pierres et de terre molle".<sup>294</sup>

De même, l'activité de l'écriture est en continuité avec les actes transgressifs du groupe des enfants où s'inclut le narrateur.

Le délire et l'entrée dans un monde imaginaire que pratique l'enfant pour se détacher d'un quotidien triste et banal se retrouvent dans une écriture marquée par l'onirisme et le fantastique. L'unité du sujet individuel de ce roman se réalise essentiellement dans une activité : organiser un monde imaginaire : activité solitaire que continue à pratiquer le narrateur adulte en écrivant.

Aspect fantasmagique de l'émergence de l'identité individuelle

Cependant, cette émergence d'un sujet individuel qui a lieu dans des situations de création par l'imaginaire, semble toujours menacée par la pluralité des êtres et des choses.

<sup>290</sup> - Philippe Lejeune. *Je est un autre*. Paris, éd. Seuil, 1980, p. 35-36.

<sup>291</sup> - *Harrouda*. Op. cit., p. 61.

<sup>292</sup> - Ibid., p. 31.

<sup>293</sup> - Ibid., p. 35.

<sup>294</sup> - Ibid., p. 61-62.

Ainsi, dans le bain maure, l'enfant oscille entre son activité de "régie" du monde, où il est sujet individuel et la perte de son identité, par fusion avec les êtres qui l'entourent, ici les femmes: "je me perdais souvent entre les jambes des femmes mais je ne tardais pas à me retrouver dans l'étau d'une folle".<sup>295</sup> A ce mélange fantastique des corps correspond la confusion des objets du monde.

"Tout se mêlait sur l'écran de ma vie parallèle; présence phallique du désert, des oranges piégées, des phrases de poils rejetés, des gouttes de vapeur salée et un immense wagon emportant ma solitude vers d'autres confins".<sup>296</sup>

L'enfant est confronté à la pluralité des signes du monde ainsi qu'à la pluralité féminine. D'ailleurs ces femmes voient leur individualité éclatée dans l'image d'un corps démultiplié, "en morceaux" : "Je circulais d'un corps à l'autre, d'un corps l'autre. Je buvais le lait de leur bouche. J'avançais ma nudité dans des sexes qui murmuraient mon délire et j'appris la chair rose où seul l'oeil est visible. Je lisais dans les plis du front. Paumes. Bras. Nombriels. Je me donnais au vent. Arrivé aux reins, je sus que c'était la fin du voyage. Je m'étourdissais".<sup>297</sup>

Dans ce voyage fantasmatique à travers les corps, l'enfant connaît la tentation de perdre son identité individuelle par le désir, d'un autre côté il reste maître de ce jeu dans la mesure où il le déclenche et l'arrête selon son bon vouloir.

Nous lisons dans ces deux limites le double mouvement de confusion parmi les autres et de différenciation individuelle qui semble commander la vision de l'identité dans ce roman.

Le monde féminin y est ce pôle où l'identité risque d'être anéantie. Dans le passage du hammam dont nous avons cité quelques phrases, le fantasme d'assimilation dans la "Grande Mère", dans un royaume féminin est à lire en filigrane.

Cependant la loi sociale décide de la séparation de l'enfant avec le monde des femmes, et son accession à une identité spécifique : "Quelques jours plus tard ma mère me fit comprendre que je ne pouvais plus l'accompagner au bain... J'étais devenu un homme".<sup>298</sup>

Nous avons déjà observé que dans ce roman, le mythe fantasme de la femme ogresse apparaît en plusieurs occurrences.<sup>299</sup>

Ajoutons qu'à chaque moment décisif de la constitution de l'identité ce fantasme est évoqué. Il l'est dans la scène du hammam; il le sera lors de l'épisode de la circoncision, qui est un rite d'initiation à l'entrée dans le monde des hommes adultes.

En effet, après la circoncision vécue dans l'angoisse, le narrateur connaît l'amour-dévoration :

"Quelques semaines plus tard, au cours de ma première aventure, j'étais englouti par le tourbillon d'une femme qui m'avait ouvert ses jambes".

Ainsi le narrateur est un sujet qui apparaît partagé entre le désir de se perdre dans un monde féminin et la nécessité de se distinguer de ce monde.<sup>300</sup>

Après cette analyse de l'émergence du "je" désignant un sujet individuel dans ce roman, nous allons examiner l'alternance entre ce moi individuel et un sujet collectif, que désigne le "nous" première personne du pluriel.

---

<sup>295</sup> – Ibid., p33.

<sup>296</sup> – Ibid., p.33.

<sup>297</sup> – Ibid., p.36.

<sup>298</sup> – Ibid., p.38.

<sup>299</sup> – Voir notre section de chapitre "Mythes et intertextualité".

<sup>300</sup> – En fait la relation fusionnelle avec la mère est un fantasme omni-présent dans la littérature maghrébine de langue française : son corollaire est l'absence du père. Du point de vue psychanalytique, il y a bien entendu matière à interprétation, quant à un complexe d'Oedipe non résolu.

## Sujet collectif

Dans *Harrouda* d'emblée le moi individuel se fond dans un "nous" collectif, "nous" qui tout à la fois embrasse une classe d'âge et indique une identification par l'espace. Le "nous" désigne, en effet, un groupe d'enfants d'un même quartier de Fès. C'est ainsi que le roman commence par "Voir un sexe fut la préoccupation de notre enfance... "Les rues de notre quartier le connaissent bien".<sup>301</sup>

Ce mode d'identification par l'espace est d'ailleurs caractéristique au Maghreb où en général le premier "Autre" est l'habitant de l'autre quartier (les querelles entre bandes de quartiers rivaux signalent ce conflit entre domaine des siens et celui des autres, étrangers à l'espace propre).

Par la suite ce sujet collectif change, le nous ne désignera plus les enfants mais un groupe social plus large, les habitants du Rif qui s'opposent aux notables. Il s'agit d'une identification à la fois par la géographie et selon la "classe sociale". "Nous n'irons pas à Fass, les notables ont le ventre gros et les mains grasses ils ne savent pas rire". En fait tout au long du roman, le "nous" va s'appliquer chaque fois à des groupes différents, au sein desquel s'inclut le narrateur. Tout se passe comme s'il nous exposait les étapes et variations de son sentiment d'appartenance à tel ou tel groupe-et plus généralement les différenciations qui marquent l'identité collective- Cette fluctuation ayant pour conséquence l'impossibilité de déterminer qui est sujet.

L'interrogation sur l'identité remonte aux origines, à la parole selon laquelle la société de Fès allait s'ordonner. Au départ, quand le prophète a nommé "Fass", "Nous étions tous des Sémites pris dans les rênes de la séduction".<sup>302</sup> Cette union ethnique connaîtra la division quand "le savoir devint l'apanage de quelques-uns",<sup>303</sup> ce qui va entraîner la discrimination des uns par rapport aux autres. La parole du prophète Mohammed aurait donc inauguré un nouveau mode d'identification des groupes sociaux : "La société fassie se structura en fonction des inégalités décidées par une mémoire sacrée".<sup>304</sup> Plus tard, l'arrivée des étrangers, des Occidentaux obligera à une reconversion de l'identité des habitants sur d'autres bases. En effet, certains d'entre eux se rapprochent des nouveaux venus. "Les premières familles qui émigrèrent dans la ville nouvelle furent celles qui aimaient bien les Chrétiens, porteurs de la modernité et de nouvelles différences."<sup>305</sup>

---

<sup>301</sup> – *Harrouda*. Op. cit., p.13.

<sup>302</sup> – Ibid., p.85.

<sup>303</sup> – Ibid., p.85.

<sup>304</sup> – Ibid., p.85.

<sup>305</sup> – Ibid., p.87.

### Désintégration du sujet collectif

A partir de ce moment, la ville en tant que liée à une structure sociale traditionnelle est menacée de destruction. L'ensemble des habitants dont fait partie le narrateur sont dépossédés de leur discours, le discours communautaire de Fès. En tant que "moi collectif fassi" ce narrateur dira : "Nous n'avons plus de texte à lire. le corps est privé de son écriture".<sup>306</sup> Ce corps est l'ensemble des habitants, le corps social en même temps que corps de la ville. La déstructuration de ce corps social à cause de l'infidélité des notables entraîne l'émergence d'une parole individuelle, celle du narrateur : "Voilà pourquoi toute lecture de cette ville ne peut être en ce moment que pure fantaisie d'un imaginaire solitaire".<sup>307</sup> La structuration d'une ville, de ses habitants et d'un texte de cette ville étaient liés. Toute atteinte à l'identité d'un niveau, urbain, social ou discursif perturbe donc les autres. Ici, le passage du "nous" au "je" revêt une grande importance, car il semble que la lecture-écriture individuelle émerge sur les débris d'une lecture-écriture collective. Ainsi le passage de la première personne du pluriel à celle du singulier signifierait le passage d'un texte collectif à un autre qui est celui du romancier, individu laissant libre cours à son imagination personnelle.

On se demandera si ce texte collectif ne se caractérise pas par son oralité alors que le texte individuel serait écrit par contre. Le premier serait fondé sur les voix diverses qui se font entendre à Fès, qui délimitent le texte de la ville : voix ambiguë du maître d'école, murmures des vieillards qui se raccrochent à Moulay Idriss, plaintes des femmes qui implorent ce dernier, voix de Moulay Idriss et du traître qui a assassiné son père. "Tout de blanc vêtu, Moulay Idriss apparut au seuil de la voix".<sup>308</sup> Le travail de l'écrivain narrateur va consister à retrouver l'espace topographique de la ville ainsi que ce champ de paroles qui lui est intimement lié.

Lorsque la "lecture de Fass devient perte de mots et de pierres"<sup>309</sup> le narrateur, par le pouvoir de son imagination, crée un nouveau texte collectif, celui d'une ville transformée par la révolution. Le narrateur individuel s'efface pour laisser la parole à des groupes sociaux antagonistes : les "enfants et les oiseaux" s'affirment contre les autorités et les "dominants" : "Nous, enfants et oiseaux, conscients et responsables, amants de la terre et du soleil donnons la parole à nos cicatrices par delà l'innocence dont on nous affuble".<sup>310</sup>

On peut dire que sur les ruines d'un texte collectif, intégrateur, émergent les discours de différents groupes, solidaires ou bien s'opposant les uns les autres. Ainsi, les "enfants" forment l'un de ses groupes, qui n'avaient pas accès à la parole, et qui grâce à la fête-révolution prennent place dans l'Histoire.

Dans le chapitre suivant cette séquence, un nouveau "groupe" prend la parole à son tour : l'ensemble des Rifains. Ainsi, la première personne du pluriel ne recouvre pas le même ensemble dans tout le roman; fluctuante et imprécise, elle permet le passage d'un sujet collectif à l'autre. Ce "nous" traduit un sentiment d'appartenance qui va d'un groupe restreint, par exemple les enfants de l'école coranique, à un autre plus large : "dominants"; "dominés"; "Rifains" "Fassis" voire le peuple marocain comme dans cette phrase où ce dernier est le sujet qui cherche à se réapproprier son histoire occultée : "Ils ont tenté de nous le faire oublier, nous disons aujourd'hui qu'il est devenu impossible de le refouler indéfiniment. Abdelkrim, nous voulons savoir".<sup>311</sup>

D'où l'impression qu'on a affaire à un sujet insaisissable, protéiforme. Ceci d'autant plus qu'on passe sans transition de ce sujet collectif à celui individuel. Ainsi :

---

<sup>306</sup> – Ibid., p.88.

<sup>307</sup> – Ibid., p.89.

<sup>308</sup> – Ibid., p.53.

<sup>309</sup> – Ibid., p.89.

<sup>310</sup> – Ibid., p.98.

<sup>311</sup> – Ibid., p.132.

"Ruiné, l'océan quitte nos rivages. Il abandonne le lieu de déperdition et nous laisse l'amertume. Pas même dignes d'être des corsaires nous reculons dans le mensonge et le rêve. J'ai entendu, un matin de l'an mil quatre cent trente sept, le roi Ferdinand 1er du Portugal [...]."<sup>312</sup>

Cette alternance indique donc une hésitation entre deux formes de discours; l'un à énonciateur individuel ressort de la narration autobiographique, l'autre à sujet collectif concerne l'histoire de groupes sociaux variés ainsi que celle de l'ensemble de la société marocaine.

Processus de différenciation.

Cependant, on note que souvent il y a émiettement d'un "moi" collectif donné. Avec l'arrivée des étrangers, l'union première du groupe des Rifains éclate comme celle des Fassis.

Les Rifains trahiront leur terre et leur communauté, en s'en éloignant. L'émir Khattabi constate qu'alors qu'il était condamné à l'exil,

"pendant ce temps là, des caïds, des féodaux- mes compagnons de lutte - quittaient un à un le Rif, prenaient goût au commerce et aux affaires; ils se sont installés à Tanger, Tetouan, Alhuceimas [...] certains se sont retirés a Mellila et Ceuta [...]"<sup>313</sup>

Encore une fois, l'identité est perçue comme union mythique d'une communauté, qui se serait divisée à cause notamment du passage à un territoire de l'étranger. Le chapitre "Tanger la trahison" est inauguré par cette phrase où le sujet est le groupe des Rifains qui se sont détachés de la communauté originelle, et qui amorcent ainsi un processus d'enfouissement de leur mémoire et de dissimulation de leur corps. "D'autres ont quitté le Rif. La terre a englouti leur espoir. Ils sont venus à la ville voir la mer et oublier. Ils ont peint leur corps couleur de la terre".<sup>314</sup>

Il semble que les attire l'autre pays, la rive occidentale : "Nous sommes venus tendre le bras pour tromper la brume du détroit désigner l'autre rivage sans le nommer nous le regardons s'éloigner le sable nous sépare".<sup>315</sup> Le thème de la distance, visualisé par les blancs typographiques manifeste la coupure entre "Soi" et l'"Autre", coupure qui sépare en fait dans ce roman tout groupe, qui existe déjà à l'intérieur de toute unité.

Par là, on peut considérer que *Harrouda* nous conte l'histoire des différenciations et séparations qui ont touché des groupes à l'origine unis ou perçus de manière fantasmatique comme tels.

Chaque groupe a son traître qui s'en sépare, qui se caractérise par son ambiguïté s'opposant à tout règne de l'Un: ainsi, dès sa fondation, Fès a connu ce traître Suleïman Kattabi qui en assassinant Moulay Idriss inaugurerait en quelque sorte la dualité entre Bien et Mal au delà de l'union paradisiaque; d'ailleurs ce traître habite un territoire double: "J'ai deux femmes et deux familles; l'une habite sur la rive droite dans le quartier d'El Andalouss et l'autre sur la rive gauche dans le quartier d'Al Kairouanais".<sup>316</sup>

Les Rifains commenceront par être trahis par un soldat qui préfère une femme à la révolution; alors que l'ensemble des soldats ne faisaient qu'un avec la terre du Rif: "Ses soldats étaient tous fils de la forêt. Amants de la terre, ils se laissaient prendre dans ses racines et dormaient dans son lit"<sup>317</sup>.

Finalement, ce parcours à travers les altérations d'une union mythique débouche sur l'éclatement de toute identité unique dans un lieu : Tanger.

Là se conjuguent toutes sortes de différences:

- 1) Différence de nationalités: les autochtones côtoient des étrangers qui eux-mêmes sont de nationalités différentes.
- 2) Différence de classes sociales: ainsi face aux notables, il y a les artisans qui "[...] vont se rencontrer dans des cavernes obscures où ils traceront une ligne entre ceux que le ciel a élus et ceux qu'il a maudits".

<sup>312</sup>– Ibid., p. 126-127.

<sup>313</sup>– Ibid., p.135.

<sup>314</sup>– Ibid., p.130.

<sup>315</sup>– Ibid., p.117.

<sup>316</sup>– Ibid., p.57.

<sup>317</sup>– Ibid., p.130.

3) Différence de sexe et de génération prévalant dans un espace, le café "Fermé/refusé à la femme". "Proscrit à l'enfant".

4) Différence de langues.<sup>318</sup>

Or cette multiplication des différences aboutit à une sorte d'indifférenciation, dans la mesure où on ne peut plus distinguer un sujet ni individuel, ni collectif. Ce qui sera rendu par l'emploi de l'indéfini "on", prédominant dans ce chapitre.<sup>319</sup> Nous avons relevé six fois ce pronom sur une demie page. Le narrateur semble s'être effacé derrière des sujets multiples; sa voix se fond dans l'indistinction de leurs voix. Ce sujet collectif n'énonce pas un discours mais une rumeur, c'est elle qui devient sujet. Le "on" permet de brouiller l'identité des énonciateurs.

A la limite, il n'y a plus de sujet, mais "le mouvement ininterrompu du procès textuel"<sup>320</sup> ce qui apparaît à travers la forme verbale de l'infinitif : sur onze lignes, nous trouvons treize formes verbales à l'infinitif :

"Le kif pour ébranler le sens gravé sur le corps  
 le kif pour écrire le mouvement de la dési-  
 lusion difficile pour arrêter le flux de geste  
 accablant pour émacier le visage de l'homme  
 tranquille pour habiter l'espace neutre  
 suspendre le coeur qui crève faire des trous  
 dans le manteau de la solitude mentir à la  
 douleur s'emmurer dans d'autres corps  
 le kif pour condenser le plaisir saisir la  
 jouissance dans une phrase sans détour étaler  
 l'oubli sur ciel ouvrir nommer le retour chan-  
 geant de la violence [...]"<sup>321</sup>

## 2- Fonctionnement de la troisième personne

Nous avons vu que l'indéfini "on" servait à désigner un énonciateur pluriel indéterminé. Cependant, le recours à cette non-personne peut résulter d'une volonté de ne pas nommer directement certaines instances, notamment celles qui sont oppressives- Dans ce cas la troisième personne du pluriel fonctionnera comme le pronom "on".

### Anonymat des dominants

A l'image d'un procédé assez fréquent dans le roman maghrébin de langue française, les "tous puissants" ne sont pas nommés en général chez Ben Jelloun. Ainsi, dans les exemples suivants : Dans *Moha*, les bourreaux qui torturent le militant ne sont jamais nommés. L'acte subi par la victime est indiqué au participe passé : "Ton corps. Déposé sur une table froide. Attaché. Immobile. Ouvert par des mains gantées. Des doigts métalliques ont fait des trous dans ta poitrine."<sup>322</sup> Plus loin, l'auteur a recours à la troisième personne du pluriel. "Ils veulent que la peur t'inonde [...] ils ont déposé sur ton ventre une dalle de marbre". Au maximum, un langage technique sert à préciser ce lieu de pouvoir. Quand l'un des bourreaux prend la parole, c'est pour indiquer qu'il n'est qu'un rouage dans un système anonyme : "Nous, notre travail est terminé. Tu vas passer maintenant à un autre service, celui du troisième sous-sol. Eux c'est simple: de vraies machines. Rien dans le coeur".<sup>323</sup>

<sup>318</sup>- Voir notre première partie 4ème chapitre p.218-219.

<sup>319</sup>- Harrouda. Op. cit., p.169.

<sup>320</sup>- L'expression est de Julia Kristeva : *La Révolution du langage poétique*. Op. cit., p.543.

<sup>321</sup>- Harrouda. Op. cit., p.169-170.

<sup>322</sup>- *Moha*. Op. cit., p.13.

<sup>323</sup>- Ibid., p.109.



Nous trouvons une instance anonyme du même ordre dans *La Réclusion*. Organisant le marché de la main d'oeuvre étrangère, broyant au passage ces êtres déracinés, elle est inaccessible: on ne peut lui adresser aucune revendication; elle est nommée "l'Abstrait".

Plus généralement, le lieu d'où émane la Loi, que celle-ci soit celle de la communauté ou bien tyrannique, celle énoncée par un despote, reste occulté.

Dans *Harrouda*, lors de la scène de la circoncision, l'enfant est confronté à la Loi de sa communauté. Les adultes sont en quelque sorte les "Pères" qui garantissent le respect de cette Loi. Or, ils sont désignés par la troisième personne du pluriel: "Nous faisons l'apprentissage de la douleur et nous baptisons le sang dans les mains chaudes. Tôt ils ont fêté notre passage à l'âge d'homme."<sup>324</sup> Ou encore par le pronom "on" ou bien par cet indicateur vague: "une voix":

"On me l'avait bien dit. On m'avait prévenu: L'enfance, me disait une voix, doit, cesser un jour. Elle ne peut durer [...] Tu arrives à l'âge d'homme et tu passes par le droit chemin de l'Islam et de la pureté..."<sup>325</sup>

Ainsi l'emploi de cette troisième personne permet d'"absenter" une instance de pouvoir, retournant de cette manière la négation et la frustration qu'elle impose. La stratégie consiste à reléguer dans la non-personne les "dominants", en faisant d'autre part accéder à la première personne, "je" ou "nous", les "dominés".

Il s'agit également d'une opération de substitution: la troisième personne, sera souvent remplacée par les personnes de l'allocution: "je", "tu", "nous", "vous".

Du récit à la troisième personne à l'allocution.

En effet, ce procédé, cette transformation nous semblent caractériser les romans de Ben Jelloun: souvent le récit à la troisième personne passe au discours direct. Ainsi, dans *Moha*, on note un changement de focalisation. D'une part un narrateur observe et raconte la marche de Moha, de l'extérieur; d'autre part, sans transition, on passe à la forme du discours direct énoncé par Moha ou bien un autre personnage. Comme si, se voulant témoin, ce narrateur s'effaçait en tant qu'énonciateur, tandis qu'accèdent à la parole, différents protagonistes.

Même processus d'effacement du narrateur dans *La Réclusion*. Au départ le travailleur émigré, anonyme, mort nous est évoqué à partir d'une position extérieure:

"Un corps prendra aujourd'hui le chemin du retour. Il voyage dans une boîte métallique. Ses rêves en papier peint sont ramassés par les enfants. Il y a un reste de vie à ramasser, à emballer dans un ciel d'aluminium à ficeler et à renvoyer au pays".<sup>326</sup>

Puis un personnage prend la parole; s'agit-il du même travailleur, avant sa mort? D'un autre qui aurait connu le défunt? Cela ne semble pas revêtir une grande importance, dans ce roman qui met en scène non un individu mais l'émigré en général.

L'important est cette prise de parole, le passage de la troisième personne qui supposait la distanciation par rapport à ce personnage, à la première où il devient "sujet" de son discours. En fait, le dialogue permet de déplacer la position des dominés chez Ben Jelloun; il les introduit dans une autre "économie" de rapports.

Dans *Harrouda*, la mère du narrateur, en prenant la parole accède à une autre identité; non plus femme soumise à un destin qu'elle ne maîtrise pas, mais femme énonçant son point de vue, même si elle se limite à dire ses douleurs et ses souffrances; on peut repérer cette transformation au niveau de l'énonciation dans l'importance qu'implique le "je" prononcé par la mère, importance soulignée par l'auteur. En effet, à la fin du roman, ce dernier insiste sur cet "acte" de parole:

"Cette prise de parole est peut être illusoire puisqu'elle s'énonce dans le langage de l'Autre. Mais le plus important dans ce texte n'est pas ce que la mère dit mais qu'elle ait parlé. La parole est déjà une prise de position dans une société qui la refuse à la femme".<sup>327</sup>

<sup>324</sup> - *Harrouda*. Op. cit., p.40.

<sup>325</sup> - *Ibid.*, p.40.

<sup>326</sup> - *La Réclusion*. Op. cit., p.10.

<sup>327</sup> - *Harrouda*. Op. cit., p.185. C'est l'auteur qui souligne.

De même, les "Dominés" changent de statut en parlant à la première personne. Les notables de Fès ne parlent pas aux "Zoufris"; ils les enferment dans cette insulte et les désignent à la troisième personne du pluriel: "Ils n'ont qu'à se détruire, s'ils le veulent, mais qu'ils ne contaminent pas nos enfants".<sup>328</sup>

Cependant ces "voyous" les interpellent: "Vous n'y êtes pas... Nous sommes près de la terre [...] Nous sommes les enfants de la terre [...]"<sup>39</sup>

Ce commencement de dialogue crée une situation révolutionnaire: Les notables ne sont plus les seuls maîtres au niveau du discours. Ainsi, dans ce passage de la troisième personne aux personnes de l'allocution (je et tu, nous et vous) il y a changement de perspective quant à l'identité des personnages. De fixe et déterminée d'avance, cette identité devient interrelationnelle, fonction du rapport à l'autre.

L'identité et sa mise en scène.

Le roman *La Prière*, où se profile une interrogation constante sur l'identité, confronte justement cette double conception de l'identité. Le roman commence par un récit objectif à la troisième personne: deux histoires nous y sont contées: l'une, individuelle est celle d'un personnage de professeur de philosophie qui avait mené jusque-là une vie médiocre et qui "mutant", va accéder à une autre vie, plus riche; l'autre, collective est celle des événements politiques et de l'épidémie qu'a connus la ville de Fès, à l'époque de la deuxième guerre mondiale.

Or, cette forme de récit "neutre", va laisser la place à une autre forme, celle d'un texte polyphonique, où plusieurs personnages vont prendre la parole. A la première forme, correspondait la vision d'une identité statique, achevée tandis que dans la deuxième, l'identité des personnages est perçue comme interrelationnelle, en devenir. Objet d'une quête, elle ne peut plus se dire dans la forme du récit conventionnel, le type même de ce dernier étant celui à la troisième personne. Barthes nous dit à ce propos "Le "il" est une convention type du roman; à l'égal du temps narratif, il signale et accomplit le fait romanesque"<sup>329</sup>.

Tout se passe ici comme si le roman *La Prière* mettait en scène sa propre génération: un personnage unique se dédouble et se divise: il quitte un "soi" à l'identité fixe pour un autre "soi" à l'identité ouverte, en devenir. Or, cette identité fixe du personnage qui est posée au départ est aussi celle d'un discours, le récit "objectif" à la troisième personne qui prétend dire la vérité en effaçant son lieu d'énonciation. Au contraire, le deuxième type d'identité du personnage va correspondre à la démultiplication des personnages et des langages, à l'instauration de la polyphonie.

Plus d'unité du sens et du personnage: l'un et l'autre se divisent et laissent entrevoir la pluralité qui les compose.

Le roman est envahi par de nombreux personnages secondaires, un véritable ensemble social, la foule que côtoient les héros du roman dans leur marche. Le sens un, la vérité une, celle que croit détenir par exemple la ville de Fès dans ses certitudes, ainsi que celle que croyait posséder le professeur de philosophie laisse la place à une pluralité de sens, celle de tous les textes rassemblés dans le roman: ceux des soufis, de Nietzsche, contes, discours perturbés des fous...

La nouvelle conception de l'identité introduite dans ce roman, qui s'inspire de la philosophie nietzschéenne en même temps que du soufisme, a pour composante l'altérité et se dit par le biais du dialogue.

On doit préciser que cette altérité est essentiellement celle de soi-même au passé. Car un des dialogues principaux qui se déroule dans ce roman est bien entre un moi (aussi bien individuel que collectif) du passé et un "moi" du présent.

En effet, au début de sa métamorphose, le personnage du professeur entend une voix, celle de sa grand-mère qui s'adresse à lui en l'interpellant à la deuxième personne: incarnation de l'autre

<sup>328</sup> - Ibid., p.176.

<sup>329</sup> - Roland Barthes :

conscience du personnage, celle liée à la vaste histoire de son peuple, elle lui transmet la sagesse des anciens.

On retrouve ce dialogue entre "soi" du présent et "soi" du passé à plusieurs niveaux: le personnage évoqué ci-dessus, une fois qu'il est "devenu un autre" s'adresse à son ancien moi en traitant sa vie de médiocre.

Yamna est, quant à elle, intermédiaire entre une voix du passé, celle de Lalla Malika et un être représentant l'avenir, l'enfant miraculeux.

Le récit qu'elle transmet est celui des ancêtres, adressé en somme à la génération nouvelle. Ce récit se différencie de l'Histoire objective par le fait qu'il est intégré dans une allocution, qu'il se réalise dans l'interpellation de l'enfant. Le personnage de Sindibad est divisé entre un "soi" du passé qui le hante et lui-même au présent. Sa quête vise à retrouver cette part ancienne de lui-même qu'il a perdu un jour en sombrant dans la folie. Cette part, il la retrouvera notamment par le biais de la remémoration des textes du passé.

Le roman représentant l'éclatement d'une identité collective, on peut considérer que certains personnages endossent les rôles d'êtres du passé tandis que d'autres sont emportés dans de nouveaux rôles. Ainsi, d'une part on a les *fqihs*, les conteurs de *Jamaa al Fna*, les habitants d'un village à "l'écart du temps"; d'autre part, toutes sortes de personnages "errants", vendeurs à la sauvette, chômeurs, vagabonds comme les héros du roman, qui sont dépaysés dans le monde moderne.

3- Destinataires.

Dans ces textes de Ben Jelloun, une part prédominante est accordée au discours. La deuxième personne du singulier (ou du pluriel) est fréquente: notamment dans *Moha* et dans *La Réclusion*; elle indique que l'accent est porté sur le destinataire de la parole.

Confusion des destinataires entre oral et écrit

On distingue généralement entre destinataire intra-diégétique et extra-diégétique - le premier serait intérieur à l'histoire, le second extérieur, ce serait le lecteur. Or, ici il est difficile de distinguer toujours précisément l'un de l'autre; car les frontières de la fiction ne sont pas nettement délimitées. Le lecteur aura sans doute tendance à s'identifier au destinataire de tel discours de Moha ou bien de l'émigré de *La Réclusion*.

L'aspect polémique, l'actualité des thèmes évoqués, tout cela brouille les limites entre le domaine de la fiction et celui du réel, entraînant le fait que le lecteur se sent souvent interpellé par ces prises de paroles de personnages.

A cette première confusion entre destinataire intra et extra-diégétique, s'en ajoute une autre, volontairement maintenue par l'auteur: entre destinataire du discours oral et celui du texte écrit.

La situation du discours oral est souvent représentée dans ces romans: Moha s'adresse oralement aux passants, à une foule dans la rue qu'il harangue. *Yamna* transmet oralement l'histoire du résistant Ma al Aynayn; à la fin du roman *Harrouda*, un conteur oral s'adresse à une assemblée d'auditeurs. Il y aura donc superposition de destinataires, celui du discours oral et celui du texte écrit. Déjà cette forme d'écriture où la marque de l'allocutaire est très présente rapproche l'énoncé écrit du discours oral, où l'auditeur est maintenu en état d'écoute.

Le lecteur s'identifie de cette manière à un auditeur d'un discours oral; de même que l'auteur du texte écrit s'identifie au locuteur ou au conteur oral. L'auteur joue, semble-t-il, de cette superposition des deux. Le conteur de *Harrouda* ne conte-t-il pas la même histoire que lui? "Je vous conterai l'histoire de Sidna Ali un autre jour; aujourd'hui je voudrais vous parler de *Harrouda* [...]"<sup>330</sup> D'autant plus que le destinataire du discours oral n'est pas un personnage bien déterminé : dans *Moha*, il s'agit de la foule anonyme; dans *Harrouda*, les participants de la *halqa*, le cercle qui se forme autour du conteur.

Dans *La Prière* l'enfant auquel s'adresse *Yamna* a une identité "ouverte"; sans nom, il est un lieu d'écoute, sans identité précise, il est un destinataire qui peut virtuellement endosser toutes les identités, donc il est à la place de tout lecteur éventuel.

En superposant le destinataire extra-diégétique de l'écrit à celui intra-diégétique d'un discours oral, Ben Jelloun cherche sans doute à réduire l'écart entre l'oral et l'écrit, il donne à ce dernier les masques du premier. En même temps, la fiction se dilue pour se rapprocher d'un acte de communication, d'une parole interpellant directement le lecteur.

Destinataire féminin.

La femme est un interlocuteur principal chez notre auteur, en ce sens que le dialogue avec elle semble premier fondateur du dialogue avec d'autres pôles d'altérités.

Figure féminine marquante, la mère est un destinataire privilégié dans *Harrouda*. La dédicace du roman lui est en effet adressée.

D'autre part, la séquence du dialogue entre le narrateur et sa mère occupe une place centrale dans ce roman. Ce n'est pas tant à cause de sa réalité affirmée par le narrateur à la fin du roman :

"L'entretien avec ma mère n'est pas imaginaire. C'est un texte vécu, une coupe opérée dans mon écoute, ce qui n'a pas été sans violence ni sans consentir la sanction qui en découle: une première blessure.

Cette pratique s'est caractérisée par un double mouvement: l'un, introspectif et subjectif (il est peut être faux car je me suis permis un autre je) l'autre est distant".<sup>331</sup>

L'important réside dans ce qui est dit entre parenthèses, à savoir le fait que le fils assume ici à la fois la position du locuteur et de l'allocutaire.

Le passage de l'entretien avec la mère fait alterner sans cesse la première et la deuxième personne, sans que les moyens conventionnels (guillemets, deux points, tirets) de présentation de dialogue soient utilisés. On ne peut pas considérer que les blancs constituent un mode de séparation entre la

<sup>330</sup> - *Harrouda*. Op. cit., p.182.

<sup>331</sup> - Ibid., p.185.

parole de la mère et celle du fils puisque le blanc interrompt parfois le récit de la mère pour y indiquer une pause.

En fait, il semble que dans cette séquence nous ayons une "permutation de shifters" selon l'expression de Julia Kristeva. Celle-ci souligne que dans la fiction, il y a fluctuation des instances énonciatives. Au contraire de l'usage normatif du langage, où "la subjectivité se laisse localiser un instant dans un pronom qui, sans être isolé en soi, maintient des relations définies avec les autres", dans le cas de l'économie fictionnelle :

"le procès du sujet emporte son instance surplombant l'allocution, et introduit les effets de la dialectique je/tu/il/ à l'intérieur de chacune de ces stases pronominales, c'est-à-dire en somme à l'intérieur de la possibilité même d'une instance. Que, dans l'énoncé, "je" s'oppose à "tu" ne laisse pas toujours intact "je", mais devient souvent le prétexte pour que dans "je" s'énonce la division qui le constitue".<sup>332</sup>

Justement, le "je" du narrateur se joue ici entre mère et fils. Le passage signale à la fois l'unité mère-fils et sa division. L'union apparaît dans l'absence d'indication de séparation entre leurs deux paroles tandis que la séparation est signalée par la différence entre la parole poétique du fils et la narration de la mère; la mère raconte, le fils récite.

En tant que flux oral dans lequel "baignait" le narrateur, la parole de la mère ne se séparait sans doute pas de manière nette. La "coupe" nécessitée par l'écriture et évoquée dans le passage ci-dessus a impliquée une mise à distance, une délimitation de cette parole.

Dans ce passage, le "je" du narrateur se joue entre l'identification et la séparation d'avec l'autre: Il prend la place de la mère puisqu'en dernière instance, il parle en son nom; il met en scène la distanciation puisqu'il pose un "je" et un "tu".

Peut-être faut-il considérer cette séquence comme intermédiaire entre, d'une part, un état où la parole du narrateur et la mère se confondaient, le fils vivant dans la fascination, identification à une parole faite de plaintes, et, d'autre part, un état où chacun aura son propre discours. Le fils réalise ici une rupture non seulement en transposant dans l'écrit une parole orale, mais aussi il pratique symboliquement une coupure entre son "je" et celui de la mère.

Sur cette scène fantasmagique, la prise de parole de la mère a donc une double fonction libératrice: par rapport à la mère qui ainsi se délivre "Mais le plus important dans ce texte n'est pas ce que la mère dit, mais qu'elle ait parlé", libératrice également par rapport au fils qui se distancie du silence de la mère, où il était "pris", emprisonné. "J'ai lu les détours d'un silence dans l'abîme d'une mère que la fatalité avait habitée. Au lieu de nous parler, elle nous portait sur son dos et murmurait l'amour de Dieu".<sup>333</sup>

En ce sens, la mère en tant que destinataire, ne précède pas ce dialogue; c'est au contraire ce dialogue qui la pose comme interlocutrice, comme pôle d'altérité.

Or, ce dialogue est fondateur dans le roman dans la mesure où la prise de parole de la mère déclenche la prise de parole de ceux qui en sont exclus: les enfants lors de la fête-révolution, Harrouda, en tant que personnage incarnant le non-dit; les autochtones dans la séquence sur la guerre du Rif; les artisans à Tanger...

Le fait que le narrateur s'adresse à la mère en français, la représente parlant en français implique-t-il que "cette prise de parole est peut-être illusoire puisqu'elle s'énonce dans le langage de l'Autre?" ainsi que l'indique la remarque métalinguistique sur cet entretien ?

Il semble que la langue française occupe ici la place d'un tiers qui introduit une séparation entre le territoire du maternel et l'espace de l'autre. Effectivement, à partir de ce dialogue, le narrateur quitte la ville maternelle (la mère ne connaît que Fès), la communauté unie de ses habitants, pour accéder à l'espace des "Autres", le Rif, Tanger et au-delà l'Occident. Il se distancie d'un texte unique, celui de Fès pour aboutir à la pluralité des langues.

<sup>332</sup> - *La Révolution du langage poétique*. Op. cit., p.316.

<sup>333</sup> - *Harrouda*. Op. cit., p.

Les passages de l'oral à l'écrit, du poétique au narratif, de la langue inaudible de la mère au français sont des devenirs qui sont joués sur la scène de ce roman; ils mettent également en valeur la relation entre le même et l'autre.

Destinataire problématique

Dans *Moha* et dans *La Réclusion*, il y a à l'évidence une problématique du destinataire; il est l'objet d'une quête de Moha, d'une part, du personnage de l'émigré, d'autre part. Moha commence par s'adresser à la foule des passants; n'ayant pas de destinataire précis, il prend à témoin l'ensemble des gens, les interpellant afin de leur faire prendre conscience de l'ordre injuste dans lequel ils vivent. Là, il constate l'inaboutissement de sa parole d'où l'exagération de la fonction phatique dans son discours: "Ah quel malheur! Personne ne m'écoute; je ne vais quand même pas me mettre tout nu pour me faire entendre"<sup>334</sup>; absence d'auditeur qui serait due à l'emprise monopolisante de la parole autorisée, officielle, celle véhiculée par les mass-médias :

"C'est la radio qui les empêche d'entendre"; indifférente, cette foule ne se sent nullement concernée par la parole de Moha qui constate: "votre peau se ferme à tout appel, tout message". Or, cette demande d'écoute sur laquelle insiste Moha constitue l'originalité d'un roman qui, par certains aspects, a tendance à ressembler à un pamphlet politique. La parole de Moha, en se heurtant à l'impossibilité de la communication avec autrui est renvoyée à elle-même. A la fin du roman, on a cette exclamation: "Pourquoi veulent-ils faire du poète un prophète qui hurle des paroles renvoyées ensuite au silence" ?

Le sujet du roman est bien l'absence de communication, l'interdiction par la Loi du pays d'un espace de dialogue. Moha refait l'acte qui a valu la condamnation du personnage du militant: il développe une parole interrelationnelle. c'est pourquoi, bien qu'absent, problématique, le destinataire est une composante essentielle de cette prise de parole. Car Moha refuse la logique du discours identitaire, qui ne se préoccupe pas de la relation à l'Autre. Le roman représente plusieurs personnages, condamnés à ne pas être entendus, à cause de cette logique: "Aïcha était muette, ainsi en avait décidé le Patriarche". Quant à Dada "personne ne se donnait la peine de vouloir la comprendre".

Quand Moha s'adresse à des destinataires précis, qu'on peut ranger dans la catégorie des dominants, ils essaient de le faire taire : "Mais attention, pas de commentaires".

Dans *La Réclusion*, le personnage de l'émigré vit une quête tout à fait angoissante d'un destinataire. A la limite, peu importe ici le contenu de cette parole, l'essentiel devenant qu'elle aboutisse.

A ce propos, on trouve dans le recueil *Les Amandiers*, un petit texte en prose exposant les mésaventures d'un émigré qui tente de parler, de s'adresser à quelqu'un, énonçant des bruits plutôt qu'une parole articulée. La prise de parole en elle-même devient acte primordial que seule la présence d'un destinataire permet de mener. Le héros de *La Réclusion*, lui a peur que sa parole ne soit pas prise au sérieux: "J'ai l'impression que les gens ne croient pas à mon histoire".<sup>335</sup>

Or, ce schéma d'incommunicabilité qui prévaut dans *Moha* et dans *La Réclusion* semble avoir caractérisé un "roman familial". Le personnage Moha explore en quelque sorte toutes les situations où il y a perturbation de la communication, où celle-ci ne peut avoir lieu. Abandonnant le récit de la torture, l'histoire du Patriarche et sa famille, le texte dévoile finalement un schéma familial qui sert de paradigme : le père détient seul la parole, empêchant sa femme et les autres d'y accéder.

Ce schéma Père dominant absent et détenteur de la parole/Mère dominée privée de parole règle les rapports entre personnages dans ce roman. Ainsi le Patriarche n'est qu'une variante de la figure du père auquel Moha reproche: "Tu étais le maître, le Patriarche qui montait la jument et regardait ailleurs".<sup>336</sup>

Or Moha, dans le roman, tend à se substituer au père: il s'adresse au militant en l'appelant "mon enfant". Cette substitution est également celle d'un discours dialogique à celui monologique du père présenté comme tyrannique.

<sup>334</sup>- Moha. Op. cit., p.19.

<sup>335</sup>- *La Réclusion*. Op. cit., p.87.

<sup>336</sup>- Moha. Op. cit., p.141.

La marche de Moha trace un espace polyphonique où les exclus, de la domestique à l'Indien, viennent chacun prendre la parole. Moha construit un nouveau champ de paroles sur le vide de celle du père. En effet, ce dernier, à travers la figure du patriarche connaît le délire, donc l'éclatement du langage univoque qui le caractérisait.

L'écriture viendrait elle ici combler un lieu d'écoute vide, une incommunicabilité dans la cité, se constituant et constituant en même temps son destinataire ?<sup>337</sup>

Cette place vide du destinataire intra-diégétique semble correspondre à l'absence d'un destinataire extra-diégétique bien délimité. En effet, l'écrivain maghrébin de langue française s'adresse en général à un destinataire double, celui d'une langue et (ou) celui de l'autre. Cette situation est en quelque sorte a-normale et brouille la communication.

Sans compter que cet écrivain, bien qu'il voudrait écrire pour le peuple, n'a guère de chance de toucher effectivement celui-ci, étant donné la faible proportion alphabétisée de la population, à quoi s'ajoute, bien évidemment, la distance de la langue étrangère.

Pour illustrer cet acte de parole qui n'aboutit pas, nous citerons ce fragment de poème de Ben Jelloun.

"Que mon peuple me pardonne

Toi qui ne sais pas lire

tiens mes poèmes

tiens mes livres

fais-en un feu pour réchauffer tes solitudes

Que chaque mot alimente ta braise

Que chaque souffle dure dans le ciel qui s'ouvre<sup>338</sup>

Ainsi la parole qui tourne à vide de Moha comme celle du héros de *La Réclusion* évoquent-elles la parole problématique de l'écrivain. Son écriture pose la question de la communication impossible.

---

<sup>337</sup>- Cf. à ce propos ce que nous dit Charles Bonn :

"L'écriture est ce désir, éminemment spatialisé, d'un lieu qui n'est en fin de compte que son propre désir de localisation. Ce lieu dont l'écriture est désir toujours nouveau, toujours rebelle à sa réduction à un signifié extérieur à elle, est l'écriture même, qui n'existe cependant que dans et par l'absence de son objet. Car le véritable lieu que désire toute écriture n'est-il pas avant tout la spatialité de l'acte de réception par lequel elle prend sens." *Le Roman algérien de langue française*. Paris, éd. L'Harmattan, 1985, p.324-325.

<sup>338</sup>- *Les Amandiers*. Op. cit., p.82.

### Conclusion

Au niveau de l'énonciation, le travail d'une langue à l'autre se traduit par une hésitation entre sujet individuel et collectif. Si l'on cherche à définir qui parle dans *Harrouda* notamment, on trouve alternativement un moi individuel et un moi collectif, à la limite un sujet impersonnel.

L'interrogation sur l'identité prend la forme d'un parcours à travers les moments clefs où l'identité collective et individuelle s'est constituée par différenciations successives, notamment avec l'étranger. Comme si l'écriture dans la langue de l'Autre soulevait la nécessité de se redéfinir par rapport à tous les Autres. Nous sommes là au centre d'un enjeu qui n'est pas que littéraire. Plus généralement, ces textes de Ben Jelloun proposent une conception de l'identité non plus fixée d'avance, mais en devenir, dépendante de l'Autre.

Nous avons cru déceler un rapport entre une telle conception et la prédominance d'une structure polyphonique. Le dialogue se généralise, transformant les positions et les identités; dialogue qui se déroule notamment entre un "Soi" lié aux textes et discours de la langue arabe et un "Soi" avançant sans cesse dans la langue française, dialogue qu'on repère dans *La Prière*.

D'autre part, on constate la récurrence d'un "roman familial", au sens psychanalytique, dans *Moha* et dans *Harrouda*. L'instance paternelle est mise à l'écart tandis que la figure maternelle prédomine, se posant comme destinataire privilégiée du fils. La langue française fonctionne-t-elle comme un lieu où émergent plus facilement certains processus pulsionnels, d'ordre pré-symbolique, à cause de l'éloignement par rapport à la langue qui supporte le Nom du Père ?

Ne faut-il pas rapporter à ce vacillement de la fonction paternelle la perturbation de la fonction communicative du langage; perturbation évoquée plusieurs fois et qui nous semble indissociable d'une pratique d'écriture où le destinataire se dédouble d'une langue à l'autre.



chapitre IV  
personnages

## Introduction

Personnages fuyants, mi-réels/mi-imaginaires, appartenant par certains traits à un monde fantasmagorique et fantastique, personnages du commun, héros historiques ou encore légendaires, il est difficile de délimiter, à travers cette panoplie, ce qui fait le personnage chez Ben Jelloun.

Dans le roman de facture classique, l'auteur donne à ses personnages, une identité précise, les campant dans un monde qui était supposé refléter, celui réel, dans lequel vivait le lecteur.

Alain Robbe Grillet définit ainsi cet être fictif du roman traditionnel :

"Un personnage, tout le monde sait ce que le mot signifie. Ce n'est pas un "il" quelconque, anonyme et translucide, simple sujet de l'action exprimée par le verbe. Un personnage doit avoir un nom propre, double si possible : nom de famille et prénom. Il doit avoir des parents, une hérédité. Il doit avoir une profession. S'il a des biens, cela n'en vaudra que mieux.

Enfin, il doit posséder un "caractère", un visage qui le reflète, un passé qui a modelé celui-ci et celui-là [...]

C'est grâce à ce caractère qu'il lèguera un jour son nom à un type humain qui attendait, dirait-on, la consécration de ce baptême".<sup>339</sup>

Si les personnages chez Ben Jelloun ont certaines de ces caractéristiques, un nom, des parents, parfois une profession, aucun ne les cumule toutes et surtout il leur manque cette particularité considérée comme primordiale, le "caractère" et le visage qui le reflète.

Sous quel jour sont-ils donc présentés ici? Que doivent-ils à la culture maghrébine, arabo-islamique ? Etant donné que le personnage est en dernière analyse, une unité de discours signifiante, est-ce qu'il ne va pas être tributaire du texte où il s'insère, c'est-à-dire est-ce que certaines de ses caractéristiques plus ou moins évidentes, telles que dédoublement, décomposition, mutation ne sont pas liées à l'écriture "bilingue" ?

Entre l'imaginaire et le réel

Procédés déjouant l'illusion référentielle

Dans une discussion à propos de ce qui spécifierait le nouveau roman, Jean Ricardou constate que "s'en prendre systématiquement au personnage, c'est-à-dire à l'unité d'une identité, revient, si peu qu'on y réfléchisse, à établir des troubles de classement".<sup>340</sup> Or, on note justement que Ben Jelloun brouille les frontières entre des catégories diverses, ce qui entraîne une mise en cause de "l'effet de réel" lié au personnage.

<sup>339</sup> - *Pour un nouveau roman*. Paris, éd. Minuit, 1963. p.27.

<sup>340</sup> - "Le nouveau roman existe-t-il ?" in *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, 1 Problèmes généraux. Paris, Union générale d'éditions, 1972, p.17.

Limites entre morts et vivants:

Dans *La Prière*, le personnage de Yamna, dans un premier récit est donnée comme morte : cette femme errante, un matin d'hiver, est découverte morte par des éboueurs qui l'enterrent. Cependant dans un autre récit, elle est la protagoniste principale d'une aventure à connotation spirituelle. Selon une logique rationnelle, cette créature serait donc ressuscitée.

Ce thème de la vie après la mort ou bien du mort qu'on prend pour un vivant, se retrouve dans les récits seconds de *La Prière* : Le chauffeur du taxi qui emmène le groupe de Yamna et ses compagnons à Marrakech, conte une histoire qu'il assure être vraie; il s'agit de trois passagers silencieux qu'il aurait embarqués à Casablanca; arrivé à destination, il constate que "sur la banquette arrière il y avait trois sacs en toile blanche remplis de paille. Dans le coffre, il y avait une sacoche pleine d'ossements humains".<sup>341</sup>

En écho à cette histoire de fantômes, Sindibad raconte comment il a cru être interpellé une fois par des morts. A *Jamaa al Fna*, un conteur évoque le récit d'un enfant qui sort de sa tombe...

Ces "contes" déroutent le lecteur, l'obligent à douter de la vie de tous les personnages de ce roman : si les morts sont vivants, peut-être que les vivants ne sont que des fantômes; cela d'autant plus qu'il y a insistance sur l'aspect évanescent des personnages : "nous ne sommes que l'ombre d'une image, dit Yamna. Nous ne sommes que le geste laissé dans l'espace d'une silhouette ou d'une apparition...". Dans un café, Sindibad à la recherche de "l'ombre de Jamal ou de lui-même" rencontre des hommes qui ne sont que des "ombres"; l'un d'entre eux lui dit : "celui qui vous parle n'est qu'une silhouette, une ombre, qui se remplit de mauvaise bière pour donner l'illusion de consistance".

En fait, la réalité de ces paroles est elle-même douteuse puisque ce sont des ombres qui les énoncent. Vérités de fantômes, ces assertions sur l'irréalité des personnages s'auto-détruisent. Non seulement la réalité de ces créatures fictives mais aussi la véracité de leurs discours sont mises en question. Du coup, l'irréalité du personnage est une forme du procédé de trompe-l'oeil qui marque le langage en général.

D'un autre côté, l'auteur a recours à la thématique de l'ombre pour rendre compte d'un sentiment d'inconsistance de l'identité. Ces personnages inexistantes réfèrent à des êtres dépossédés de leur histoire et de leur destin. C'est ainsi qu'un personnage interroge :

"Qui sommes-nous ? Des apparences. Des ombres. Des images. Nous avons égaré notre être et nous n'apprenons plus l'histoire. Nous ne sommes plus dans l'Histoire. Notre corps est vide. Notre souffle est suspendu. il faut repartir à la recherche de notre être."<sup>342</sup>

Dans ce roman, il s'agit de combler la distance entre l'être et l'apparence. Une telle opposition renvoie à une métaphysique islamique développée de manière plus spécifique chez les soufis. Il est hors de notre propos et de notre capacité de nous étendre sur ce sujet; nous nous bornerons à indiquer quelques éléments qui nous permettront de tracer le lien entre un type de personnage et des présupposés philosophiques. On sait bien comment la notion de personne a en Occident informé celle du personnage, au point de se confondre parfois. Ainsi que le résume Philippe Hamon : "Il va de soi qu'une conception du personnage ne peut pas être indépendante d'une conception générale de la personne, du sujet, de l'individu".<sup>343</sup>

Dans la civilisation islamique, l'idée fondamentale est celle d'une créature périssable opposée à la permanence divine. Aussi le monde d'ici-bas et ses créatures sont comme des ombres éphémères. Le champ sémantique du terme *khayal* semble être à l'origine des différentes qualifications du personnage chez Ben Jelloun. Ce terme est traduisible par "fantôme, spectre, ce qui apparaît à un

<sup>341</sup> - *La Prière*. Op. cit. p.124.

<sup>342</sup> - Ibid., p.145-146.

<sup>343</sup> - Philippe Hamon : "Pour un statut sémiologique du personnage". in *Poétique du récit*. Paris, éd. Seuil, 1977 p.116.

homme éveillé ou en songe; en général personne, être, tout ce qui paraît sous la forme d'un être humain".<sup>344</sup>

Limites entre personnages rêvés et réels.

- A ce propos, le cas de l'image qui devient l'amante du héros de *La Réclusion* est exemplaire. A partir d'une photo dans un journal, ce personnage développe une rêverie qui va se substituer à la sécheresse de sa vie réelle. L'image de la femme acquiert une consistance, devient l'interlocutrice de l'émigré et renverse les rôles, en traitant l'émigré d'image: "Ne m'enferme pas dans des rêves pauvres... Je te savais une image pleine d'absence, un verbe difficile à prononcer, une erreur à ne pas nommer..."<sup>345</sup> lui dit-elle.

La confusion dans ce roman provient de ce que le lecteur est introduit de plain-pied dans les hallucinations du personnage principal, sans discours intermédiaire lui signalant qu'il s'agit de constructions imaginaires. Dans cet univers fantasmatique l'image se transforme en être de chair et de sang : "Au commissariat. Elle est morte. Tuée. Mes mains. Son sang son corps entre mes doigts. Sa chevelure mêlée traînait dans mes souvenirs qui allaient plus vite que le vent de mon pays."<sup>346</sup>

L'imbrication du monde rêvé et du réel, se traduit par la coexistence des deux : cette créature n'appartient pas qu'au monde du rêve, ni qu'au monde du réel, elle participe à la fois d'un effet de réel (évocation du sang...) et d'un monde imaginaire au second degré puisqu'il s'agit de l'imaginaire d'un personnage.

Dans tous les textes de Ben Jelloun, il est difficile de démêler ce qui est supposé réel de ce qui est rêvé. Les créatures imaginaires côtoient les "réelles". Ainsi Harrouda, créée du rêve des enfants, légende habitant l'imaginaire, coexiste avec les personnages du narrateur, de la mère, avec des personnages historiques.

Nous avons déjà observé que Yamna, l'héroïne de *La Prière* est rêvée par le personnage du professeur apparaissant au début du roman. Sans compter que l'auteur nous suggère que toute l'histoire de la marche, donc tous les personnages qui y sont intégrés, sont un rêve de Yamna : "La traversée du pays avec l'enfant -qu'elle ne regardait plus- n'était peut-être qu'une longue méditation sur l'époque, sur la mélancolie du temps, sur la tristesse des hommes qui s'étaient lentement habitués à l'humiliation. Un voyage rêvé, un pèlerinage inachevé, un passé impossible. Emmener un enfant au sud pour ressourcer sa mémoire et son être! Un beau sujet de roman ou de conte, mais une illusion dans le réel"<sup>347</sup>

Ainsi les niveaux de l'imaginaire se démultiplient, contribuant à reculer toujours plus la "réalité" des personnages.

Le texte ne cherche pas à représenter le réel mais des personnages qui sont eux-mêmes des images. Nous sommes donc dans le monde du simulacre qui marque l'échec du signe à représenter le réel.<sup>348</sup> Notamment, dans *Harrouda*, les êtres évoqués à Tanger sont "contaminés" par les personnages de films. Le monde est "déréalisé" par la multiplication des images : images des héros de films, images

<sup>344</sup> - Traduction donnée par le dictionnaire arabe-français Kazimirski, T.1, Librairie du Liban, p.657-658.

<sup>345</sup> - *La Réclusion*. Op. cit.p.63.

<sup>346</sup> - Ibid. p.61.

<sup>347</sup> - *La Prière*. Op. cit. p.224.

<sup>348</sup> - "Telle est la simulation, en ce qu'elle s'oppose à la représentation. Celle-ci part du principe d'équivalence du signe et du réel (même si cette équivalence est utopique, c'est un axiome fondamental). La simulation part à l'inverse de l'utopie du principe d'équivalence, part de la négation radicale du signe comme valeur, part du signe comme réversion et mise à mort de toute référence." Jean Baudrillard : "La precession des simulacres". in *Traverses*, N°10, Février 1978, publication du Centre Georges Pompidou, p.6.

des écrivains "rêvés" par le narrateur, créatures fantastiques nées de l'imagination des conteurs. Les personnages "réels" se perdent parmi ces êtres fictifs. En outre, les images elles-mêmes sont menacées d'inconsistance, proches de s'évanouir. C'est l'apothéose de l'apparaître au détriment de l'être.

Personnages de contes ?

L'imbrication du réel et de l'imaginaire, qui donne lieu à un personnage insaisissable, caractérise en général l'univers des récits merveilleux. On note ici de telles figures apparaissant et disparaissant de manière impromptue.

Nous avons observé que Harrouda évoquait Aïcha Quandisha, créature appartenant à la légende maghrébine. Comme tous les êtres fantastiques, elle surgit et quitte les lieux magiquement :

"Harrouda n'apparaît que le jour [...] Le soir elle disparaît quelque part dans une grotte" Un jour, après l'Indépendance, les enfants la verront disparaître dans un "tourbillon". Symbole de la force de la Révolution, Harrouda reviendra aider les enfants à lutter; elle "sortit d'une bouche d'égout"... pour de nouveau être aspirée dans le puits. En fait elle apparaît sur l'injonction du désir, et non pas selon une logique de personnage romanesque dont le lecteur suivrait l'évolution.

- Sindibad, dans *La Prière*, évoque par son nom le célèbre héros des contes des *Mille et Une Nuits*.

D'ailleurs le narrateur nous décrit Ahmad Suleiman, qui devient Sindibad en ces termes :

"Ahmad Suleiman. C'était son vrai nom. Plus tard il s'appellera Hammou puis Sindibad. Il aimait changer de nom à défaut de changer de tête...- Il ressemblait à ces personnages de contes, insaisissables, mystérieux, presque fous".<sup>349</sup>

Ce personnage est donc, par son nom, double : il renvoie à une fiction célèbre et à un être supposé réel.

On dira que ces personnages, qui font référence à un corpus de littérature ici populaire, introduisent une fiction au second degré.

En outre le personnage de Sindibad est lui-même double dans les contes des *Mille et Une Nuits* :

Sindibad le voyageur, aventurier, chaque fois qu'il revient chez lui, raconte l'histoire de ses aventures extraordinaires à un autre Sindibad, celui-là portefaix.

- Ainsi ce personnage est ambivalent, il incarne à la fois les valeurs de la stabilité et le désir de partir. Double chez Ben Jelloun (Ahmad et Sindibad) il renvoie à un autre dédoublement dans le conte. On doit tenir compte du fait que ce personnage a essaimé dans toute la littérature arabe ancienne et contemporaine. C'est le héros du roman de Nissaboury, *La Mille et deuxième Nuit*. Il se démultiplie donc : tous ces textes se superposent et brouillent ce personnage (un peu comme l'Ulysse de Joyce).

Ambiguïtés

Or cette indécision entre vie et mort, réel et fiction, donne lieu à des personnages caractérisés par leur ambiguïté. Selon Philippe Hamon celle-ci n'est pas pensable dans le roman réaliste, car elle poserait des problèmes de "lisibilité" : ce terme est emprunté à Barthes et désigne la possibilité qu'à le message de "retransmettre une information". Or, justement on trouve chez Ben Jelloun toute une catégorie de personnages non-réalistes, ainsi déterminés par Hamon:

"Au niveau des personnages, le discours réaliste, toujours à la recherche de la transparence et de la circulation des savoirs, s'efforcera de faire tendre vers zéro la distorsion entre l'être et le paraître des objets ou des personnages, [...] Il évitera donc les choses ou les personnages qui existent sans apparaître (êtres invisibles, êtres mystérieux, forces occultes, trésors cachés), ou bien les choses et les personnages où l'être ne coïncide pas avec le paraître : personnages faux, personnages ambigus sexuellement, personnages hypocrites, personnages d'homosexuels, de castrats, personnages doués d'ubiquité".<sup>350</sup>

<sup>349</sup> - *La Prière*. Op. cit. p.80.

<sup>350</sup> - Philippe Hamon : "Un discours contraint". in *Littérature et Réalité*. Paris, éd. Seuil, 1982, p.156-157.

En ce qui concerne les êtres invisibles et mystérieux, nous constatons que l'auteur puise dans l'imaginaire maghrébin islamique en général, pour introduire de telles créatures : on sait quelle importance ont les djinns dans cette culture; habitants invisibles de la terre, ceux-ci sont des vecteurs par lesquels s'exprimeraient les puissances occultes; dans *Harrouda*, ils sont évoqués par le narrateur enfant qui leur dispute leur territoire : "Je voulais supplanter les êtres invisibles (les maîtres) et agir directement sur le déroulement des choses dans cet espace clos".<sup>351</sup>

Dans *La Prière*, les phénomènes inexplicables dont sont témoins les personnages de Sindibad et Bobby sont attribués aux *mala'ika*, autres êtres invisibles, habitants des cieux, cette fois : "ce sont les mala'ika, les anges de l'au-delà, ceux qui accompagnent les morts jusqu'à leur ultime demeure. Ce sont les ombres du silence, ce sont les gestes de l'aube [...]"

Dans ce roman, la part des forces occultes est d'ailleurs prédominante; ce sont souvent de telles forces qui dirigent les personnages et non pas une logique rationnelle. Ainsi Yamna constate qu'elle et ses compagnons sont guidés par une force invisible vers le Sud. C'est un instinct qui pousse Sindibad à chercher l'ombre du passé, son ami Jamal.

La question que pose l'introduction de "forces invisibles" comme "personnages" participant à l'action, est dans quelle mesure on peut considérer une telle intervention comme invraisemblable; on sait en effet que le vraisemblable est une convention liée à un temps et à un lieu :

"Le miroir auquel le vraisemblable ramène le discours littéraire est le discours dit naturel. Le "principe naturel" qui n'est pas autre chose pour un temps que le bon sens, le socialement accepté, la loi, la norme, définit l'historicité du vraisemblable".<sup>352</sup>

Ce qui est vraisemblable dans une société donnée ne l'est pas nécessairement dans une autre société. Ainsi, on ne peut dissocier les figures évoquées dans les textes de Ben Jelloun d'une vision du monde où l'invisible est une donnée du réel.

Les personnages, "où l'être ne coïncide pas avec le paraître" sont fréquents chez Ben Jelloun; on notera qu'ils caractériseront de plus en plus, dans ses écrits ultérieurs, son univers romanesque : on pense bien entendu au "héros" de *La Nuit sacrée* et de *L'Enfant de sable* qui est en fait un personnage de sexe féminin.

Déjà dans *Harrouda* l'ambiguïté marque les figures à plusieurs niveaux : sexuel, discursif, identitaire.

Dans *Tanger*, où la règle est le travestissement des signes, le thème de l'homosexualité est mêlé à celui de l'ambiguïté quant au sens des actes.

Homosexuel devient lui-même un terme qui prête à équivoque car l'autochtone et l'étranger ne l'entendent pas de la même manière : "de jeunes garçons pourvus de deux sexes couchent nus sur le sable mouillé [...] ils sont initiés à ce commerce mais sauvegardent l'ambiguïté dans le geste et le regard" tandis que "l'homosexuel-voyageur (souvent riche) vient à Tanger parce qu'on lui a parlé de ce lieu féérique où toutes les trahisons sont possibles".

C'est qu'il y a "deux conceptions du plaisir et de la honte". Le terme même "homosexuel-voyageur" souligne la coexistence du même et de l'autre. L'homosexuel entretient un rapport avec le même sexe; le voyageur rencontre l'Autre.

On voit comment Ben Jelloun multiplie et complexifie les relations entre le même et l'autre (sexe, sens, pays).

Dans *La Prière*, les héros sont pris pour des touristes travestis en marocains, alors qu'il s'agirait plutôt de personnages marocains "travestis" dans le texte, puisque leurs discours sont énoncés en français:

<sup>351</sup> - *Harrouda*. Op. cit., p.33-34.

<sup>352</sup> - Julia Kristeva : *Semiotiké. Recherche pour un sémanalyse*. Paris, éd. du Seuil (1<sup>ère</sup> édi. 1969; rééd. 1978. collection Points). p. 151.

"Quand Yamna et les autres arrivèrent dans la ville à la recherche du tombeau de saint Moulay Idriss Zarhoun, ils furent accueillis par une nuée de gamins qui les prirent pour des touristes d'un genre nouveau, des étrangers qui se seraient déguisés en marocains pour passer inaperçus."<sup>353</sup>

Autant de jeux autour de l'origine qui viennent suggérer que l'identité originelle est dépendante de la perception d'autres personnages.

Troubles de la perception

En effet, souvent l'ambiguïté des personnages chez Ben Jelloun résulte en partie de la perception erronée d'autres personnages : C'est ainsi que les voyageurs appréhendent mal le comportement des jeunes hommes à Tanger.

Ajoutons que l'usage du kif dans cette ville a tendance à changer la perception, à brouiller le regard : La vue devient vision d'êtres étranges : sirènes, chimères, apparitions d'une femme "debout sur l'eau", etc...

Todorov note que le thème du regard est lié aux thèmes du récit fantastique en général : dédoublement de la personnalité, rupture de la limite entre esprit et matière:

"On peut caractériser encore ces thèmes en disant qu'ils concernent essentiellement la structuration du rapport entre l'homme et le monde; nous sommes, en termes freudiens, dans le système perception-conscience. C'est un rapport relativement statique, en ce sens qu'il n'implique pas d'actions particulières, mais plutôt une position; une perception du monde plutôt qu'une interaction avec lui".<sup>354</sup>

Justement ce thème du regard est omniprésent dans *La Prière*. Le brouillage des limites que nous avons noté entre morts et vivants, entre personnages rêvés et réels, semble ainsi être dû à des phénomènes d'hallucinations, de perceptions doublant le monde réel d'un monde imaginé. Nous citerons à ce propos les exemples suivants:

Tous les récits seconds racontés par les passagers du taxi en direction de Marrakech tournent autour du thème du regard.

Dans le premier que nous avons déjà cité,<sup>355</sup> on peut supposer qu'il s'agit d'une hallucination visuelle. Le second a pour héros un personnage nommé "Zrirek" à cause de ses yeux qui sont très bleus. De retour de l'étranger après trois ans, il trouve sa femme enceinte; on lui dit que c'est son enfant en lui expliquant la légende de l'enfant "endormi". L'enfant naît avec les mêmes yeux que son père. Le troisième récit est celui d'un tailleur juif qui "à force de se regarder dans le miroir avait fini par se donner le mauvais oeil". Ce thème de la perception et ce motif de l'oeil circulent dans tout le roman. Notons à ce propos cette citation par le personnage de Sindibad, et qui est rapportée à Abu Bakr as-Saddiq : "L'impossibilité à percevoir, c'est déjà une perception." Cette notion réfère à la philosophie soufie comme bon nombre des thèmes développés dans *La Prière*. La vision vraie s'oppose à celle qui est porteuse d'illusion.

Le lecteur est interpellé dans son rapport au texte. L'auteur d'une part lui suggère qu'il peut être victime des troubles de la perception au cours de sa lecture; d'autre part, il provoque ces troubles en mêlant au personnage "réel" des ombres, des images etc...

Illisibilité des personnages

De part cette ambiguïté, le personnage pose donc un problème de lisibilité. Ne cherchant d'ailleurs pas à élucider ces difficultés pour le lecteur, l'auteur insiste au contraire sur l'inaccessibilité du personnage; ainsi celui de Sindibad est présenté comme indéchiffrable :

"Il aimait changer de nom à défaut de changer de tête. Car il n'aimait pas beaucoup sa tête. Il avait sur la joue gauche une cicatrice. C'était la marque laissée par un bouton d'Orient mal enlevé. Et pourtant, il avait une tête, un peu boursoufflée, des yeux noirs mais un regard tourmenté. Il oubliait

<sup>353</sup> - *La Prière*. Op. cit. p.94.

<sup>354</sup> - *Introduction à la Littérature fantastique*. Paris, éd. du seuil (1ère édi. 1970) rééd. 1976. p. 126-127.

<sup>355</sup> - Récit de l'interpellation de Sindibad par des morts.

de se raser. Sa barbe accentuait cet aspect d'homme ténébreux, absent, dévoré par une profonde solitude. Il ressemblait à ces personnages de contes insaisissables, mystérieux, presque fous".<sup>356</sup> Ténébreux, absent, insaisissable, mystérieux, autant de qualificatifs qui ne précisent pas, mais signalent au contraire une limite du sens. Cela renvoie évidemment, dans ce roman, au personnage de "l'Absent" dont on a vu qu'il pouvait prendre plusieurs formes.

Yamna également laisse sur "sa soif" celui qui chercherait à lire sur son visage. Argane y cherche en vain un sens : Le visage de Yamna l'intriguait, un visage sans âge avec un regard profond qui s'attardait sur des objets insignifiants, surtout un mur, un horizon, un bout de ciel".

Comme pour accentuer son aspect énigmatique, ce personnage porte des signes sur son visage poussant à y chercher un sens.

"Aussi le soir où son visage, avec ses tatouages- un poisson aveugle sur le menton, un triangle renversé sur le front, symboliquement, d'après ce qu'on raconte, la forme du pubis- devait être éclairé et déchiffré par le regard de *Friha*, elle se sentit toute petite, emplie de honte et d'un profond silence".<sup>357</sup>

Le lecteur voit ainsi annuler son pouvoir d'interprétation ou du moins l'auteur lui propose une infinité d'interprétations possibles; c'est l'effort de reconstruction du personnage par le lecteur qui est ici déjoué. On sait que cet effort se pratique d'une part grâce aux qualificatifs, attributs liés au personnage ainsi que tout au long du texte sur le plan syntagmatique.

Or, là aussi, Ben Jelloun, s'amuse à suspendre la lecture, le déchiffrement de son personnage explicitement. Il énonce par un signal qu'il détient les ficelles qui meuvent ses créatures : On sait que dans *La Prière*, se trouve une grande variété de personnages secondaires.

Ils apparaissent au cours d'une séquence puis le lecteur ne saura plus rien d'eux. Ceci entraîne des constructions comme tronquées, s'achevant sur des points d'interrogation. Ces derniers sont clairement posés par l'auteur dans une séquence où après avoir évoqué une jeune fille, passagère de l'autobus où sont les "héros", il indique: "vous ne saurez rien sur cette jeune fille ..." une telle phrase, d'ordre méta-textuel, souligne que le secret, l'inconnu, qui est un thème essentiel dans ce roman, comme nous l'avons déjà observé, est inhérent à la structure de ce roman. Le personnage en tant qu'unité signifiante participe de cette logique de l'énigme.

De tels fragments inachevés s'opposent au récit achevé de la vie de Yamna : ces jeunes filles rencontrées par les héros ont des vies "indéfinies" variantes "ouvertes" de la vie de Yamna.

L'inconnu peut être l'équivalent de l'étrange. Refuser de jouer le jeu d'une construction "régulière" du personnage ou en présenter une construction "irrégulière" sont deux procédés qui déroutent les habitudes du lecteur; or nous soulignons combien l'étrange c'est aussi ce qui est étranger, inconnu.

En présentant des personnages étranges, dans des villages invraisemblables, l'auteur joue malicieusement sur la proximité entre étrange et étranger : si les héros sont confrontés à un monde aux lois particulières, à des créatures qui leur sont étrangères, le lecteur n'est-il pas lui aussi dépassé par la coexistence d'êtres supposés réels et d'autres surnaturels, d'ombres etc... D'autant que l'étrangeté de la langue s'ajoute à ces effets d'irréel.

Personnages et changement de contexte

On note également qu'un autre facteur d'illisibilité provient du changement du contexte impliqué par le passage d'une langue à l'autre : il est certain qu'un personnage donné ne peut être lu que dans un contexte culturel donné, à travers les codes spécifiques à ce contexte<sup>358</sup>. Quand le personnage se

<sup>356</sup> - *La Prière*. Op. cit., p.80.

<sup>357</sup> - *Ibid.*, p.65.

<sup>358</sup> - C'est ce qu'a fait notamment Roland Barthes pour le personnage de *Sarrazine* dans le roman de *Balzac* du même nom.



déplace d'un contexte à l'autre, il devient difficile de le "saisir". Tous les "personnages" appartenant à un univers maghrébin, par leur vêtement, leur mode d'appartenance familiale, leur profession, leur rôle social ne sont-ils pas quelque peu "illisibles" ici? Fqih, moulay, cheikh autant de désignations de fonctions qui, au lieu d'éclaircir, rendent plus énigmatiques ces êtres romanesques; de même *djellaba* et *haïk* renseignent-ils, permettent-ils de situer les personnages ou bien plutôt n'évoquent-ils pas l'inconnu ?

Or, cette "désignification" qui gagne les personnages étant donné le chevauchement des codes culturels pour les lire, fait l'objet d'un récit.

Déplacés, sortis de leur contexte, les personnages historiques et légendaires notamment sont gagnés par une sorte de déchéance de leur sens. Ainsi le "Saint Moulay" Idriss, fondateur de la ville de Fès et dont le seul fait de le nommer appelait le respect, se situe désormais dans un contexte nouveau où sa position est dégradée

"La prière ne pouvait se faire sans moi. Aujourd'hui je ne peux même pas monter sur le minbar, il lui manque des marches. A l'échelle, il manque aussi des barreaux. Je suis réduit à m'asseoir et croiser les jambes. Il n'y a plus de lumières. Le ciel a été dépeuplé. [...] On a tout falsifié, quelle honte!"<sup>359</sup> Saint et héros du passé déchu, signalent le recul d'un monde et de ses valeurs. Leur défaite est surtout due à un changement de contexte.

Pour le héros Khattabi, ce changement de contexte résultait de son exil forcé :

"Homme d'action, l'Emir a souffert d'être séparé de ses montagnes et de ses hommes. Le temps de la réflexion commençait pour le combattant (Comment vivre l'humiliation de l'exil espérer consentir la mutilation). Transporté dans un autre continent, pouvais-je encore rêver de libérer le pays et l'unir? Sous l'apparence d'une certaine générosité, le colonialisme français a été plus cruel. Bien sûr, ils ne m'avaient pas séparé de ma famille, mais je n'avais plus de patrie. Je fis l'apprentissage de la solitude, la solitude qui effaçait mon identité. Je devais cesser d'exister... m'éteindre petit à petit".<sup>360</sup> Ainsi indissociablement lié à un espace, le Rif, et à un moment, la résistance rifaine, le personnage de *Khattabi* prenait sens dans ce contexte. Dans son itinéraire, le narrateur de *Harrouda* cherche derrière la déchéance du monde qui l'entoure, des moments de dignité, des hommes incarnant des valeurs morales de combativité et de courage. Or, il constate la destitution des héros d'hier.

Nous sommes ici devant des personnages historiques. Philippe Hamon range ces derniers dans la catégorie des personnages référentiels qui :

"[...] renvoient à un sens plein et fixe, immobilisé par une culture, à des rôles, des programmes, et des emplois stéréotypés, et leur lisibilité dépend directement du degré de participation du lecteur à cette culture (ils doivent être appris et reconnus). Intégrés à un énoncé, ils serviront essentiellement "d'ancrage" référentiel en renvoyant au grand Texte de l'idéologie, des clichés, ou de la culture."

Or, dans les écrits de Ben Jelloun c'est justement cet "ancrage" référentiel qui est mis en cause, car "le texte de la culture" est en transformation rapide, voire menacé par l'oubli. Dès lors, l'histoire n'est plus celle de l'action des personnages mais celle de leur construction et déconstruction.

On peut classer la plupart des personnages, selon cet axe d'opposition : rupture ou continuité avec un contexte donné.

Cet axe fonctionne notamment par rapport à l'espace et au temps. D'une part, certains personnages demeurent dans leur environnement, tandis que d'autres le quittent, cette deuxième catégorie étant plus largement représentée.

---

Cette lecture se pratique en fonction des codes dont dispose le lecteur; à ce propos Philippe Hamon rappelle que le personnage "est autant une reconstruction du lecteur qu'une construction du texte". "Pour un statut sémiologique du personnage", déjà cité p.119.

<sup>359</sup> - *Harrouda*. Op. cit., p.54

<sup>360</sup> - *Ibid.*, p.135.



Personnages fidèles à leur espace      Personnages qui changent d'espace

-----Á-----

dans Harrouda

- artisans dans Fès                      <sup>3</sup> - le narrateur qui quitte Fès pour Tanger
- vieillards qui s'accrochent à      <sup>3</sup> - les notables qui s'éloignent de la  
Moulay Idriss                              <sup>3</sup> médina de Fès
- <sup>3</sup> - les habitants du Rif qui se dirigent  
   <sup>3</sup> vers Tanger
- <sup>3</sup> - les voyageurs occidentaux venus se  
   dépayser à Tanger.

dans La Prière

- les habitants de Fès                      <sup>3</sup> - les nomades
- <sup>3</sup> - les trois personnages Yamna, Sindibad  
   <sup>3</sup> et Bobby, errants dans le pays
- <sup>3</sup> - plusieurs personnages de voyageurs  
   <sup>3</sup> qu'ils rencontrent au cours de leur  
   <sup>3</sup> traversée du pays

dans Moha

- la famille du patriarche                      <sup>3</sup> - Aïcha, Dada sont transplantées respec-  
   <sup>3</sup> tivement dans une autre famille, un  
   <sup>3</sup> autre pays

Dans *La Réclusion*, le personnage principal, en quittant son pays, se trouve transporté dans un contexte complètement différent.

Personnages liés au Passé

Personnages non liés au Passé

dans *Harrouda*

- artisans fidèles à la médina de Fès
- vieillards qui sont attachés à Moulay Idriss
- habitants du Rif restés sur leur terre
- Harrouda garde la mémoire du pays puisqu'elle reviendra vocaliser l'Histoire
- notables qui ont gagné la ville européenne
- habitants du Rif qui sont allés à Tanger

Le narrateur quant à lui participe des deux classes puisque d'un côté, il possède le pouvoir de recréer le passé (de sa ville natale) d'autre part il s'en détache.

dans *Moha*

- Dada et Aïcha évoquent leurs passés respectifs qui constituent pour elles un refuge
- Moha rappelle l'histoire de l'époque de la colonisation ainsi que la corruption de certains à l'indépendance. l'indien perpétue la mémoire d'un pan de l'histoire occidentale
- les personnages qui ont accédé a des fonctions modernes (banquier, M. Milliard, le psychiatre) ont rompu avec le passé du pays

dans *La Prière*

- Yamna est chargée de transmettre la mémoire du pays à travers celle du résistant Ma al Aynayn
- au village de l'Oubli, habitent paradoxalement des êtres qui n'arrivent pas à oublier un épisode douloureux de leur vie
- Sindibad se souvient au fur et à mesure de son passé ainsi que des textes arabes qu'il connaissait
- la foule d'êtres errants, perdus qui ont perdu le lien avec un passé de dignité
- Bobby vit la rupture totale avec son passé. Il est un être complètement déconnecté

Enfin, dans *La Réclusion*, le "héros" s'il fut transporté géographiquement dans un autre territoire, n'a par contre pas rompu avec son passé qui interfère avec son présent. Il rencontre une palestinienne qui le remet en contact avec un passé plus vaste, celui du peuple arabe.

Le passage d'un territoire à l'autre, d'un temps à l'autre placent le personnage de Ben Jelloun sous le signe du devenir. Les "héros" sont ces personnages chez qui un tel processus est accentué, au point de se transformer en mutation.

Dans *La Prière*, le changement d'ordre spirituel du personnage du professeur est pris à lettre et donne lieu à une scène de mutation irréaliste.

"A présent qu'il était devenu un autre, il se sentait capable d'aller au devant de sa plus grande douleur. Il venait de traverser une épreuve longue et douloureuse. D'où ce besoin qu'il avait de s'absenter quelques jours, le temps d'oublier ce corps qu'il venait de quitter, cette peau gercée déposée entre l'herbe et la pierre abandonnée près d'un nid de vipères, le temps de s'habituer à ce corps neuf qu'il allait habiter et occuper sans nostalgie".<sup>361</sup>

Ce thème de la transformation physique était d'ailleurs présent dès *Harrouda*. L'héroïne fantastique de ce roman, subit une accélération spectaculaire de son cycle vital. Elle traverse en quelques heures tous les âges de la vie. "Le temps joue contre elle chaque heure qui passe la vieillit de cinq années. Vers minuit *Harrouda* a accompli tous ses âges. La jeune fille du matin n'est plus qu'un souvenir."<sup>362</sup> La décomposition de *Harrouda* mime et résume celle des discours de la ville, etc...

---

<sup>361</sup> – *La Prière*. Op. cit. p.11.

<sup>362</sup> – *Harrouda*. Op. cit. p16.

A la fin du roman, Moha se décompose littéralement :

"Comme un ciel d'automne, mon regard s'est penché sur la mort. De tout temps, il l'a frolée. Je le sais aujourd'hui. Mon corps se détache avec lenteur. Ma peau jaunit, elle s'élargit. Car pourrir est un long travail, un long chemin où on se laisse aller, où ils vous diminuent avec minutie, avec méthode."<sup>363</sup>

Moha fait allusion ici à la torture que subit le personnage du militant auquel il s'identifie.

La dégradation rapide du corps des personnages n'est elle pas homologique à la désorganisation du langage. Nous avons déjà souligné à ce propos la coïncidence entre la mort de Sindibad et Yamna et leur impossibilité à parler.

Le devenir des personnages, leur "mutation" physique représenteraient ainsi le devenir de la parole même. En accélérant la désorganisation des premiers, Ben Jelloun donne à voir la déconstruction d'unités signifiantes indissociables du texte ou elles s'insèrent.

---

<sup>363</sup> - *Moha*. Op. cit. 169.

## Conclusion

Nous avons essayé de démontrer que l'identité n'est pas seulement un thème dans les textes de Ben Jelloun. Elle est mise en jeu à travers l'écriture qui devient ainsi aventure existentielle où est exposée et transformée une identité à la fois collective et individuelle. Il nous semble que la notion de devenir peut constituer un dénominateur commun aux trois aspects étudiés ici : la nomination, l'énonciation et les personnages.

A partir de la transcription -altération- du nom de l'auteur, nous avons noté sa dissémination et sa dissimulation dans divers noms propres. Ce nom ainsi que celui de la ville natale sont des signifiants primordiaux, originels.

Les noms propres arabes en général, parce qu'ils sont intraduisibles, constituent les traces incontournables et têtues de la langue arabe. Ils orientent le lecteur vers les codes de cette dernière. D'un autre côté, les noms arabes référant à un univers religieux transcrits en français, tendent à se banaliser. Surnoms, changements de nom permettent de jouer sur l'identité des personnages. Il s'agit de différentes manières de corrompre l'identité une.

L'absence de patronyme renvoie au thème de l'enfant abandonné, sans père. Dans ces fictions, l'anonymat réalise notamment le rêve d'être disponible pour plusieurs identités.

Au niveau de l'énonciation, *Harrouda* expose une quête d'identité entre sujet individuel et sujet collectif. Le premier, caractérisé par son pouvoir imaginaire, serait sujet de l'écriture tandis que le second se rapporte plutôt à un texte oral.

L'écriture dans ce roman retourne sur la trace des moments marquants où s'est constituée et s'est transformée l'identité individuelle et collective, comme pour dire les étapes d'un devenir que relance la langue française. Cette dernière, en effet, introduit l'altérité par rapport à laquelle vont se poser les groupes autochtones et le personnage du narrateur. Cette désorganisation- réorganisation en fonction de l'étranger semble réactiver des processus pulsionnels notamment d'identification-différenciation avec le premier Autre qu'est la mère.

Cependant le destinataire est ici problématique: à la fois celui d'une langue et de l'autre, d'un texte oral et d'un texte écrit. Non donné, il devient l'objet d'une quête et induit le thème de la communication impossible.

Ben Jelloun ne cherche pas à camper des personnages "réels". Usant des procédés qui visent à saper l'illusion référentielle, il brouille les frontières entre morts et vivants, personnages rêvés ou appartenant à l'imaginaire collectif et personnages "vrais". Cependant, cette "évanescence" nous a semblé être sous-tendue par une conception de l'homme comme "ombre" périssable. C'est que l'auteur puise dans le patrimoine arabe et maghrébin certaines figures en les transformant.

Le devenir essentiel se situe au niveau du passage d'un contexte culturel à un autre. Dans ce passage, la notion de personnage vraisemblable devient problématique; de même que l'illisibilité constitue la règle. Déplacés par rapport à la langue et au code qui permettait leur appréhension, les personnages qualifiés de "référentiels" ne le sont plus; ils sont des "signifiants errants";<sup>364</sup> dont nous est racontée la déchéance.

---

<sup>364</sup>- L'expression est tirée du titre de l'essai d'Henri Meschonnic : *Jona ou le signifiant errant*. Paris, éd. Seuil, 19

3ème partie  
temporalites et spatialites



## Introduction

Dans cette partie, nous envisageons d'étudier ce qui est considéré généralement dans les romans comme le cadre de l'intrigue, à savoir l'espace-temps où elle se déroule. Depuis le nouveau roman, on sait qu'une acception bien plus vaste de la notion d'intrigue, ou peut-être une dérégulation de celle-ci a conduit au bouleversement de cette idée d'un espace et d'un temps qui ne constitueraient que les contours de l'action, du sujet. Au contraire, les voici projetés au premier plan, à mesure que l'action et les personnages deviennent de plus en plus insaisissables. C'est aussi le cas pour plusieurs romans maghrébins, dont ceux de notre auteur. Ici, en outre, l'écriture ne raconte pas tant une histoire qu'elle ne règle des comptes avec l'Histoire, avec un passé obsédant, et ceci à partir d'un présent de l'acte de l'écriture dans l'autre langue, qui est en soi une rupture et une distanciation par rapport au passé. Comment dès lors va être abordée l'Histoire, c'est ce que nous essaierons d'analyser. Quand nous disons Histoire, nous visons bien sûr le ou les discours de l'Histoire, qui intéressent l'écrivain autant si ce n'est plus que l'événement proprement dit. Où se situent ses textes au milieu des langages disant l'Histoire et dans lesquels sont investis des passions, des valeurs ainsi que des sens ?

D'autre part, on remarque que l'écriture se soutient d'une dynamique, celle de la remémoration. Nous devons préciser ce mouvement d'une écriture -retour vers le passé- Quels oublis cherche-t-elle à conjurer ?

Dans un deuxième temps, nous nous intéresserons plus particulièrement à l'organisation des temps fictifs. Si l'écrivain a le pouvoir de s'émanciper par rapport aux lois du temps chronologique, s'il a le privilège de déployer ses "variations imaginatives sur le temps"<sup>365</sup> pour reprendre les termes de Paul Ricoeur, comment ces possibilités sont-elles exploitées dans nos romans ? La construction de telles fictions temporelles n'aura-t-elle pas à voir avec la position de l'auteur, qui est impliqué, précipité dans une histoire individuelle et collective accélérée ? A la charnière entre divers temps, ne va-t-il pas les confronter, en jouer ?

En ce qui concerne notre troisième chapitre, les études consacrées à l'espace dans certains romans maghrébins sont assez nombreuses, tant la topographie y est un élément important. Aussi aborderons-nous la spatialité chez Ben Jelloun, spécialement en fonction de notre centre d'intérêt, à savoir la rencontre de langues et de cultures. On s'interrogera sur l'inscription de cette rencontre dans l'espace fictionnel, en tant que jeu de rapports entre lieux divers; en tant aussi que prédominance d'une thématique, celle de l'étranger, des frontières, du voyage etc...

---

<sup>365</sup> - "Nous parlerons de variations imaginatives pour désigner ces figures variées de concordance discordance, qui vont bien au-delà des aspects temporels de l'expérience quotidienne, tant praxique que pathique, [...]. Ce sont des variétés de l'expérience temporelle que seule la fiction peut explorer et qui sont offertes à la lecture en vue de refigurer la temporalité ordinaire. *La Configuration dans le récit de fiction*, Temps et récit. T. II, Paris, éd. Seuil, 1984, p.151-152.

chapitre I  
temporalites

quelle histoire ? qui l'énonce ?

L'Histoire, telle qu'elle apparaît ici, cherche visiblement à combler les lacunes du discours historique officiel, celui qui est diffusé dans les institutions publiques telles que les écoles, celui qui est véhiculé par les mass-medias et qui est le seul disponible pour le citoyen moyen. Ce discours qui vise avant tout à répandre une vision unique de l'Histoire, est élaboré par l'Etat national. Selon Abdallah Laroui, ce dernier se caractérise par la prédominance d'une forme de conscience particulière, la "conscience libérale" :

"cette conscience libérale, qui domine jusqu'à maintenant l'appareil étatique, est la plus superficielle de toutes car elle se meut dans le domaine de l'apparence. L'identité historique n'est plus affirmée que comme pure nostalgie, l'Islam devient une religiosité diffuse à usage individuel, qui n'inspire plus la réflexion sur les grands problèmes nationaux; l'histoire arabe, mal connue et au fond méprisée, sert uniquement à justifier d'une manière fallacieuse un mimétisme total de l'Occident."<sup>366</sup>

Or cette conscience tend à occulter les autres formes de conscience qui continuent à exister, dans des groupes sociaux écartés des zones du pouvoir. A l'écoute de la mémoire du peuple, Ben Jelloun, retourne sur les traces des événements marquants et des hommes-symboles pour ce peuple. Sans doute y a-t-il de la nostalgie dans l'évocation de ces combattants illustres, cheikh Ma al Aynayn, dont il nous parle longuement dans *La Prière* et Abdelkrim al Khattabi, figure importante dans *Harrouda*. Au delà, dans un univers désolant, dégradé, ces figures, cette génération des "ancêtres" constituent des références, des modèles. Incarnant des valeurs, un absolu, ils symbolisent notamment la dignité, l'authenticité que les personnages de Ben Jelloun, faute de les trouver dans le présent, vont chercher dans le passé. C'est ainsi que le "héros" de *La Prière*, rejetant l'héritage abatardi des pères, va se tourner vers ces figures devenues légendaires afin d'y ressourcer sa mémoire:

"Il commençait à aimer son destin: une page blanche où s'était imprimée la vie de cheikh Ma al Aynan. Il se demandait pourquoi la mémoire de cet homme s'était éloignée dans le temps, pourquoi ses vertus de résistant furent si peu évoquées et célébrées dans les écoles du pays. Il savait que le nom d'un autre combattant qui alla jusqu'à proclamer le Rif république était à peine prononcé, voire inconnu des nouvelles générations. Ma al Aynayn, au sud au début du siècle, Abdelkrim al Khattabi, vingt ans plus tard, au Nord. Le pays était ainsi tendu dans le temps, dans l'histoire, entre deux mémoires illustres. S'approcher d'elles s'en imprégner. S'y introduire et relever le défi de l'humiliation devenue pratique courante dans le pays."<sup>367</sup>

---

<sup>366</sup>- *L'Idéologie arabe contemporaine*. Paris, éd. Maspéro, 1982, p.45-46.

<sup>367</sup>- *La Prière*. Op. cit., p.137-138.

### Pluralité des énonciateurs

L'Histoire, donnée à voir par le discours officiel, se présente la plupart du temps dans un récit unique, objectif qui détiendrait la vérité des faits; cette soi-disant neutralité est un artifice que démonte ainsi Roland Barthes :

"Il s'agit du cas où l'énonciateur entend "s'absenter" de son discours et où il y a par conséquent carence systématique de tout signe renvoyant à l'émetteur du message historique : l'histoire semble se raconter toute seule. Cet accident a une carrière considérable, puisqu'il correspond en fait au discours historique dit "objectif" (dans lequel l'historien n'intervient jamais). En fait dans ce cas l'énonçant annule sa personne passionnelle mais lui substitue une autre personne, la personne objective... cette illusion n'est pas propre au discours historique: combien de romanciers -à l'époque réaliste- s'imaginent être "objectifs" parce qu'ils suppriment dans le discours les signes du "je" !" <sup>368</sup>  
Or, ici Ben Jelloun fait "éclater" tout récit unique de l'Histoire, en pluralisant les énonciateurs, chacun apportant son point de vue, sa version des événements; d'autre part, ces narrateurs divers sont souvent impliqués, et non pas en position d'extériorité par rapport aux faits qu'ils évoquent. Dans un même roman ainsi qu'à travers différents romans, l'histoire récente et actuelle est l'objet de plusieurs récits, "subjectifs".

Dans *Harrouda* :

\* Le narrateur évoque la colonisation du point de vue des enfants. L'arrivée des étrangers restreint, leur liberté de se mouvoir. La patrie s'incarne dans la figure fantasmatique de *Harrouda* "prisonnière de l'Ogre".

\* L'auteur juxtapose plusieurs points de vue, autochtones et occidentaux autour de la guerre du Rif et de l'émir de la "République". <sup>369</sup>

\* L'histoire lointaine, celle du treizième siècle est racontée sur un ton ironique par le narrateur.

Dans *Moha*

\* Dada, l'esclave noire se souvient des exploits de son grand père qui était guérisseur.

\* Moha évoque le temps où il était complice de Moché son ami juif dans l'opposition aux Français. D'autre part il dénonce continuellement l'indépendance usurpée.

\* L'Indien conte la dépossession qu'il a subi en devenant civilisé.

Dans *La Réclusion*

\* Le travailleur émigré rend compte de son histoire personnelle qui est celle de toute une catégorie de la population: la terre arrachée aux paysans pour le compte d'une minorité.

Dans *La Prière*

Ce roman comporte une foule de personnages dont quasiment chacun donne son point de vue sur le passé et sur l'actualité. Aussi ne relevons-nous que les récits qui nous ont paru principaux.

\* Evocation d'une épidémie de typhus, de la naissance du Mouvement National à l'époque du protectorat, du point de vue du narrateur ainsi que du point de vue de la grand-mère Lalla Malika.

\* Yamna conte, au fur et à mesure de la marche vers le sud, la vie et le combat de cheikh Ma al Aynayn.

\* Récit par un vieux paysan de la spoliation de ses terres par le Pacha Glaoui.

Qui énonce l'Histoire ?

Nous remarquons que ces énonciateurs sont en général exclus du champ de la parole: enfants, femmes, personnes humbles. L'auteur nous donne la version des dépossédés. C'est la voix des autochtones qu'on entend ici, réalisant ainsi la prise en charge de l'Histoire à partir d'un lieu d'énonciation qui fut longtemps occulté. Comme le dit Nabile Farès:

"L'une des marques essentielles du système de colonisation est la dépossession des sujets colonisés de leur propre histoire. C'est pourquoi, ce que vont inscrire les écrits maghrébins, à l'intérieur du

<sup>368</sup>- "Le discours de l'histoire". *Information sur les Sciences sociales*. VI.4. Août 1967, p.68-69.

<sup>369</sup> *Harrouda*. Op. cit., p.132.

processus de colonisation-décolonisation, c'est d'une part, les mouvements, les degrés, les zones, de la dépossession, et, d'autre part, les contraintes, les avatars, de la repossession."<sup>370</sup>

Dans *Moha*, deux domestiques évoquent une époque plus digne, celle de leur ancêtre, alors que celle des pères apparaît dégradée. Dans ce même roman, l'auteur cite des passages du livre témoignage d'un Indien sur l'éthnocide de son peuple.

Dans *La Prière*, la résistance de cheikh Ma al Aynayn nous est contée par Yamna, être dépossédée entre tous: femme, elle est en dehors de la parole publique; errante, elle a atteint les limites du dénuement; folle, elle fut dépossédée de sa raison. Ayant touché aux frontières de la déchéance humaine, elle est bien un être qui n'avait plus aucune prise sur l'histoire, véritable jouet du destin. En prenant en charge le récit de la Résistance du cheikh Ma al Aynayn, dans lequel tout le pays s'était reconnu, elle rétablit la continuité avec un passé de dignité.

Histoire ambiguë

L'auteur ne nous livre pas un récit transparent de l'Histoire, où les "Bons" se situeraient du côté autochtone et les méchants de l'autre. Cette ligne de partage est floue. Le Mal existe parmi les autochtones : il prend la figure du traître. Disseminée dans le roman *Harrouda*, cette figure brouille la vision des événements, empêche toute évaluation rapide.

Le "Saint" fondateur de Fès, Moulay Idriss ressuscite pour constater qu'il a engendré des fils indignes, qui ont trahi sa lignée : "je ne pouvais croire ou soupçonner que les chemins de l'erreur passaient par ma semence, semence diffuse dans la nuit et la remontrance".<sup>371</sup>

Lorsque la lignée généalogique, la "voie" du sang n'est plus garante des principes originaux, ces derniers sont gagnés par la défection: le vrai n'est plus discernable.

Le problème est que dès l'origine, dès l'instauration de la ville, le bien a coexisté avec le mal. Ce dernier s'est incarné dans la personne de Suleiman Katabi, assassin du fondateur. Il est fait allusion ici à cet épisode imprécis de la mort de Moulay Idriss. En effet, d'après l'Encyclopédie de l'Islam :

"Fès fut fondée par idriss II qui, dit-on, traça lui-même l'enceinte et détermina l'emplacement des portes [...] Cet Idriss II on nous dit qu'il mourut à l'âge de 36 ans, empoisonné suivant Ibn Idhari, et étouffé par un grain de raisin d'après al Barbi"<sup>372</sup>

Dans le roman, Moulay Idriss convoque au banc de l'Histoire ce traître représentant du mal qui semble ne jamais devoir s'arrêter puisque cet assassin se dit immortel: "Mon métier m'a rendu immortel. Mais je suis un mécréant qui se nourrit du sang de ses victimes. je crois que je ne connaîtrai jamais la mort cela m'ennuie".<sup>373</sup>

L'histoire se présente donc sous un double visage, celui du saint et celui du traître; à Tanger, les traîtres se dissimulent d'autant mieux qu'il n'y a pas de "purs" par rapport auxquels on les reconnaîtrait. Chacun trahit plus ou moins dans cette ville, l'étranger son origine et la Loi de son pays, les jeunes autochtones "ont l'intention de trahir".

Parmi les autres figures de traîtres disséminées dans les romans de Ben Jelloun, nous citerons: El Glaoui, personnage historique considéré comme traître parce qu'il était proche des Français.<sup>374</sup>

Loin de corroborer la vision d'une histoire claire, où les rôles seraient répartis entre bons et mauvais, l'auteur présente une Histoire ambiguë, en y introduisant la figure du traître.

D'autant plus que ce terme est ambigu chez Ben Jelloun. Il acquiert chez lui une connotation positive. En effet, on notera ce regret dans *Harrouda*: "On ne trahit plus à Tanger" et cette remarque

<sup>370</sup>- Nabile Farès. "Histoire, souvenir et authenticité dans la littérature maghrébine". *Les Temps modernes*, n°375bis, Octobre 1977, p402-403.

<sup>371</sup>- *Harrouda*. Op. cit., p.54.

<sup>372</sup>- Art. Fas. *Encyclopédie de L'Islam*. Nouv. éd. G.-P. Maisonneuve et Larose; Leyde, 1975.

<sup>373</sup>- *Harrouda*. Op. cit., p.57.

<sup>374</sup>- Ce pacha de Marrakech était connu pour ses injustices. Il déposséda les paysans de leur terre durant la colonisation.

de Ben Jelloun dans "L'écriture la trahison" : "Célébrons alors la Trahison. Trahir, c'est cela : perturber la lassitude, inquiéter le lac tranquille de nos certitudes."<sup>375</sup>

Formes de discours de l'Histoire.

Les textes de Ben Jelloun confrontent différents discours traitant de la période de la colonisation et de l'Indépendance, issus d'énonciateurs variés. Représentant ces discours, les romans jouent de leur variété; ce sont ces divers modes de dire l'Histoire que nous nous proposons d'étudier ici.

On distinguera donc :

- a) Récit mythique et fantasmagique des rapports entre le Maroc et l'Occident (dans *Harrouda*).
- b) Théâtralisation de l'histoire de Fès depuis son origine.
- c) Confrontation de témoignages à propos de Abdelkrim et de la révolte du Rif (dans *Harrouda*).
- d) Histoire "balbutiée" énoncée avec colère par Moha.
- e) Chronique de cheikh Ma al Aynayn transmise oralement par Yamna.

a) Dans le roman *Harrouda*, les rapports entre l'Occident et le Maroc au plan politique sont introduits dans un récit à la fois mythique et fantastique. En effet, si l'auteur a recours à des mythes qu'il transforme pour dire ces relations d'un bord de la Méditerranée à l'autre, il combine ces mythes avec une vision fantasmagique, c'est-à-dire personnelle.

Ainsi *Harrouda*, au début du roman semble constituer une figure allégorique de la patrie. L'ogre dont elle est prisonnière représente quant à lui, tout pôle de pouvoir illégitime; celui donc exercé par l'étranger. Lors de l'indépendance, elle se libère de ce monstre: "*Harrouda* est revenue enveloppée dans le drapeau. Elle a empoisonné l'Ogre et délivré les enfants. Digne et fière, elle marche sur les toits."<sup>376</sup> Il s'agit de la vision de l'Histoire perçue par les enfants; les protagonistes y sont des créatures imaginaires.

Dans le chapitre "Tanger-la trahison", un récit combinant des figures mythiques grecques fournit une grille selon laquelle sont lues les confrontations entre Occident et Maroc qui se sont échelonnées périodiquement: la puissance virile, que symbolise Hercule est mise en échec par un pouvoir moins évident, de type féminin. Chaque fois les princes qui ont voulu conquérir Tanger succombent à cette force secrète, qui les pousse à la déchéance. Envoyé par le roi Ferdinand 1er du Portugal "l'Infant connu l'humiliation mauresque: lorsqu'il fut capturé, le coiffeur du quartier de la kasbah le circonçit. Il fut ensuite emmené à Fass où il prit plaisir à la sodomisation"<sup>377</sup> Charles II, pour avoir osé apporter Tanger en dot à la couronne d'Angleterre subit la dégradation physique : "On cultiva un virus dans le sang du pauvre chrétien. Devenu syphilitique, il abandonne sa femme et devient clochard."<sup>378</sup>

L'histoire continue selon ce même schéma, tout au long du roman : les voyageurs occidentaux de l'époque contemporaine, touristes cherchant "à fuir la culpabilité" subissent l'humiliation sexuelle, dans une "illusion d'échange".

L'histoire des rapports, conquêtes, voyages entre le nord et le sud de la Méditerranée, qui répond en fait à des considérations d'ordre géopolitique, se transforme en récit fantasmagique d'une "castration" répétée de qui se présente comme conquérant. Il y a ainsi une sorte de féminisation généralisée des hommes à Tanger. La thématique interfère d'autre part avec celle des "Sirènes", symboles d'un pouvoir néfaste.

La création d'un nouveau mythe (d'une nouvelle Histoire) à partir de héros d'anciens mythes vise à introduire une nouvelle vision de l'histoire des conquêtes d'Occident; pour être "acceptable" par les autochtones, cette histoire affirme la malédiction qui s'attache aux conquérants.

<sup>375</sup> - Tahar Ben Jelloun : "L'écriture, la trahison". *Les Temps modernes*. n°375bis, op. cit., p.393.

<sup>376</sup> - *Harrouda*. Op. cit., p.18.

<sup>377</sup> - Ibid., p.128.

<sup>378</sup> - Ibid., p.129.

### b) Théâtralisation du Passé

Toujours dans *Harrouda*, le passé lointain de Fès est évoqué dans une séquence théâtrale. L'auteur met en scène la résurrection de Moulay Idriss qui porte le deuil de lui-même: "Tout de blanc vêtu, Moulay Idriss apparut au seuil de la voix. Il portait le deuil. Le drapeau blanc du vendredi flottait à travers les nuages aveugles."<sup>379</sup> Le décor est également mis en place: "palmiers en matière plastique [...] Des arcades en carton-pâte pour célébrer la visite."<sup>380</sup>

Le "saint" cite au banc de l'Histoire, l'assassin de son père Sulaymân B. Jarû afin de témoigner sur ses méfaits. La scène tient donc à la fois du théâtre et du procès juridique. Cette forme théâtrale entraîne l'annulation de la durée des événements puisqu'elle privilégie l'unité du temps. Devenu contemporain du narrateur, Moulay Idriss vit sa propre déchéance, à propos de laquelle il témoigne. Moulay Idriss étant le héros légendaire du récit des origines de Fès, sa transformation en héros théâtral marque une attitude différente à l'égard de l'Histoire de la ville. Celle-ci sort du mythe et du sacré pour être investie dans un texte profane. On notera également la distanciation qu'implique la mise en scène. Il y a dissociation entre le saint fondateur et son public, les habitants de la ville, alors qu'auparavant il formait avec eux un tout.

Enfin, nous soulignerons l'aspect ludique de ce récit théâtralisé qui désacralise également le personnage.

### c) Le récit de Yamna

La chronique de Ma al Aynayn rapportée par Yamna présente les caractéristiques d'un récit autochtone. Il s'agit d'un morceau de la littérature orale. Pour une population dont seule une minorité avait accès à l'écrit, ce mode d'appréhension du passé était le plus courant. Énoncée par Yamna, qui appartient à un milieu populaire, ce récit oral est la représentation dans le roman d'un discours historique autochtone, où le savoir sur le passé se transmet oralement. Les caractéristiques d'un tel discours sont notamment l'implication de l'auditeur (dans le roman, il n'y en a qu'un) qui se sent concerné dans son présent par le récit transmis.

D'autre part, au niveau structurel, le récit de Yamna s'inspire du modèle des récits, celui de la vie du prophète. On y retrouve en effet les éléments suivants:

Exil du pays natal; retour et lutte contre les infidèles; dualité du combat, spirituel et physique, selon la conception musulmane de la non-division entre le spirituel et le temporel.

A propos de ce récit de la vie du prophète, Abdallah Laroui indique qu'il

"va servir de modèle par la suite et structurer les récits que vont faire d'eux-mêmes tous les groupes. Les Zawiya et jusqu'aux familles qui peuvent prétendre à quelque noblesse ne vont pas comprendre et construire leur passé autrement, et c'est pour cette raison que l'historien moderne qui utilise ces récits de groupe doit faire attention et ne pas confondre une structure modèle du récit avec la succession réelle des événements."<sup>381</sup>

Lu selon la grille de la pensée musulmane, l'échec même de Ma al Aynayn est relativisé. Ce qui compte par dessus tout est la foi de cet homme et de ses soldats, la défense de l'Absolu, que continuent à vivre les valeurs dont cet homme témoignait. Yamna se charge justement en transmettant l'histoire du cheikh, de les maintenir vivantes. Notons qu'elle insiste sur la valeur que lui confère son lignage sacré: "Ma al Aynayn était un chérif un descendant de la noble famille du prophète Mohammed".<sup>382</sup> ce lignage sacré le prédestine donc à un destin exceptionnel. Le résistant puise d'ailleurs ses forces dans les références à l'Islam "Nous devons repousser l'occupant par tous les moyens, au nom de la foi en la terre, au nom du prophète Mohammed, au nom de l'Islam."<sup>383</sup>

<sup>379</sup> – Ibid., p.53.

<sup>380</sup> – Ibid., p.53.

<sup>381</sup> – *La Crise des intellectuels arabes*. Paris, éd. Maspero, 1982, p.32-33.

<sup>382</sup> – *La Prière*. Op. cit., p.96.

<sup>383</sup> – Ibid., p.120.

En fait, Yamna et Ma al Aynayn ont un langage commun: ils se réfèrent aux mêmes valeurs islamiques. Yamna en transmettant cette histoire, transmet notamment un système d'intelligibilité du monde qui est le sien.

Abdallah Laroui indique à ce propos:

"La lutte sociopolitique, amorcée en 1860 et qui atteignit son paroxysme en 1907-1908, s'exprima dans les catégories, seules disponibles, du *shra`*, puisque celles du libéralisme moderne étaient alors socialement absentes, même si elles furent adoptées tardivement par quelques individus. Chaque groupe, en réussissant à faire valoir ses aspirations dans les termes de la culture traditionnelle, faisait par là même la preuve de la vitalité de celle-ci. Continuant à être le "langage commun de la société, elle devenait le symbole de son identité."<sup>384</sup>

Récits autour d'Abdelkrim al Khattabi

L'évocation de la bataille du Rif dans *Harrouda* est d'ordre méta-textuel. En effet, l'auteur ne raconte pas les événements mais rassemble des fragments de textes à la fois oraux et écrits autour de Abdelkrim al Khattabi. Il pratique ainsi une sorte de travail d'historien au second degré, qui s'interrogerait non sur les faits mais sur ce qu'ils ont signifié. Il confronte donc paroles de journaliste, historien, peuple... Ces discours fonctionnent comme des traces d'un passé refoulé: "Abdelkrim : une mémoire a survécu. L'écriture s'est ajoutée à la parole; la somme s'ouvre sur un livre; ils ont tenté de nous le faire oublier; nous disons aujourd'hui qu'il est devenu impossible de le refouler indéfiniment."<sup>385</sup>

En variant la focalisation dans cette séquence, Ben Jelloun instaure le doute quant à la vérité de cette Histoire; celle-ci doit faire l'objet d'une enquête de la part du lecteur.

D'ailleurs, les noms sont disséminés comme des indices qu'il appartient au lecteur d'organiser pour reconstituer le récit des événements :

"Je nommerai d'abord ses victoires sur l'Espagne-la-Catholique:

Annual/Général Sylvestre

Mont-Arroi/Général Navarro

Je dirai ensuite notre défaite sa reddition

Targuist/Le Capitaine Shmidt

Le Général Naulin

Le Maréchal Pétain

Son exil 1

Le paquebot Abda.La Réunion

Son exil 2

Le paquebot Katoomba /escale à Port-saïd

Le Caire"<sup>386</sup>

Ce style télégraphique, expéditif ne fait que poser la trame de cette Histoire, ce qui autorise plusieurs développements possibles. Nous sommes devant un type de narration qui semble correspondre à la volonté de présenter "la guerre du Rif" de manière non achevée, le but étant de laisser ouverte l'enquête sur le passé. Il est aussi de suggérer la possibilité d'une continuité de cette histoire dans l'avenir. Voici pourquoi ce passage se termine par l'évocation d'un recommencement virtuel "Je reviendrai à la terre.

Je reviendrai voilé."

L'auteur, à travers ces événements, cherche des potentiels de vitalité du peuple. Pour préciser cette notion de potentiels, cette remarque de Jacques Berque lors du colloque sur la guerre du Rif nous a semblé intéressante :

<sup>384</sup>- Abdallah Laroui : *Les Origines sociales et culturelles du nationalisme marocain, 1830-1912*. Paris, éd. Maspero, 1977, p.415.

<sup>385</sup>- *Harrouda*. Op. cit., p.132.

<sup>386</sup>- *Ibid.*, p.131.



"L'histoire, ce n'est pas tellement la recherche de l'accompli, encore moins l'affabulation (déterministe ou non) autour de ce qui s'est produit et dont on cherche les causes. C'est aussi la recherche de ce qui, sous cet accompli, se ramassait de potentiels-et de potentiels souvent injustement réprimés."<sup>387</sup> D'autre part, on notera l'importance de la nomination dans cette séquence. C'est que la guerre se reflétait au niveau du langage dans des différences de dénominations; ainsi Abdelkrim al Khattabi fut nommé par les Européens "émir de la république", désignation quelque peu paradoxale.

Récit impossible de l'Histoire

Sans doute l'écriture a-t-elle chez Ben Jelloun une fonction cathartique par rapport à la violence traumatisante de l'Histoire. Elle permet de le dire et de l'articuler dans un discours.

Cependant, cette prise de parole afin de dire les blessures reste parfois au stade de la tentative comme si une élaboration ne pouvait encore avoir lieu. La signification de l'événement est alors à rechercher non dans ce qui est dit mais dans le ton et le rythme de la parole. Moha, comme nous l'avons observé, profère une parole affolée par manque d'un destinataire. L'autre raison à ce rythme haletant et saccadé semble être l'intensité pulsionnelle déclenchée par sa prise de parole; comme si une sorte de "trop à dire" sur l'événement empêchait de l'ordonner dans un discours construit. La colonisation notamment devient impossible à raconter: "Je pourrais un jour vous raconter l'histoire des Français chez nous, mais pas aujourd'hui. Il faut du temps et surtout pas d'orage. Or tu vois le ciel, il est chargé de brume et de lassitude".<sup>388</sup>

Ce personnage se dit habité par la violence et la colère depuis cette époque :

"Imaginez un instant les propriétaires des villas-jardins tournants, mordus par leurs propres chiens contaminés par la rage à l'état pur que je porte en moi depuis que les Français ont blessé notre terre, il y a bientôt un siècle et demi".<sup>389</sup>

L'histoire actuelle également suscite son indignation d'où ce discours éclaté, entrecoupé de points de suspension:

"L'indépendance. Oui pour certains ce fut une affaire, pour d'autres une question de vie ou de mort, une question de dignité, un homme sans identité, un homme sans terre, un peuple sans parole, des enfants sans avenir [...] non ce n'est pas possible de vivre expulsé de l'histoire [...] alors des hommes ont pris les armes [...] des hommes sont morts [...] d'autres se sont enrichis [...] Tu vois c'est curieux [...] Moi j'ai 140 ans".<sup>390</sup>

Toutefois, cette difficulté à dire ne se résoud pas en silence, elle reste au niveau du balbutiement, d'un dérèglement du rythme de la parole. "Je suis témoin de trop de choses pour me taire [...] je parle, je parle, je hurle, je chante et je fume [...]".

Comme Moha, le personnage central de *La Réclusion* est partagé entre la nécessité et l'impossibilité de dire :

"Pour l'instant, je ne peux rien raconter. J'ai vu tellement de choses, j'ai rencontré tellement d'hommes et de femmes séparés du soleil et du vent, enchaînés dans des cellules en verre [...] J'ai honte d'en parler dans un livre [...] Et pourtant il faut qu'on sache [...]".<sup>391</sup>

Travailler la langue française consiste ici à lui opposer les diverses voix autochtones qui disent l'événement historique d'une autre manière, à confronter ces voix (productrices d'un texte oral) aux écrits (comme dans le passage sur la guerre du Rif).

D'autre part, le roman entraîne les transformations suivantes;

<sup>387</sup>- Exposé de Jacques Berque: "Poussée nationale et démocratie à la base dans la nation arabe". in *Abd el Krim et la République du Rif*. Actes du colloque international d'études historiques et sociologiques, Paris 18 et 20 Janvier 1973. Edition Maspero, 1976, p.47.

<sup>388</sup>- *Moha*. Op. cit., p.135.

<sup>389</sup>- *Ibid.*, p.34.

<sup>390</sup>- *Ibid.*, p.34-35.

<sup>391</sup>- *La Réclusion*. Op. cit., p.76.

- 1) Stylisation du récit autochtone de Yamna, à cause de la distance de la langue et de l'écrit.
- 2) Les légendes appartenant à un texte collectif anonyme, se mêlent aux fantasmes individuels. (récit sur les souverains chrétiens).
- 3) Désacralisation car le héros sacré joue sa propre déchéance.
- 4) Violence de l'événement de la colonisation réactivée à cause de l'utilisation de la langue du dominant ?<sup>392</sup>

#### B) Travail de la mémoire

Autant de récits et de modalités de raconter l'événement historique que de points de vue. Dès lors qu'il perd son univocité, le discours de l'Histoire sera toujours inachevé: puisque tout témoin nouveau pourrait apporter une autre lecture du passé, sa version propre, son expérience ainsi que son intelligibilité des faits.

Si, dans les écrits de notre auteur, les différents récits concernant le passé apparaissent de manière décousue, au gré des énonciateurs, c'est qu'ils sont les bribes d'une histoire totale qui ne sera jamais complètement écrite et qui ne peut donc être achevée. Ainsi on peut considérer les différents récits non seulement comme des modes diversifiés d'appréhender l'événement, mais aussi comme des fragments d'un texte global que l'auteur vise à reconstituer, afin de saisir le passé dans sa pluralité de sens, objectif évidemment toujours reporté.

Ici apparaît le rôle d'un travail de la mémoire, d'un processus de remémoration à l'oeuvre chez notre auteur: ce travail va retrouver le passé qui n'est pas donné dans un récit achevé, à travers une quête active. Celle-ci prend notamment la forme d'une plongée dans la mémoire des corps.

#### Mémoire du corps.

Dans *Harrouda*, la mémoire du narrateur explore différents traumatismes individuels et collectifs, qui peuvent même avoir été subis par une ville, "blessée", "désorganisée". Revenant sur les traces d'un passé individuel en même temps que collectif, le narrateur est attentif aux chocs et aux blessures; les siennes propres aussi bien que celles de sa mère, ainsi que celles qu'a subies le corps social des habitants de Fès. L'événement traumatisant consista pour lui dans la circoncision. Elle donna cours à une angoisse de la castration :

"Le soir, je pris conscience que mon corps venait d'être amputé de ce qui faisait de moi le mâle fier. je devais m'adapter à une nouvelle existence, celle d'un corps diminué, mutilé, castré."<sup>393</sup>

L'écoute de la mère est surtout celle d'un corps de femme que son fils l'exhorte à raconter : en se souvenant de son passé, la mère met en ordre un récit des événements marquants pour son corps; nuits sans amour, grossesses, deuils... Le narrateur passe de l'évocation des traumatismes individuels à ceux que sont collectifs. Histoire collective et individuelle se recourent au niveau de ce thème commun de la blessure.

En ce qui concerne le corps social des habitants de Fès, il a connu la division et la hiérarchisation imposées par le verbe du Livre sacré: "La société fassie se structura en fonction des inégalités décidées par une mémoire sacrée."

La blessure se creusera entre les notables qui ont quitté la vieille ville et les autres, les artisans. Ces derniers ont vécu l'affrontement direct durant la Résistance, sacrifiant leur corps. "Ceux qui prirent

---

<sup>392</sup>- Ce phénomène a été explicité notamment par Assia Djébar : "Pour ma part, tandis que j'inscris la plus banale des phrases, aussitôt la guerre ancienne entre deux peuples entrecroise ses signes au creux de mon écriture. Celle-ci, tel un oscillographe, va des images de guerre-conquête ou libération mais toujours d'hier-à la formulation d'un amour contradictoire, équivoque". *L'amour - La Fantasia*. Paris, éd. Jean Claude Lattès, 1985, p.242.

<sup>393</sup>- *Harrouda*. Op. cit., p.44.

les armes pendant la résistance, ce ne furent pas les fils de notables, mais bien les fils d'artisans [...]"<sup>394</sup>

Le narrateur suit aussi "les traces de la déchirure" dans la ville. L'histoire a signifié bouleversement d'une structure urbaine, blessure dans le "corps" de la ville: "la rue a déraciné toute la médina". Quant à l'histoire des contacts entre les peuples des deux bords de la Méditerranée, elle prend la forme d'un récit où le thème du viol, de la sodomisation sont prédominants. Parce qu'il a envisagé d'occuper Tanger "L'Infant connut l'humiliation mauresque: lorsqu'il fut capturé, le coiffeur du quartier de la Kasbah le circoncit. Il fut ensuite emmené à Fass où il prit plaisir à la sodomisation"<sup>395</sup>.

Charles II qui "avait apporté" Tanger en dot à la couronne d'Angleterre en épousant Catherine de Bragance sera capturé "on cultiva un virus dans le sang du pauvre chrétien".<sup>396</sup>

La série de violences infligées au corps ne s'arrêtera pas : "les bourreaux" changent; ce sont désormais les jeunes garçons de Tanger, qui pensent humilier l'Occidental en s'adonnant à l'homosexualité.

Parallèlement à l'histoire des événements politiques et sociaux, nous avons ici une histoire en grande partie fantasmée<sup>397</sup> de la rencontre physique, du corps à corps entre l'occidental et l'homme autochtone. Dans la pratique de l'homosexualité actuellement, le narrateur perçoit les échos d'un passé fait de confrontations brutales.

Ainsi, la remémoration du passé individuel aussi bien que collectif dans *Harrouda*, se réalise à travers une "écoute" du corps: du narrateur enfant, de sa mère, de Fès et de ses habitants, des garçons de Tanger.

Ecrit avec le "corps" individuel et social de l'écrivain, ce roman est écoute et exorcisation de la violence que ce corps porte en lui, à travers le temps. Ce qui est explicité par ce passage en exergue : "La mémoire totale (haute dans les profondeurs) est hors du langage. Seule est possible une lecture déviée. Elle est visionnaire et se situe par delà le réel. Cependant le parallèle textuel n'est pas imaginaire; il s'inscrit (s'écrit) dans le même corps. Le corps s'est peut-être morcelé (multiplié ou divisé), mais il a gardé intactes ses cicatrices (tatouages), son étendue et son regard. Il cesse de (se) citer, il trace Lecture de l'autre étendue."<sup>398</sup>

On peut dire que l'auteur réintègre la violence comme une dimension essentielle de l'Histoire, celle d'un peuple aussi bien que celle d'un individu. La mémoire, qui est celle des affects, en faisant revivre ces moments de violence réveille un passé encore vivant dans les corps.

Dans *La Prière*, l'Histoire est interrogée, là aussi du côté de la violence qu'ont connu les habitants de Fès d'une part, les guerriers nomades de l'autre.

Selon cet angle de vue, deux événements sont marquants: l'épidémie de Typhus qui s'abatit sur la ville en mil neuf cent quarante quatre, faisant plusieurs victimes;<sup>399</sup> les affrontements physiques avec les Français: double atteinte à l'intégrité du corps social des Fassis.

<sup>394</sup> – Ibid., p.86.

<sup>395</sup> – Ibid., p.128.

<sup>396</sup> – Ibid., p.129.

<sup>397</sup> – Histoire fantasmée : Sans doute il y a une part de jeu dans la présentation de l'histoire de cette manière. Ce qui est sérieux, difficile à appréhender sans des pulsions agressives, est ainsi dédramatisé.

<sup>398</sup> – *Harrouda*. Op. cit., p.47.

<sup>399</sup> – A ce propos, les historiens soulignent combien les périodes d'épidémie marquent profondément les populations : " Dans le tissu des vies, des choix, des ordres et des événements, dans la marge d'un acte de sépulture, dans cet envers du monde que constitue l'épidémie, l'effacement du corps et le blanc des silences ont laissé des traces et des

On a vu d'autre part que ce "corps à corps" guerrier a son équivalent dans le domaine du langage dans les emprunts et leur déformation.

Le travail de la mémoire chez Ben Jelloun s'apparente à une sorte d'analyse d'une collectivité, à débusquer l'impact de l'événement dans les corps; secousses et déchirures non dites. La mémoire est en quête des trajets secrets des affects, des chocs qui ont secoué individus, groupes sociaux; ainsi elle assume la violence dans l'Histoire.

Cette mémoire-là, se situe "à l'insu du souvenir", (pour reprendre le titre du recueil de Ben Jelloun) qui lui est plus proche d'un état de conscience.

Mémoire des non-dits

Pour retrouver ces affects l'auteur pratique également une écoute de paroles à la limite de l'audible par le biais desquelles les corps s'expriment: Il s'agit de murmures, plaintes, paroles entre le dit et le non-dit. Nous avons vu comment l'écrit se construisait à partir de la transposition de langages oraux. On ajoutera que ces derniers émergent grâce au travail de la mémoire; ce sont des mots qui ont marqué, imprégné une histoire personnelle et collective, qui y ont fait trace, diraient les psychanalystes.

Dans *Harrouda*, au niveau de l'histoire individuelle, le narrateur est habité par ces voix refoulées en dehors du champ de la parole reconnue: celles des femmes "J'entends encore les femmes en appeler à Moulay Idriss Zarhoun". Les paroles de la mère qui furent sans doute murmurées plus que dites sont devinées et reconstituées dans un texte cohérent, dans une narration. On notera que ce passage entraîne un changement temporel. La mémoire ne vise pas dans sa reconstruction un événement singulier mais ce qui se répète, qui dure.

"Quel statut donner à cette parole? Interminée, renouvelée, elle émane d'une durée singulière et en même-temps plurielle, car elle est devenue écouté, une écoute répartie sur plusieurs années. Sa rigueur est artificielle. Disons qu'elle n'existe pas. Elle a disparu à partir du moment où on a voulu la saisir et la systématiser. C'est un discours qui au fond ne s'écrit pas et ne peut pas s'écrire. Et pourtant cette parole est devenue écriture. Elle a changé d'espace".<sup>400</sup>

Le narrateur a gardé en mémoire également les paroles prononcées autour de cet événement traumatisant de la circoncision: "Je les entendais dire: "il s'est évanoui, il est parti; il va revenir; c'est le choc de la peur; tant mieux, il ne sent rien [...]"

L'Histoire collective a laissé sa marque également dans des mots, textes véhiculés de génération en génération.

Souvent ce sont des noms de personnages historiques dont la simple évocation "ressuscite" le passé. L'évocation de Abdelkrim, de Ma al Aynayn est l'occasion pour reconstituer ou du moins amorcer cette reconstitution du récit d'événements décisifs.

Les rumeurs qui circulent à Tanger à propos de l'histoire de Tarek bnu Ziyad, dont se souvient le narrateur de *Harrouda* déclenchent un processus d'élaboration de ces bribes d'oralité. A ce propos Antoine Raybaud constate:

---

trous [...] Certes, il y a là, aux bords de la tragédie, de la souffrance et des bouleversements du désir, une entreprise difficile, quasi insoutenable et déchirante pour l'historien qui la tente. Sans doute est-ce le propre plutôt du poète et du fou de pouvoir faire surgir cette parole trouble et souterraine [...]" Jacques Revel et Jean Pierre Peter: "Le corps. L'homme malade et son histoire". in *Faire de l'histoire. Nouveaux objets*. T.III, Paris, éd. Folio, 1986, p.249.

<sup>400</sup>- *Harrouda*. Op. cit., p.186

"Tout recours à l'oralité (chez Kateb mais aussi chez Nabile Farès ou chez Tahar Ben Jelloun) renvoie à un travail, quasiment au sens freudien du terme: retour du refoulé à travers les débris de la veille".<sup>401</sup>

La mémoire des corps, de ce qu'ils ont subi, vécu comme altérations, comble en quelque sorte les blancs de l'histoire événementielle. La reconstitution du passé dans sa densité, suppose cette "mémoire hors du langage".

De même, du côté du non-dit le travail de la mémoire concerne un texte oral, ensemble de paroles murmurées plus que dites dont se souvient l'auteur-narrateur et les personnages.

Plus généralement, le texte en français s'établit sur la mémoire de la langue maternelle qui façonne, imprègne le corps. Nous avons vu par exemple que dans *La Prière*, diverses prières, formules toutes faites, poèmes émaillent le roman, moments d'émergence d'un ensemble de textes appris sur la mémoire desquels se fonde l'écriture<sup>402</sup>

Travail de la mémoire

La remémoration du texte arabe est dès lors stratégie contre l'oubli qu'implique le fait d'écrire en français.

Le travail de la mémoire ne vise donc pas seulement à retrouver les événements marquants du passé. S'il a aussi pour objectif de reconstituer un passé, ce n'est pas à cause de la distance temporelle mais par rapport au présent de l'écriture dans une autre langue. L'écriture est comme nostalgique de ce texte arabe déporté ailleurs.

Si l'on étend la notion de texte à des ensembles signifiants qui ne sont pas linguistiques, on constate le même désir de reconstituer des unités structurales désorganisées.

En effet, si l'événement fut violence, agression contre le corps (individuel et social), il fut aussi violence infligée aux structures diverses de la société autochtone: déchirement du tissu urbain et social de la ville de Fès, bouleversement des langages.

Le narrateur, dans *Harrouda*, retourne sur les traces de la ville déstructurée que son imaginaire a le pouvoir de recomposer: "La ville a reconstitué son enceinte pour ton délire et les femmes ont ouvert leurs rides pour ta soif".<sup>403</sup>

"J'étais sorti à l'autre suivre les bribes évanescentes du rêve [...] Je n'avais qu'un geste à faire pour voir repasser devant moi ce qui fut, ce qui ne subsistait qu'en amas de pierre et terre molle".<sup>404</sup>

En fait il faut entendre ce terme de reconstitution, au sens également judiciaire. L'enquête concerne la déchéance d'un monde; elle fait comparaître les protagonistes du drame; ainsi en ce qui concerne la dégradation de la sacralité de Moulay Idriss. Ce dernier se trompe en demandant des comptes au traître qui a assassiné son père. Car les deux, saint et traître, sont des victimes. Le vrai accusé qui n'est pas désigné est l'Histoire qui confronte les cultures, bouleverse les références, fait descendre les héros aussi bien que les traîtres de leur piedestal. Devenus caducs, les deux protagonistes de l'Histoire, saint, représentant le Bien et traître représentant le Mal sont condamnés à la déchéance. Si le traître avoue: "Je suis sans âme. J'ai été déchu", le saint lui-même reconnaît "Moi aussi j'ai cessé d'être un morceau du ciel".<sup>405</sup>

De même, on peut considérer que *La Prière* met en scène des personnages victimes des transformations historiques. En retraçant leur histoire, celle de leur dégradation en même temps que l'histoire du combat soldée par la défaite de Ma al Aynayn, l'auteur reconstitue le cheminement qui a conduit à la déchéance les protagonistes du récit.

<sup>401</sup>- Antoine Raybaud : "Le travail du poème dans le roman maghrébin : l'exemple du champ des oliviers de Nabile Farès". in *Itinéraires et contacts de culture*. Paris, éd. L'Harmattan, 1984, p.105.

<sup>402</sup>- Cf. notre chapitre sur l'intertextualité.

<sup>403</sup>- *Harrouda*. Op. cit., p.61.

<sup>404</sup>- Ibid., p.61-62.

<sup>405</sup>- Ibid., p.58.

### Représentation du travail de la mémoire

Jusqu'ici, nous avons envisagé la remémoration en tant que procédé de l'écriture. Comme souvent ici, la forme et le contenu sont liés. Le travail de la mémoire est un thème largement développé, notamment dans *La Prière*.<sup>406</sup>

La plupart des personnages, principaux ou secondaires, semblent avoir des démêlés avec leur mémoire. Le personnage apparaissant au début du roman s'est débarrassé d'une mémoire encombrante et mesquine. L'enfant sans nom, qui est "le livre en train de s'écrire" a une "mémoire vierge" que Yamna se charge de ressourcer.

Dans les villages étranges où aboutissent les "héros" du roman, ils rencontrent des êtres obsédés, qui ne veulent ou ne peuvent pas oublier des événements traumatisants, la mort de cheikh Ma al Aynayn, un tremblement de terre...

Cependant le personnage pour qui la remémoration est le but de sa quête est Sindibad. Dès lors qu'il commence sa marche vers le sud et les origines, ce dernier va être le lieu d'un travail douloureux : la réapparition progressive et imprévisible de son passé, avec comme figure centrale de ce passé, l'ami qu'il a perdu ce qui l'a fait sombrer dans la folie.<sup>407</sup>

On notera que l'auteur présente deux récits du passé de Sindibad; l'un de type classique est une biographie avec indication sur le nom, la famille, l'itinéraire du jeune homme "dans la ville ancienne et à travers son institution, son jeu de rapports humains". Il s'agit là d'un récit achevé du passé auquel va s'opposer un passé perdu et devenu l'objet de la quête de Sindibad.

Ce dernier passe par des états psychologiques paroxystiques:

"Et pourtant, Sindibad n'était plus le même. Son regard était par moments fiévreux, traversé par l'inquiétude, celle que peut faire naître le mystère, celle aussi qui naît de la crainte de voir des événements déjà vécus se dérouler de nouveau."<sup>408</sup>

"Le visage de Sindibad devint sombre: des bribes d'une vie oubliée et enterrée menaceraient-elle de réapparaître? Il était incapable de savoir ce qu'il y avait derrière ces rumeurs à peine esquissées..."<sup>409</sup>

"On aurait dit que quelqu'un était en train de revenir à sa place, ce qui produisait malaise et inquiétude chez Sindibad".<sup>410</sup>

L'enjeu des retrouvailles de Sindibad avec son passé c'est la reconstitution de son identité liée à ce contexte perdu. Sans doute, l'itinéraire de ce personnage est-il symbolique du travail de la mémoire chez l'auteur même: travail douloureux qui consiste à rassembler des bribes, des souvenirs épars pour les lier dans un texte constitutif d'une certaine identité.

Dès que Sindibad recouvre son être du passé, le récit de la marche tend vers sa fin comme s'il n'avait plus sa raison d'être. La récupération de sa mémoire par Sindibad coïncide avec sa récitation d'un texte arabe, ainsi qu'avec la fin du récit transmis par Yamna. D'ailleurs ce personnage évoque l'aboutissement de sa mission, interrogeant ainsi Yamna:

---

<sup>406</sup>- Cf. chapitre Nomination.

<sup>407</sup>- Déjà les titres de chapitres, "L'oubli", "oublier Fès" signalent l'importance de ce thème.

<sup>408</sup>- *La Prière*. Op. cit., p.78.

<sup>409</sup>- Ibid., p.93.

<sup>410</sup>- Ibid., p.106.

- "Ne crois-tu pas que nous nous approchons de la fin ?
- La fin de quoi ?
- Du sursis que le destin et les ancêtres nous ont accordé."<sup>411</sup>

Tout se passe comme si le travail de la mémoire et l'écriture consistait à revenir sur les traces d'un "objet" absent, être aimé, texte perdu, valeurs oubliées. Car, à quoi aboutit finalement la marche vers le Sud ?

Pour Sindibad, le fait de rencontrer effectivement Jamal n'a pas interrompu sa quête: Jamal s'est dérobé, relançant la recherche de Sindibad qui n'atteindra la sérénité qu'en se souvenant du nom de l'amant et du contexte de sa passion. On peut donc dire que l'aboutissement de la quête est le signifiant/trace de l'être aimé.

La marche des héros de ce roman s'achève près du tombeau de Ma al Aynayn... Cet objectif avait bien été précisé par Yamna au début du voyage: "Saches que c'est vers un tombeau que nous nous dirigeons". On peut dire que la prière récitée par Sindibad, une fois qu'il a retrouvé la mémoire est un chant sur l'absent qui est son amant mais qui est également lui-même. Cette prière à partir d'une absence vient témoigner de la présence de cette absence de la même façon que la sépulture est la trace d'un absent. Ce qui peut arriver de pire, c'est d'oublier jusqu'à cette absence même, ce que Sindibad avait commencé par faire, ne laissant dans sa mémoire nulle trace de son passé, et qui l'avait conduit à la folie.

Le travail de la mémoire vise donc à rappeler au souvenir l'être absent, exactement comme *La Prière* qui donne son titre au roman ou comme la sépulture qui est désignée explicitement comme le but de la quête.

L'acte d'oublier

Indissociable de ce travail de la mémoire, l'oubli est un thème ambivalent chez Ben Jelloun.

Il y aurait un bon et un mauvais oubli -ce dernier entrainerait le vide. Parmi ces êtres dépossédés qui semblent avoir perdu leur âme avec leur mémoire, on citera cet homme que rencontre Sindibad et qui lui confie : "Ma vie, monsieur, est un tas d'ordures. Je n'ai plus aucun souvenir sous la main... Mais au moins je me suis débarrassé de moi-même. Je ne suis plus."<sup>412</sup>

Au chapitre quatorze, intitulé "Le village de l'oubli", sont évoqués "les hommes et les femmes qui avaient quelque chose à cacher, un visage à dissimuler, un morceau de vie à oublier, une mémoire à effacer, une partie d'eux-mêmes à enterrer parce qu'ils en avaient honte."

A côté de cet oubli négatif d'êtres qui n'assument pas leur destin, il y a l'oubli positif. Nous avons vu que l'objet du désir, ville, être humain, texte que la mémoire cherche à retrouver, a changé ainsi que le contexte où il se situait. L'oubli positif va permettre d'accepter cette perte et ce changement.

Le premier chapitre de *La Prière* s'intitule "La passion de l'oubli", le troisième "oublier Fès". Il s'agit en l'occurrence d'un véritable travail de déconstruction commencé dans *Harrouda*.

Dans ce roman, le narrateur a commencé à démystifier, cette ville natale qui l'avait déçu et à laquelle il semblait attaché par des liens étouffants:

"Il a fallu que je porte en moi la ville pendant plus d'un millénaire, que je rêve et dise son énigme, que j'arpente les chemins de l'exil pour croire enfin qu'elle n'est plus qu'une illusion à saper avec l'astre provocateur."<sup>413</sup>

Se débarrasser de la ville natale, c'est en fait se libérer d'une fascination pour une ville rêvée qui n'existe plus. C'est en même temps quitter une enfance où le sentiment de possession à l'égard de la ville était particulièrement important, ce qu'on peut noter à travers l'emploi du verbe avoir répété plusieurs fois:

"Nous avons des cimetières superposés. Nous avons des murailles et une chaleur épaisse. Nous avons de temps en temps un incendie pour occuper nos loisirs... nous avons les égouts qui traversaient la ville comme un ruisseau".<sup>414</sup>

<sup>411</sup> - Ibid., p.195.

<sup>412</sup> - Ibid., p.116.

<sup>413</sup> - *Harrouda*. Op. cit., p.52.

Située dans le passé, cette possession est révolue au moment où le narrateur retourne comme en pèlerinage à sa ville natale. Cependant l'oubli de Fès devient dans *La Prière* une activité contemporaine de l'écriture. Dès le départ, l'acte d'oublier que l'on peut rapprocher de la notion d'"oubliance active" développée par Derrida, s'avère nécessaire, car il faut "choisir" sa mémoire. Le personnage du professeur échange ainsi une mémoire petite et encombrante contre une autre plus vaste.

Or Fès est le cadre de cette mémoire étroite qu'il abandonne. Aussi s'agit-il :

"d'oublier Fès, les ruines de l'âme. Approcher l'extase et attendre la grâce. Ses pensées cheminaient sur des routes étroites. Aux prises avec son passé et celui aussi de sa famille. Il pensait que son histoire, toute personnelle, n'intéresserait personne, qu'en se débarrassant de son corps, il la liquiderait par la même occasion. Occupé par elle, à présent, il ne pouvait plus veiller convenablement sur l'autre qui pointait à l'horizon des naissances. Oublier Fès. C'était cela l'impératif."<sup>415</sup>

Or, pour oublier, il faut d'abord nommer, raconter, nous dit le narrateur: "Aux prises avec son passé et celui aussi de sa famille, il devait le revoir, écouter ses litanies, subir son récit". Il apparaît d'après ces remarques que le rappel du passé n'est qu'une étape permettant de s'en débarrasser, de s'en décharger". On peut supposer que le personnage dont il est question dans ce passage est un double de l'auteur qui se débat aussi avec son passé, le sien et celui de sa ville.

#### Conclusion

En extrapolant les préoccupations soulevées ici, il est possible de dégager la complémentarité entre le travail de la mémoire et celui de l'oubli. Le premier vise à reconstituer le passé tandis que le second cherche à le liquider.

Le mouvement même qui retourne efface et permet donc l'oubli, une fois acquittée la dette avec le passé. On peut dire que ce mouvement est celui-là même de l'écriture: retour au passé, au texte, à la langue arabe; effacement et passage à un autre texte, une autre langue.

---

<sup>414</sup>- Ibid., p.59.

<sup>415</sup>- *La Prière*. Op. cit., p.40-41.



Chapitre II  
TEMPS FIGURÉS

## Introduction

Ce travail de la mémoire qui est essentiel dans les écrits de Ben Jelloun laisse suggérer que la narration ne suit pas, ou du moins pas toujours, l'ordre chronologique des faits évoqués; en effet, la mémorisation, supposant un retour au passé à partir du présent, introduit une rupture par rapport à l'ordre de déroulement des événements. Il s'agit là d'une forme de distorsion à cet ordre. En fait l'adéquation entre temps du récit et temps de l'histoire ne fut que rarement respectée même dans les romans de facture classique. Gérard Genette a analysé finement les différentes figures du temps qu'on peut trouver dans un texte de fiction. En nous aidant de ses travaux, nous nous proposons d'étudier l'agencement des temps ici, entre temps de la diégèse<sup>416</sup> et temps de l'écriture, en liant éventuellement cet agencement à une stratégie, à un jeu de l'auteur pour maîtriser plusieurs lignes temporelles.

## Ruptures de l'ordre chronologique

### Analepses

Le travail de la mémoire effectué par narrateurs et personnages, insère au cours de leur histoire au présents des événements du passé, parfois fort éloignés. Voici un relevé des analepses<sup>417</sup> principales, auquel nous avons joint des indications sur leurs caractéristiques.

#### 1- Dans *Harrouda*:

La mémoire individuelle du narrateur interfère ici avec la mémoire collective des habitants d'une ville, voire du pays; d'où le passage parfois sans transition d'analepses d'une portée de quelques années à d'autres qui couvrent des siècles.

Mémoire individuelle. Analepses de portée moyenne :

\* Scènes d'enfance du narrateur (l'école coranique, le hammam, la circoncision).

\* Souvenirs de la mère du narrateur.

Mémoire collective. Analepses de portée moyenne:

\* Evocation de la guerre du Rif, de l'exil de Abdelkrim al Khattabi.

\* Souvenirs des années durant lesquelles Tanger a constitué une étape obligée pour de nombreux écrivains de la beat-génération. Il est difficile de préciser dans ce cas s'il s'agit de souvenirs individuels ou bien de ceux qui habitent l'imaginaire d'une génération d'intellectuels.

---

<sup>416</sup>- Genette utilise le terme diégèse ou histoire pour désigner "le signifié ou contenu narratif", le distinguant du récit ou "énoncé, discours ou texte narratif". *Figures III*. Paris, éd. Seuil 1972, p.72.

<sup>417</sup>- Le concept d'analepse est ainsi défini par Gérard Genette : "[...] toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve [...]". *Ibid.*, p.82.

Mémoire collective. Analepses de grande portée:

- \* Evocation de la fondation de Fès, qui a eu lieu en....
- \* Rappel de la conquête de l'Espagne dirigée par Tarak Bnu Ziyad, au neuvième siècle après J.C.
- \* ainsi qu'évocation de la tentative de conquête de Tanger par des souverains européens au quinzième siècle.

Le temps dans ce roman subit donc de fortes distorsions; des événements qui nous ramènent des siècles en arrière sont évoqués à côté des souvenirs personnels du narrateur, datant de quelques années. Le texte touche même parfois à l'achronie, quand il introduit le lecteur dans un temps mythique, archétypal, tel celui qui constitue le cadre du récit d'Hercule et des Sirènes.

En associant mémoire individuelle et collective, en annulant la frontière entre temps de l'Histoire et temps mythique, l'auteur fait éclater l'ordre chronologique pour privilégier l'ordre des associations thématiques.

2- Dans *Moha* :

Analepses de portée moyenne: quelques années ou dizaine d'années.

- \* Dada se souvient de son enfance, des circonstances de son achat par le patriarche.
- \* Aïcha, la domestique du patriarche évoque l'époque de son grand père.
- \* Moha et Moché se rappellent du temps de la colonisation;

Analepses de grande portée:

- \* Le personnage de l'Indien donne un récit mythique de la dépossession dont son peuple fut l'objet. Dans ce roman, les événements au présent et ceux du passé s'ordonnent autour du thème de l'oppression; à travers les années, les siècles, le récit de la dépossession des hommes constitue un paradigme;

3- Dans *La Prière* :

Analepses de portée moyenne:

- \* Récits des vies de Yamna et de Sindibad qui viennent interrompre la narration de leur quête vers le sud.
- \* Evocation de l'époque de la naissance du mouvement national marocain, ainsi que celle de la deuxième guerre mondiale.

Analepses de portée plus grande:

Chronique de Ma'al Aynayn qui se déroule au début du siècle; évocation de l'histoire du temps des hommes mystiques célèbres, al Hallaj, Ibn Arabi etc... On a vu à ce propos que l'intertextualité permettait de transcender les époques dans un même texte.

Ces sauts à travers les années, voire les siècles, dérangent sans doute la linéarité de la petite et de la grande Histoire qui ici, sont indissociables.

De cette manière, l'époque de la colonisation, les relations avec l'Occident dans une Histoire plus ancienne, sont ramenées sur la scène de l'Histoire au présent : les deux temps s'éclairent mutuellement.

D'un autre côté, cette écriture semble ainsi se fonder une Histoire paradigmatique: celle de la rencontre entre deux civilisations, au delà de tout aspect chronologique de cette histoire.

Itérativité

Si le travail de la mémoire entraîne une perturbation de l'ordre de successivité des événements, il tend également à fondre en un seul tableau une série d'événements perçus comme semblables dans les souvenirs; Gérard Genette décrit ainsi ce phénomène :

"L'anachronisme des souvenirs ("volontaires" ou non) et leur caractère statique ont évidemment partie liée, en tant qu'ils procèdent l'un et l'autre du travail de la mémoire qui réduit les périodes (diachroniques) en époques (synchroniques) et les événements en tableaux-époques et tableaux qu'elle dispose dans un ordre qui n'est pas le leur mais le sien. L'actualité mémorielle du sujet intermédiaire est donc un facteur (je dirais volontiers un moyen) d'émancipation du récit par rapport

à la temporalité diégétique, sur les deux plans liés de l'anachronisme simple et de l'itération, qui est un anachronisme plus complexe".<sup>418</sup>

Scènes paradigmatiques

Le cours à l'école coranique.

On constate que dans les textes de Ben Jelloun, la plupart des scènes sont racontées sous le mode de l'itération.

Ainsi, le cours à l'école coranique et la visite au hammam semblent avoir marqué le narrateur dans leur répétition, et non pas un cours ou une séance au bain maure particulièrement.

Dans l'évocation de l'école coranique, l'itératif concerne la scène dans son ensemble aussi bien que dans le détail.

En effet, au cours d'une seule séance à l'école coranique, il y a répétition de la récitation des versets coraniques, qui prend en quelque sorte la forme d'un rituel, de "Litanies qui tournaient sur elles-mêmes dès que le mécanisme était déclenché"<sup>419</sup>. Ainsi, ce cours comporte des moments semblables que le narrateur rapporte une fois.

Sinon, la scène en elle-même n'est pas localisée à une époque précise de la vie du narrateur. En outre, on ne sait pas si c'est elle qui fut vécue par le narrateur qui nous est racontée ou bien si ce dernier décrit le cours comme le vivent les enfants de son quartier, voire les enfants musulmans en général; ce qui nous plonge dans un temps général, celui de la communauté.

Vue sous cet angle, elle se passe dans une sorte de temps indéfini, celui de "l'éternel retour du verbe et du mesquin. Un discours cousu qui ronronne au fonds d'un puits".<sup>420</sup> Le maître d'école incarne et garantit une "mémoire millénaire".

On voit comment cette scène prend valeur de paradigme d'autant plus que l'école coranique est également évoquée dans plusieurs autobiographies de Maghrébins.<sup>421</sup>

On constate qu'ici, non seulement la scène ne possède aucune singularité, mais qu'elle est en plus un "motif" de la littérature maghrébine de langue française; qu'elle renvoie à une série vécue et à une série littéraire.

La révolte (imaginaire) des enfants a pour fonction justement de faire éclater ce temps bouclé dans la répétition du texte. Ils préparent ainsi la "mémoire future". Ce n'est pas l'aspect pittoresque de cette scène qui est souligné à l'encontre du roman ethnographique, mais la possibilité de son éclatement. L'envahissement du récit par l'itératif peut même gagner une scène singulière. Ainsi de la scène de la circoncision dont se souvient le narrateur. On s'aperçoit que cette séquence est en quelque sorte démultipliée par les discours et les histoires qui l'ont répétée. D'abord une "voix" avait prévenu l'enfant, lui décrivant et expliquant: "En fait on va te débarrasser de toutes les impuretés que tu as accumulées durant ton enfance... Tu ne sentiras rien. Il y aura autour de toi bruit et fête".<sup>422</sup> La scène était déjà devenue une obsession. "On me l'avait bien dit et je n'avais pas cessé de reculer au fond de mes premières obsessions". L'événement en lui-même est couvert en quelques lignes, l'essentiel du passage étant consacré à la rêverie de l'enfant. L'emploi de l'imparfait contribue d'autre part à "étirer" le moment unique. "Le coiffeur exécutant tirait sur mon pénis froid".<sup>423</sup> Le temps de l'événement unique ici vient se couler dans une forme itérative, celle des "histoires" autour de l'événement; on notera qu'il s'agit ici aussi d'une scène paradigmatique dans la littérature maghrébine. Enfin on terminera par la troisième scène paradigmatique du roman : la visite au bain maure. L'imparfait, temps de l'itératif est utilisé dans tout le passage: "La tête à l'envers, je suivais ma mère

<sup>418</sup> – Ibid., p.179.

<sup>419</sup> – Harrouda. Op. cit., p.23.

<sup>420</sup> – Ibid., p.26.

<sup>421</sup> – On rappellera qu'elle fut évoquée par Khatibi dans *La Mémoire tatouée*, par Driss Chraïbi dans *Le Passé simple*, par Mourad Bourboune dans *Le Muezzin*.

<sup>422</sup> – Harrouda. Op. cit., p.40.

<sup>423</sup> – Ibid., p.42.

au bain-maure... Les femmes sortaient du bain avec le sentiment étrange d'une nouvelle culpabilité...<sup>424</sup>

Le récit unique assume non seulement la répétition de la scène du hammam mais la remémoration de cette scène; car il s'agit d'un moment de l'enfance auquel retourne sans cesse la mémoire du narrateur:

"Vie parallèle. Paralyse de la mémoire/Je ne voulais pas briser les parois du bocal et sortir dans la rue sans masque. Je reculais dans l'âge. Je m'y installais et m'y enfonçais avec délice".<sup>425</sup>

Les deux plans, celui de l'événement et de sa répétition par la mémoire se superposent. Le narrateur se souvient non seulement de la visite au hammam mais aussi il revient sur les traces d'une mémoire arrêtée sur ce moment. L'itératif indique dès lors un "blocage", une "fixation" sur un événement. Ce temps arrêté sera mis en branle quand le narrateur quittera ces "lieux-dits" de son enfance pour dire le changement, d'autres espaces.

L'emploi de l'itératif est caractéristique également dans *La Réclusion*. L'itération permet de décrire dans sa monotonie la vie du personnage de l'émigré: "Dans la malle, je laisse mon sexe chaque fois que je dois sortir en ville ou aller à l'usine... Le soir, quand je reviens, j'achète des pommes de terre, de l'huile et de la menthe".<sup>426</sup> Ce temps apparaît ici d'une répétition mécanique:

retour des mêmes gestes, épuisement de l'épaisseur du temps à travers la répétition... Une seule occurrence du récit pour une série de jours ramène cette vie à une unicité plate.

Cet aspect mécanique du vécu, engrenage sans fin est accentué par le procédé suivant: la spécification déterminée à l'intérieur d'une période indéterminée. Rien ne nous précise en effet, combien de fois le personnage répètera les mêmes actes puisque nous n'avons aucune indication de la période évoquée. S'adressant à une prostituée, il dira: "je viens vous voir tous les 15 jours";<sup>427</sup> un dimanche sera détaché de la série des jours "En ce dimanche pénible, la peur, l'angoisse".<sup>428</sup>

Ces spécifications sont quelques repères internes qui fonctionnent indépendamment du déroulement du temps extérieur. Dans le roman, le temps est en fait clos, refermé sur lui-même à l'image du personnage enfermé dans un univers obsessionnel et fantasmatique. Il n'existe aucune possibilité de surprise dans ce temps récurrent, ponctué par les mêmes événements: le travail, le jour de congé, tous les quinze jours la visite à une prostituée. Même le futur est prévu puisque règne une sorte de fatalité, la répétition de la solitude "aucune main ne se posera sur mon épaule. Aucune caresse n'effleurera cette peau. Aucune parole ne tombera. Tout restera en ordre, à sa place".<sup>429</sup> "L'usine ne s'arrêtera pas. Il y aura toujours des nuages sur la ville. Dans le métro, ce sera l'indifférence, du métal".

La rencontre avec une temporalité, un rythme étranger s'est traduite pour ce personnage d'exilé par l'enfermement dans une répétitivité morbide, imposée par l'extérieur (rythme du travail) et en même temps organisée comme un refuge contre un dehors perçu comme agressif et inquiétant.

Temps de l'imaginaire.

Imbrication du rêve et du "réel".

Par le procédé de l'itératif, le cours du temps est comme "arrêté", suspendu car il y a télescopage des événements fondus en un seul tableau.

Une autre manière de suspendre le temps consiste chez Ben Jelloun à entremêler temps du réel (supposé tel) et temps de l'imaginaire. Lorsque ce qui nous est raconté n'est plus seulement l'événement mais les rêveries, délires des personnages, il devient quasi impossible de calculer le temps de l'histoire.

<sup>424</sup> – Ibid., p.32-37.

<sup>425</sup> – Ibid., p.32.

<sup>426</sup> – *La Réclusion*. Op. cit., p.12.

<sup>427</sup> – Ibid., p.33.

<sup>428</sup> – Ibid., p.34.

<sup>429</sup> – Ibid., p.35.

En effet, ce qui perturbe le rapport entre temps de l'histoire et temps du récit, c'est que l'histoire comprend une part importante de rêveries et d'états oniriques. Les personnages vivent une double temporalité, l'une réelle, celle des événements et une autre qui est celle de leurs rêves, de leurs souvenirs; ainsi une séquence évoquant le réel ouvre souvent sur une ou plusieurs séquences imaginées.

Dans *La Réclusion*, la vie quotidienne du personnage de l'émigré est envahie par ses souvenirs du pays, par ses rêveries, fantasmes, voire hallucinations. Le déroulement de l'histoire présente interfère alors avec celui du passé au pays.

Présent à l'étranger : "La chambre: une boîte carrée à peine éclairée par une ampoule qui colle au plafond [...] Rêverie sur le pays [...] "Une villa rouge. Un immeuble en verre. C'est surtout la villa rouge qui a longtemps hanté mes insomnies".<sup>430</sup>

Dans *Moha*, le récit de la torture proprement dite interfère avec celui des rêveries déployées par le militant torturé. Ce qui donne une narration écartelée entre deux temps :

Rêverie: "La mer était agitée. Le vent était chargé de sable fin".

Action au présent: "Pendant que la main gantée écartait tes machoires, l'autre versait le seau".

Rêverie: "Ta main s'est posée sur l'épaule nue de la fille... vous avez marché le long des vagues.

Action au présent : " ils t'ont barbouillé le visage avec les déchets de ce corps".<sup>431</sup> On notera que dans ce passage, il s'agit de combattre le réel par l'imagination.

Dans *Harrouda*, les rêveries du narrateur produisent le récit à partir du réel, sans qu'on puisse dissocier ce dernier de l'imaginaire.

Enfin, le roman *La Prière* laisse le lecteur dans l'hésitation: tout le récit de la marche des héros vers le sud, ne serait-il pas la rêverie éveillée du professeur de philosophie qui apparaît au début du roman? Ce personnage a mis en place le décor de la fable contée par le roman, "L'empire du secret", qui aurait une reine, variante de la figure de l'ogresse traditionnelle Aïcha Kandisha. l'héroïne Yamna va être justement qualifiée de reine de l'empire du secret.

Comment calculer le temps de cette rêverie ?

En fait, par ces rêveries éveillées, le lecteur est introduit dans un temps indéfini puisque ses limites sont celles de l'imagination.

Echappées hors du quotidien

C'est que l'auteur ne cherche pas à représenter le réel, cela on l'a maintes fois vérifié. Et c'est justement pour fuir le "temps objectif" qu'il le double d'un "temps de l'imaginaire"; Le procédé est utilisé par les personnages pour conjurer un "étouffement". La stratégie est évidente pour le militant dans *Moha* ou pour l'émigré de *La Réclusion* qui se réfugient hors de leur présent.

Dans *Harrouda*, il s'agit d'un procédé systématique visant à dérégler le sens (et les sens), le sens étant également celui, linéaire du temps. Ainsi au hammam, l'enfant se laisse aller au délire, afin de s'approprier un temps personnel "Je décidai l'âge et détraquai le temps".<sup>432</sup> D'ailleurs, le fait même d'entrer au hammam constitue une "fuite" hors du quotidien, une sorte de suspension hors du cours du temps : "L'idée de me voir refoulé à l'entrée du bain me faisait peur."<sup>433</sup>

Lors de la scène de la circoncision, l'enfant fuit la réalité traumatisante par la rêverie. Ce faisant, il se soustrait à l'écoulement du temps, il s'en accapare une parcelle.

"Une seconde, le temps de vous arracher quelque chose. J'encadrerai ce laps de temps et me l'approprierai. Il n'était pas dans le temps des autres. J'étais le seul à la connaître et à en jouir".<sup>434</sup>

<sup>430</sup>- Ibid., p.15-16.

<sup>431</sup>- *Moha*. Op. cit., p.15.

<sup>432</sup>- *Harrouda*. Op. cit., p.35.

<sup>433</sup>- Ibid., p.34.

<sup>434</sup>- Ibid., p.42. Notons que Traki Zannad constate que le hammam favorise la perte de conscience du temps. Les

Enfin la drogue procure cette sensation d'ivresse qui permet de se soustraire aux lois du temps objectif. Pour les fumeurs de Tanger, le café est "lieu soustrait au temps". Dans *La Prière*, un personnage, "l'oncle Brahim" propose à Sindibad de quitter le présent "Tiens, fume cette pipe... Elle vient de loin et peut-être t'emmenera aussi loin, de l'autre côté du temps".<sup>435</sup>

L'imaginaire introduit donc les personnages dans l'achronologie; ce qui rappelle les caractéristiques du temps dans le récit fantastique :

"Le temps et l'espace du monde surnaturel, tels qu'ils sont décrits dans ce groupe de textes fantastiques, ne sont pas le temps et l'espace de la vie quotidienne. Le temps semble ici suspendu, il se prolonge bien au-delà de ce qu'on croit possible".<sup>436</sup>

Lorsque le roman *La Prière* s'engage dans la voie d'un récit fantastique, accumulant ces signes d'un monde étrange, il représente divers personnages qui ont des problèmes avec le temps, auxquels ils ne se soumettent plus - L'un, a une idée fixe qui l'installe dans la clôture de l'obsession : "partir et acheter un dauphin". L'autre, éternel adolescent, "restait fidèle à la date du 23 Octobre 1910, jour du grand deuil, jour où cheikh Ma al Aynayn mourut, jour où tout fut arrêté définitivement pour lui"; il était ivre d'être "maître du temps et de ce qui le traversait".<sup>437</sup>

Le narrateur nous dira que dans ce village, "dans chacune de ces personnes gisent un menteur et un voleur de temps".

Ce temps extraordinaire présente des similitudes avec celui de la fête. Lors de la scène de la fête-révolution dans *Harrouda*, le temps ne peut être comptabilisé. Les enfants qui sont à l'initiative de cette révolution avertissent que pendant "ce jugement avant-dernier" "...le soleil sera au zénith". Le jugement ne durerait-il donc qu'un instant, celui où le soleil serait à son apogée. S'agit-il d'un laps de temps ou d'un moment très long durant lequel "les corps défilaient avec nonchalance ?" En fait, la durée des événements semble suspendue : "Dans cette fixité du temps, il n'y avait plus de repères. Des milliers de sexes et des langues parlèrent durant un temps impossible à définir".<sup>438</sup>

Plus tard, le temps reprendra son cours normal, dont la fête n'avait constitué qu'une suspension provisoire:

"Le matin, les journaux réapparurent et les gens vaquèrent à leurs affaires comme si rien ne s'était passé. Les feux de signalisation se remirent à fonctionner. Les horloges marquaient l'heure".<sup>439</sup>

Le temps de la rêverie ou bien du fantastique, parce qu'il obéit aux lois de l'imaginaire permet de suspendre la chronologie du temps objectif. Parce qu'il coexiste avec ce dernier, ce temps de l'imaginaire le contamine et contribue de cette manière à dérouter toute tentative de comptabiliser le temps des événements.

On peut à partir de là, dégager la fonction du temps fictionnel chez Ben Jelloun: il autorise une distanciation par rapport au temps objectif et introduit dans un univers a-chronologique.

---

résultats d'une enquête qu'elle a effectué auprès de femmes à propos du hammam révèlent : "qu'une grande majorité de femmes disent "s'oublier" au hammam. Certaines ajoutaient qu'elles ne se rendaient plus compte du temps qui passait. Comme si le temps s'arrêtait, comme si la notion de temporalité est bannie lors de la pratique hygiénique du hammam". *Symboliques corporelles et espaces musulmans*. Tunis, éd. Cerès productions, 1984, p.

<sup>435</sup>- *La Prière*. Op. cit., p.150.

<sup>436</sup>- Tzvetan Todorov : *Introduction à la Littérature fantastique*. Paris, éd. Seuil, 1976, p.124.

<sup>437</sup>- *La Prière*. Op. cit., p.181-182.

<sup>438</sup>- *Harrouda*. Op. cit., p.104.

<sup>439</sup>- *Ibid.*, p.106.

Ainsi, le temps de la rêverie, de l'imaginaire se présente comme une échappée dans la répétition close d'un quotidien souvent bloqué chez Ben Jelloun. C'est le cas également pour le temps des fictions au second degré, nombreuses dans *La Prière*.

Pluralité des récits.

La multiplication des récits seconds dans *La Prière*, brouille la chronologie des événements, en multipliant les temps et les vitesses. Il n'y a plus une seule ligne temporelle, mais plusieurs qui se recourent parfois.

On distinguera ainsi:

- 1) récit du devenir du personnage du professeur.
- 2) récit de la marche de Yamna, Bobby et Sindibad qui peut être considéré comme une rêverie née de l'imaginaire du personnage cité ci-dessus. => Dans ce cas, il s'agirait d'un récit second.
- 3) récit historique de la montée de la résistance à Fès ainsi que de l'épidémie de Typhus qui frappa cette ville.
- 4) Brève biographie de Yamna.
- 5) Brève biographie de Sindibad.
- 6) Chronique du chef religieux cheikh Ma al Aynayn.

A quoi on ajoutera les contes et anecdotes racontés sur le chemin de Marrakech ou bien dans cette ville. Ces différents récits seconds allongent considérablement le récit principal de la marche : ce sont autant de digressions, de retours en arrière qui en rompent la linéarité. Chacun de ces récits a sa propre temporalité : ordre, vitesse, fréquence. Leur imbrication donne lieu à un temps romanesque éclaté, fragmenté, se déroulant sur diverses lignes. Par ce simultanément, le roman se révèle un champ a-chronologique.

C'est le cas à un degré moindre dans les autres romans; dans *Moha*, nous avons vu que le récit de la torture alternait avec celui des rêveries du militant torturé; les souvenirs de Aïcha et de Dada constituent aussi des récits seconds. Le discours de *Moha*, ses dialogues nous placent sur une autre ligne temporelle encore. Dans *Harrouda*, l'importance de l'imaginaire, les légendes, les mythes font dériver le roman vers l'a-chronologie.

Par l'itératif ou bien en l'entremêlant avec le temps de l'imaginaire, Ben Jelloun suspend le cours des événements racontés. La fiction lui permet ainsi de s'affranchir des lois du temps objectif. En multipliant les récits seconds, il brouille la ligne chronologique de ses romans; jouant de divers niveaux temporels.

Cependant, Ben Jelloun confronte également dans ses écrits des temporalités différentes. Car la rencontre de langues et de cultures entraîne celle des conceptions du temps dont elles sont porteuses. Confrontations de temps et de rythmes

Dans *La Prière*, les personnages se réfèrent à un temps islamique spécifique. Le récit de Yamna, notamment repose sur l'opposition entre un temps absolu, celui des valeurs éternelles assumées par cheikh Ma al Aynayn et d'autre part, un temps "historique" où les hommes et leurs actions sont voués à périr. Dans ce registre, la défaite du résistant prouve la précarité de sa condition humaine. Le roman représente également une quête visant à changer le présent mais à partir d'un retour vers le passé héroïque : ce qui correspond à une conception islamique précisée par Jacques Berque : "la présence de l'avenir dans le souvenir, la projection perpétuelle que les Arabes font de leur présent dans leur passé et de leur passé dans leur présent, le tout confluant dans le projet d'une façon que nous autres jugeons utopique au sens vulgaire du terme, c'est-à-dire irréaliste."<sup>440</sup>

Les multiples allusions au Coran dans le roman *Moha*, évoquent du même coup, une temporalité musulmane. Par exemple, *Moha* fait référence à un temps messianique où à la suite de grandes injustices, un sauveur viendrait venger les spoliés.

"J'entends la voix de Mahdi. Il paraît qu'il va revenir un matin sur cheval fou, un cheval blanc. Il va surgir comme le Prophète, un prophète armé et vengeur. Mahdi est une vieille légende pour vous faire attendre".

<sup>440</sup>- *Arabies*. Paris, éd. Stock, 1980, p.273.



Une telle mythologie temporelle s'oppose bien entendu au temps de l'efficacité prônée dans le monde moderne, et que défendent les personnages de monsieur Milliard, du psychiatre... Ce temps moderne est totalement différent de celui de l'Indien évoqué à la fin du roman. Proche d'un temps mythique primordial, ce personnage vit le temps de la nature qui se renouvelle de saison en saison.

La confrontation des temps prend la forme surtout d'un conflit de rythmes. Celui accéléré du modernisme s'oppose au rythme plus proche de la nature du temps islamique: le rythme des prières, qui coïncide avec les étapes du temps cosmologique, (lever, coucher du soleil) est souligné à plusieurs reprises dans le roman *La Prière*.

Epousant aussi le temps cosmologique, le temps du récit oral de Yamna, progresse selon le rythme du soleil.

A ce temps islamique, on peut ajouter un temps biologique accéléré : ce serait celui qui affecte différents personnages - Le corps de Harrouda traverse ainsi rapidement les divers âges de la vie. Yamna et Sindibad, à la fin de *La Prière*, n'ont plus droit au "sursis accordé par les ancêtres" : ils vieillissent et se décomposent à vue d'oeil. L'auteur, on le voit, use de son droit de précipiter la vie et la mort de ses personnages.

### Conclusion

La fiction chez Ben Jelloun permet de s'affranchir des lois du temps objectif, d'autant plus que le rêve et l'imaginaire au second degré attirent les romans vers l'a-chronologie.

Ce jeu avec le temps est démultiplié par les confrontations de temporalités diverses. Celles-ci nous signalent qu'on ne saurait examiner la question du temps dans ces écrits en dehors d'une référence à la situation de l'écrivain, au confluent des cultures et leurs conceptions du temps.

CHAPITRE III  
SPATIALITES

## Introduction

Nous venons de voir comment le temps est éclaté, comment la chronologie linéaire de la narration est complètement brouillée dans les écrits de Ben Jelloun.

C'est justement une des caractéristiques du "nouveau roman" d'avoir complexifié les lignes temporelles. Les textes de notre auteur possèdent une autre similitude avec ce dernier: l'importance prédominante accordée à l'espace.

Ainsi Michel Raimond, constate:

"En bref, si on tend à supprimer l'histoire et le personnage, du moins, à ce qu'on dit, le lieu subsiste - et l'espace prend d'autant plus d'importance que l'auteur dit l'espace plutôt qu'il ne raconte une histoire -en tout cas, ne dit l'histoire que par le truchement de l'espace qu'il présente."<sup>441</sup>

Cette remarque nous semble tout à fait applicable aux textes de notre corpus. Dans *Harrouda* par exemple, c'est la ville natale qui est un "personnage", et "l'histoire" qui nous est contée celle de sa transformation et de sa déchéance. Dans *La Réclusion*, le récit de la tranche de vie du travailleur émigré est essentiellement axé sur le rapport entre un homme et un espace "étranger", ses difficultés d'adaptation à ce territoire autre et de l'Autre. Enfin la forme, récit d'une marche dans *La Prière*, itinéraire dans *Moha* met l'accent sur le passage d'un lieu à un autre comme constitutif de "l'histoire". Nous nous proposons d'étudier l'espace en tant que construction de l'auteur; c'est-à-dire qui est organisé par ce dernier. Nous l'aborderons sous ses deux aspects, en tant qu'espace référentiel, renvoyant à des lieux existant effectivement ou bien rêvés, et en tant que symbolique, métaphorique. La spatialité fonctionne ici comme un agencement de lieux divers qui se ressemblent, s'opposent, se complètent ou encore signalent une gradation. Aussi n'examinerons nous pas chaque lieu isolément mais dans ses rapports avec les autres topos<sup>442</sup> analysant donc la relation entre espace traditionnel et espace moderne, entre les villes évoquées, entre celles-ci et les territoires qui leur sont extérieurs... Nous essaierons d'autre part de déterminer la signification symbolique des lieux évoqués, notamment celle des lieux limites, des seuils.

Quant à l'itinéraire, n'est-il pas un principe d'organisation dans ces romans ? Quelles sont ses lignes de force ? Où commence-t-il et où aboutit-il ? Le passage du dedans à un dehors n'est-il pas justement une de ses lignes de force ? Le voyage n'est-il pas métaphore d'une autre avancée, celle de l'écriture ?

## SPATIALITES I :

### CONTINUITES ET DISCONTINUITES

Hammam et Zaouïa : deux lieux fondamentaux

Dans *Harrouda*, et dans *La Prière*, la remontée dans le temps en quête d'un passé originel s'accompagne d'un retour sur des lieux signes, symboles d'un ordre ancien; ce dernier se caractérise par le sacré qu'il investit en toute chose, dont l'espace.

Précisons que l'évocation de certains lieux du Maroc traditionnel dans nos écrits nécessite d'analyser les significations qui y sont rattachées au niveau de la communauté maghrébine car l'auteur transmet souvent un imaginaire collectif sur lequel se greffe son imaginaire individuel.

Dans *Harrouda*, le narrateur, en se remémorant son enfance, effectue un voyage dans le temps ainsi qu'à travers l'espace. Il retourne sur les traces de sa ville natale, déconstruite par l'introduction du

<sup>441</sup>- Michel Raimond : "L'expression de l'espace dans le nouveau roman". in *Positions et oppositions sur le roman contemporain*. Actes du colloque organisé par le centre de philologie et Littératures romanes de Strasbourg (Avril 1970), Paris, éd. Klincksieck, 1971, p.184.

<sup>442</sup>- Il s'agit d'analyser l'espace en tant que "mis en branle" bouleversé dans ces récits interculturels. Le jeu de confrontation et rapport à l'espace du narrateur et des personnages est dépendant de cette situation d'interculturalité.

modernisme, dont la topographie va être organisée selon une programmation "technicienne". Justement abordée à partir de son démantèlement, la ville ne se présente pas comme une unité cohérente, où les éléments s'articuleraient entre eux, où le réseau des voies de circulation organiserait un ensemble urbain. Ce qui était le cas pour la ville arabe en général.

Ici l'éclatement de l'espace traditionnel a déjà eu lieu: seuls subsistent les lieux clefs, isolés, semble-t-il du reste. On sait que c'est la mémoire du narrateur qui reconstruit ici l'espace de la ville. Nous constatons qu'elle prélève en quelque sorte des lieux significatifs mais déconnectés du tissu urbain: ainsi du hammam et de la zaouïa, privilégiés dans ce roman.

Pour comprendre les significations de ces lieux dans le contexte culturel maghrébin, nous nous référons aux travaux de sociologues. Ces derniers nous apprennent qu'ils révèlent une symbolique complexe. Le hammam dans la ville arabe a été comparé par le sociologue Abdelwahab Bouhdiba à un ventre maternel, à cause particulièrement de l'équation clôture /chaleur/ humidité qui le caractérise.<sup>443</sup> Il est un endroit où l'on se régénère, où la pratique hygiénique débouche sur une sorte de nouvelle naissance; symboliquement donc, cet espace est matrice, lieu féminin s'opposant à l'espace public des souks, des places, des ruelles.

Dans *Harrouda*, le narrateur le vit comme un espace englobant, qui isole effectivement de l'extérieur: "Je ne voulais pas briser les parois du bocal et sortir dans la rue sans masque. Je reculais dans l'âge. Je m'y installais et m'y enfonçais avec délice".<sup>444</sup>

On a constaté que le thème psychanalytique du retour à la mère était présent sous plusieurs formes dans ce roman, notamment celle du mythe de la femme-ogresse. Ce mythe-fantasme s'investit aussi dans la topographie, par l'évocation de lieux englobants tels la grotte où se réfugie Harrouda, celle où habite le personnage d'Hercule. Le hamman constitue un de ces "ventres" où le narrateur s'abrite hors de l'espace des hommes.

Pendant, au niveau de son fonctionnement social, le hammam est un lieu où l'ordre social se trouve excédé par le désordre, par l'irruption de forces irrationnelles. Voici ce que nous en dit Traki Zanad, qui a analysé la symbolique spatiale dans la cité arabe.

"Curieuse sensation que celle qui nous envahit au hammam; le degré thermique active la circulation du sang mais la vapeur gagne aussi l'esprit, l'imagination, et le hammam devient un lieu onirique, un lieu d'hallucinations, de rêves, où l'imagination est reine, où la volonté et le "social" disparaissent derrière ce rideau opaque de vapeur où l'on se sent si près de soi, si près de son corps ..."<sup>445</sup>

Toujours selon Zanad, la visite au hammam est une pratique sociale qui introduit une discontinuité par rapport à l'ordre établi: "[...] Il s'agit d'une perturbation du structurel quotidien dans un but de récupération par le système social [...]".<sup>446</sup> Le hammam serait ce lieu où l'"excès" est canalisé, où trouvent à se déverser l'intensité des sensations et l'afflux des forces de l'imagination. Pour revenir à notre texte, c'est bien ainsi qu'est évoqué le hammam. Là l'enfant donne libre cours à son imagination, ce qui le conduit au délire et à la confusion, à la limite du sens:

"Les ventres balançaient, tournaient comme dans un manège. C'était déjà le vertige. Tout se mêlait sur l'écran de ma vie parallèle: présence phallique du désert, des oranges piégées, des phrases de

<sup>443</sup>- "Le hammam est un lieu surévalué sexuellement. On peut même dire que c'est un milieu utérin. Il l'est psychiquement [...]. Il l'est oniriquement. Il l'est physiquement et topographiquement aussi. Sa forme en labyrinthe est fort significative". *Islam et Sexualité*, Paris, éd. PUF, 4ème éd. 1986, p.210.

<sup>444</sup>- *Harrouda*. Op. cit., p.32.

<sup>445</sup>- *Symboliques corporelles et espaces musulmans*. Tunis, éd. Cérès Productions, 1984, p.67.

<sup>446</sup>- *Ibid.*, p.69.

poils rejetés, de gouttes de vapeur salée et un immense wagon emportant ma solitude vers d'autres confins".<sup>447</sup>

Or, on constate que cette caractéristique du hammam, d'être le lieu du "dérèglement de tout les sens" de l'émergence de forces irrationnelles telles que celles du rêve, de l'imagination, du désir, sont aussi celles du la zaouïa, autre espace privilégié dans le parcours du narrateur. Les hommes et surtout les femmes osent exprimer leurs désirs auprès de la tombe du saint de la ville. En fait, le mausolée de Moulay Idriss est interrogé par le narrateur en tant que là était pris en charge ce qu'on pourrait désigner par "l'inconscient" des habitants de la ville.

Le dialogue implicite entre ces derniers et leur saint régule et renouvelle le sens, l'ordre social: "On attendait la nuit pour écouter sa parole. Le rêve devenait le lieu de sa manifestation, notre communication se trouvait médiatisée, gardée au secret, protégée du viol. Elle avait le caractère confidentiel Son discours était celui du symbole. Le réel à peine évoqué.

Le matin on lisait les bribes de ce discours et on essayait de les intégrer dans nos activités. La morale trouvait une nouvelle source. C'est ainsi qu'il est resté vivant, alimentant notre imaginaire et dissipant nos angoisses."<sup>448</sup>

Cette fonction de régulation sociale est attestée par les remarques de Zanad:

"La zaouïa est le lieu de l'esprit et des forces extra-terrestres, le lieu de la purification des forces du mal et des jnouns, c'est aussi le lieu de l'accomplissement surnaturel des vœux de la vie quotidienne."<sup>449</sup>

Ainsi le hammam et le mausolée de Moulay Idriss apparaissent dans le roman *Harrouda*, comme des lieux "névralgiques" de la ville natale du narrateur: Là étaient prises en charges, canalisées les forces de "l'irrationnel", les désirs, les angoisses. La raison, le sens commun y sont excédés au profit de l'imaginaire.

Etant donné que *Harrouda* est un roman où rêves et fantasmes sont une dimension du réel débordante, on se demandera dès lors si ce roman ne reprend pas la fonction sociale dévolue à ces lieux dans l'espace traditionnel de la cité: recueillir, canaliser et exorciser un trop plein de pulsions ? D'autre part, le narrateur évoque le hammam et la zaouïa comme les bastions, les espaces de retranchement d'une unité ailleurs perdue. Autour du premier, il développe le thème de la "confusion" des corps : ce qui renvoie en fantasme de l'indifférenciation des corps: "Je me perdais souvent entre les jambes des femmes mais je ne tardais pas à me retrouver dans l'étau d'une folle."

Quant au mausolée, il unit la ville des notables à celle des artisans:

"J'ai décidé que ces deux villes sont jumelles parce que séparées dans une même identité par la teinte différente, même si elles se confondent et s'interpénètrent en un lieu circulaire, lieu de la rencontre initiale, espace figé dans l'étreinte du saint, fils d'un martyr".<sup>450</sup>

Espace donc de l'indifférenciation première de la ville qui "figé" lie le passé le plus lointain au présent. La durée s'y révèle continue, sans les ruptures que l'histoire imposera et qui seront inscrites dans l'espace: ruptures entre classes sociales repérables dans la dualité ville blanche/ville grise, séparation entre ceux qui sont restés fidèles à la ville ancienne et ceux qui ont gagné la ville moderne sur la trace des "Chrétiens".

En somme, les habitants de Fès oubliaient leur divergences dans l'union fraternelle autour de leur "père" fondateur Moulay Idriss; ils constituent alors la "communauté" unie de la ville de Moulay Idriss fondateur et père de Fès."

Dualité de l'espace

Dans *La Prière*, nous est conté le récit d'une quête des origines par trois personnages "en sursis"; leur traversée du pays est en fait celle d'une mémoire collective, qui se trouve désemparee dans le monde moderne.

<sup>447</sup> – *Harrouda*. Op. cit., p.53.

<sup>448</sup> – *Ibid.*, p.51.

<sup>449</sup> – *Symboliques corporelles et espaces musulmans*. Op. cit., p.93.

<sup>450</sup> – *Harrouda*. Op. cit., p.48.

Or cette quête des origines, cette exploration de la dimension du Passé, s'inscrit aussi dans l'espace; c'est ainsi qu'on note un privilège accordé dans ce roman à certains lieux symboliques de la continuité avec le Passé, tandis que le Maroc moderne est évoqué de manière quasi fugitive, à travers les routes ou la ville moderne de Rabat. L'espace est essentiellement ordonné en fonction de l'opposition sacré/profane. En effet, le Sud vers lequel se dirigent les "héros", qui oriente leur marche, fut depuis toujours et périodiquement au Maroc, le lieu d'où partirent les messages spirituels. Berque nous signale à propos des maîtres des confréries : "D'ailleurs, la tradition fait venir presque tous ces saints d'un foyer de dispersion dans le Sud Marocain, la mythique Séguet el Hamra" <sup>451</sup>.

Historiquement, les arabes qui vinrent répandre l'Islam au Maroc, entrèrent par le Sud d'où ils commencèrent à diffuser leur enseignement. Quitter Fès pour aller vers le Sud, c'est donc vouloir rejoindre le territoire sacré originel à partir d'une ville elle-même investie d'un pouvoir religieux. En fait, les personnages principaux se dirigent vers le lieu d'un Islam mystique à partir de la ville où l'Islam a pris un caractère plus orthodoxe.

Ajoutons que dans ce roman, mosquées, marabouts jalonnent le parcours de Yamna et ses compagnons. Si la mosquée constitue un élément de continuité à travers les pays musulmans ainsi qu'au sein d'un même pays, ce rôle est repris dans ce récit. A la variété des villes et villages, s'oppose le retour de ce lieu de culte. Il lie notamment des histoires et des époques différentes. L'auteur nous rappelle que ce fut le lieu de réunion des résistants fassis. Au cours de leur voyage, les protagonistes principaux s'arrêtent dans des mosquées où ils sont parfois hébergés. Le roman enfin se clôt sur une scène de prière collective se déroulant dans la mosquée Moulay Idriss de Fès.

Surtout la mosquée est ce lieu d'où est générée cette parole incantatoire qui donne son titre au roman. Or, ne peut-on considérer cette prière à partir d'un mort, d'un vide comme le paradigme de toutes les paroles qu'on trouve dans ce roman?

Auquel cas la mosquée représenterait le lieu central, d'où est généré un discours primordial, dont différentes versions nous sont données à travers le roman. Nous nous permettons de rappeler que l'absent prend ici des significations plurielles : le martyr; le peuple marocain à la vie confisquée; le Moi collectif et individuel lié à la mémoire du passé; l'amant de Sindibad ainsi que celui de Yamna; le texte arabe...

Si la mosquée est un espace sacré public, la maison est un domaine sacré privé; "haram" car domaine des femmes. Or, c'est dans une maison de Fès qu'est récitée une autre prière de l'Absent, ce dernier étant cette fois-ci l'enfant à naître. Les deux lieux sont donc mis en parallèle, ils abritent les dires primordiaux de la communauté. Lieux de continuité, où se repète un texte sacré, mosquées et maison s'opposent à l'espace profane environnant. De même qu'ils symbolisent la permanence face aux routes et gares évoquées dans ce roman et symbolisant par contre le devenir et le changement. Des uns aux autres, on note un mouvement d'alternance selon lequel est rythmée la marche de Yamna et ses compagnons.

D'une part, ces derniers trouvent dans mosquées et maisons des refuges, des lieux où se recentrer, où renouer avec le passé. En effet c'est le plus souvent dans une mosquée que Yamna transmet l'histoire du résistant Ma al Aynayn.

L'auteur souligne ce lieu sacré d'où part sa parole, celui même occupé habituellement par le muezzin: "Yamna s'était installée en haut du minaret où, juste avant l'aube, elle parla à l'enfant". <sup>452</sup>

D'autre part, les routes et les gares sont peuplées de voyageurs de toutes sorte, à la dérive, ou simplement avides d'inconnu. En tout cas, ces personnages ont "largué les amarres"; en quittant une famille, une ville natale, en entamant le voyage vers un autre pays.

Ainsi le recentrement dans des lieux de continuité, mosquées, maison de la médina, s'oppose à la dispersion sur les routes, à la ville moderne de Rabat. La sortie du territoire du "même" sera

<sup>451</sup> - *Maghreb, histoire et société*. Belgique, éd. Duculot, 1974, p. 33.

<sup>452</sup> - *Harrouda*. Op. cit., p. 119.

complète quand les personnages pénétreront dans des villages inconnus, "sans noms", ou bien dont personne n'avait entendu parler.

#### SUBSTITUTION D'UN TEXTE A L'AUTRE DANS L'ESPACE

Sans doute qu'un désir de reterritorialisation motive l'écriture de Ben Jelloun. Dans ses poèmes, il passe de l'évocation d'une ville à l'autre du Maroc: Tanger, Tétouan, Assilah, Marrakech, Fès... De cette manière, il renoue avec une tradition poétique : "les poèmes géographiques". Paulette Galand-Pernet a étudié ce genre existant aussi bien chez les poètes berbères qu'arabes. A propos des *isefra* de Si Mohand, elle souligne la fonction de ces poèmes - "ici la structure "géographique" est à la fois mémoire du groupe, de son territoire, de ses expériences de vie, de sa production littéraire et création d'un homme de talent."<sup>453</sup>

On constate que l'espace évoqué par Ben Jelloun est celui où se reconnaît une identité nationale mais aussi arabo-islamique. Plusieurs villes arabes, au passé prestigieux sont citées: Bagdad, Qods, Fès, villes repères pour la mémoire arabe. Se superposent deux cartes, l'une politique, l'autre sacrée, avec les noms de Beyrouth, Haïfa, Le Caire, ceux de La Mecque, Jeddah, El Qods.

A quoi s'ajoute une carte des itinéraires d'exil : de la Palestine à Paris; du Maroc à Marseille et Genevilliers : on verra ci-dessous combien se multiplient les itinéraires dans les romans également. Ces topographies diverses se combinent dans ces poèmes, formant divers niveaux d'espaces, où les noms de villes arabes fonctionnent comme des repères signalant un territoire connu et privilégié. Or ce pays connu, ce pays du même s'éloigne progressivement dans le temps: ses signes se brouillent, s'effacent, laissant la place à d'autres signes, instaurant un nouveau pays.

Ben Jelloun utilise la métaphore de l'espace-palimpseste pour suggérer cette substitution d'un ordre spatial à l'autre.

Dans le recueil *Les Amandiers* le poète pratique une lecture de lieux où les signes sont voués à l'effacement, comme s'il était à la recherche d'un texte perdu. La Palestine est un pays où l'effacement devient gommage brusque; Ben Jelloun décrit ainsi ce moment de violence où un "texte" est détruit "Tout change de nom. La main métallique efface les écritures sur nos corps. Des racines d'arbres attestent. Nous n'avons pas besoin de stèle".<sup>454</sup>

Poursuivant son parcours sur les traces du pays perdu, d'un espace qui possédait une identité arabe, le poète nostalgique constate son recul. Le désert devient "un souvenir pâle qui transparait sur le front d'un nuage égaré dans la solitude d'un ciel où les étoiles s'ennuient", "L'Arabie de la différence s'efface".

On peut dire que l'espace va se présenter comme double: celui qui est authentique, autochtone est caché par les signes du monde moderne, souvent spectaculaires et mensongers; une vitrine derrière laquelle se trouve le "pays profond".

Cet espace "en voie de disparition" acquiert une sorte d'auréole mythique dans les poèmes de notre auteur. Il perd de sa réalité pour devenir territoire perdu, utopique, voire atopique. Le pays natal des origines, plus imaginaire que réel, finit par se détacher par se transformer en un espace qu'on porte. C'est ainsi que nous avons noté des sortes d'anomalies de la perception de l'espace. Yamna voit le désert dans la ville, dans une sorte d'hallucination :

"Le rêve fut interrompu à ce moment précis. Yamna se réveilla, étouffant un fou rire au milieu de la nuit claire. Elle vit pour la première fois une étendue de sable et de dunes traverser très vite l'horizon : c'était le désert qui passait par là, à travers cette nuit où la lune était pleine, où même les bêtes avaient tout d'un coup senti que quelque chose d'étrange allait arriver."<sup>455</sup>

<sup>453</sup>- "Le thème de l'errance dans les littératures berbères". in *Itinéraires et Contacts de cultures*. n° 4-5 Paris, éd. L'Harmattan, 1984, p.287.

<sup>454</sup>- *Les Amandiers*. Op. cit., p.15

<sup>455</sup>- *La Prière*. Op. cit., p.77.



L'espace est gagné par la même instabilité dans *Harrouda* où le narrateur nous dit à propos de Fès : "La ville se retire. Les murs voyagent. Rien ne s'accumule."

Le personnage central de *La Réclusion* "transporte" son pays dans la ville étrangère, ce qui crée une interférence des deux. Lié à une durée, à la permanence, l'espace autochtone face au modernisme, perd de sa stabilité et se trouve gagné par une sorte de dérive.

## LANGAGES DES VILLES

Nous envisageons d'étudier les villes en tant que lieux où se trouve généré un langage particulier : En effet, on note qu'à chaque ville correspond un "discours". Le parcours à travers les villes est aussi passage d'un type de discours à l'autre. On tentera de déterminer ce langage en ce qui concerne quatre villes clefs dans les romans de Ben Jelloun: Fès, Tanger, Marrakech, Casablanca.

Fès : double langage d'une ville double.

Fès est le bastion de la parole traditionnelle, dont le texte fondamental est le Coran, à la base de l'enseignement dispensé dans sa fameuse université de la Karaouiyyine; la parole coranique fonda la ville, sa structure sociale hiérarchisée.

"La parole de Mohammed tomba sur ce territoire, tache blanche en germes et grains d'intelligence. Elle fut retenue par les mémoires ancestrales et devint berceau (creuset des passions)".<sup>456</sup>

Or cette parole instaure une "différence entre la main et la pensée". Le discours "bien-séant" véhiculé par les notables a son envers que nous expose Ben Jelloun dans son roman *Harrouda* : le langage du corps et du désir qu'expérimentent et revendiquent les enfants. Ils dessinent un sexe dans les rues de la ville; tuent "symboliquement" leur maître d'école car il les a "blessés dans le corps".

Au cours de l'épisode de la révolution imaginaire de Fès, les enfants réhabilitent ce langage du corps ignoré, n'osant pas exister. Ils dénoncent ce "corps en pointillés" et déclarent "nous, enfants et oiseaux, conscients et responsables, amants de la terre et du soleil, donnons la parole à nos cicatrices par delà l'innocence dont on nous affuble".<sup>457</sup>

En fait le langage des "bien-pensants" de la ville cachait tout un non-dit, langage du désir refoulé. Le double espace de la ville symbolise cette dualité inhérente aux discours. D'un côté on a la ville propre, de l'autre les égouts où se déversent les déchets de la cité, charriant dans un ordre hétéroclite "[...] les restes d'une vie, le reflux d'une espérance, une bobine de fil blanc, un morceau de peigne, un dentier, une étoile déchue, une poignée d'illusions, un autobus, un fœtus".<sup>458</sup>

Toutefois, cette dualité est bien enserrée dans un ordre traditionnel. Le trop plein d'une parole sociale, les désirs trouvent à s'exprimer auprès de Moulay Idriss, on l'a vu, régulateur de cet ordre car prenant en charge ce qui paraît être l'inconscient de ses habitants. Ainsi les femmes ont-elles recours au Saint, à qui elles confient leurs désirs interminables. "Elle voudrait un enfant. Elle voudrait un homme. Elle voudrait un trésor. Elle voudrait l'éternité dans un regard. Elle voudrait une étoile dans chaque main, elle voudrait [...]".<sup>459</sup>

Fès : discours identitaire.

Le langage de Fès est duel, le discours exposé en cache un autre apparaissant en filigrane. Il répond néanmoins à un ordre, il est structuré. Langage collectif, on y perçoit une articulation entre parole des notables qui décident du bien et du mal, parole des artisans qui est celle de la terre et des corps. Du côté des artisans, on mettra les femmes, exclues elles aussi du champ de la parole d'autorité; le dit des notables et le non-dit des artisans et des femmes sont les deux faces d'un langage qui fonde une identité sociale aux habitants de Fès. L'ensemble de ces paroles forme un texte. Par là, la perpétuation de ces paroles, de leur relation est la garantie de la maintenance d'une identité qu'on peut qualifier d'arabo-islamique. L'éclatement de ce texte, qui se reflétait dans la structure spatiale a lieu quand les notables suivent le chemin des étrangers. "Fass abandonnée, capitale déchue, elle est oubliée par des notables indignes. C'est un manuscrit auquel ils n'ont rien compris. Plus tard, les enfants diront [...]".<sup>460</sup>

Dès lors, la ville et son discours s'effacent.

<sup>456</sup> - *Harrouda*. Op. cit., p.85.

<sup>457</sup> - *Ibid.*, p.98.

<sup>458</sup> - C'est dans ce lieu de désordre que séjournera *Harrouda*, qui lie justement le non-dit au dit, le monde de l'inconscient au discours conscient.

<sup>459</sup> - *Harrouda*. Op. cit., p.55.

<sup>460</sup> - *Ibid.*, p.89.

Dans *La Prière*, c'est l'aspect clos du langage élaboré dans Fès qui sera souligné. Ville qui se replie sur ses certitudes, elle n'admet pas l'étranger ni une parole autre qui mettrait en cause son identité perenne. Le discours identitaire que pratique la cité prestigieuse s'oppose au message plus ouvert, le langage mystique qui est propagé au Sud par cheikh Ma al Aynayn.

Tanger : le langage du corps exposé

Contrairement à Fès qui occulte le langage du corps, Tanger est la ville où il se donne à entendre et à voir. La voix et ses modulations, le chant sont les modes d'expression qui attirent le voyageur. Ainsi le narrateur séduit dira :

"Je suis arrivé sur la nostalgie du chant, le ventre gros et l'oeil humide", conseillant au lecteur "S'il vous arrive à vous aussi de quitter la montagne pour aller à Tanger écouter le chant d'une femme, le dire d'un oiseau ou le bruit d'une légende [...]"<sup>461</sup>

La figure de la sirène, évoquée comme personnage de cette ville, symbolise également le chant séducteur et met l'accent sur l'enveloppe corporelle des mots.

D'autre part le corps se montre à Tanger. Les jeunes gens l'exposent :

"De jeunes garçons pourvus de deux sexes couchent nus sur le sable mouillé ils ont l'intention de trahir/au passant de savoir lire/quand ils ne sont pas sur la plage, ils sont dans les cafés des quartiers que fréquentent les Européens/ ils posent leur sexe sur la table et attendent, tôt, ils sont initiés à ce commerce mais sauvegardent l'ambiguïté dans le geste et le regard".<sup>462</sup>

Dans le recueil *Les Amandiers*, la ville même pose pour "le souvenir standard", "[...] décor nos corps juxtaposés, alignés nos corps"

[...] la mitraille notre peau étalée dans les bazars". Tandis que le touriste, devenu voyageur, a "l'oeil sur la tempe/l'oeil sur la gorge".

Cependant ce spectacle offert par les corps est mensonger. "L'offre" des jeunes gens cache la vraie signification de leur geste : l'homosexualité pour eux est une manière d'humilier l'étranger. Ville du travestissement "Tanger cache son visage se farde et vous ment".<sup>463</sup> Elle expose des images, les corps, les affiches de cinéma, comme un masque qu'elle revêt pour séduire et (perdre ?) ceux qui y croient. Le thème de la ville comme spectacle est omniprésent: "Tanger travestie, maquillée aux couleurs hollywoodiennes avec la Kasbah en carton-pâte et la Grande Mosquée filmée en transparence".<sup>464</sup>

Cet art de la dissimulation empêche de lire dans la ville de Tanger une signification unique; entre les masques et la vérité, le langage de cette ville apparaît comme traître au sens univoque, aussi bien celui des autochtones que celui des étrangers . Des significations plurielles y coexistent.

Espace où se rencontrent plusieurs langues, langages, sens, on comprend que Tanger est un lieu qui réalise le rêve de tout écrivain peut être : un espace où est expérimentée la pluralité des significations, où elles sont jouées. Coexistant, conflictuelles, ou bien oubliées, aucune ne peut s'imposer comme dominante. La polysémie trouve à Tanger un espace privilégié. "Tanger est restée ce lieu rêvé où les porteurs de signes étrangers s'affrontent".<sup>465</sup>

Ville légende.

Envahie par l'image, Tanger, ville simulacre a perdu sa réalité. Les voyageurs, écrivains célèbres de la "Beat-génération" qui la hantent sont des fantômes. William Burroughs y est "le spectre gris cramponné à la drogue el hombre invisible".

Le narrateur de *Harrouda* est attiré surtout par Tanger "lieu de toutes les légendes"; celle de Tarik bnu Ziad, d'Hercule, de la "Beat-génération", à quoi il faut ajouter toutes les fictions d'aventures, de trahison, de danger véhiculées par les romans, dont l'action avait pour cadre cette ville cosmopolite; et du côté autochtone, les contes, les récits oraux, dont les personnages sont des êtres fantastiques.

<sup>461</sup> – Ibid., p121.

<sup>462</sup> – Ibid., p.145.

<sup>463</sup> – Ibid., p.120 .

<sup>464</sup> – Ibid., p.149.

<sup>465</sup> – Ibid., p.148.

Ville de la décomposition générale:

Cependant si les fictions naissent et prolifèrent à Tanger, elles y meurent aussi. Il n'y a plus de traîtres à Tanger. "L'aventure est dans les livres. il existe encore quelques traîtres, mais ils vivent cachés, dans la montagne ou sous le sable".<sup>466</sup> La légende de Tarik n'a plus cours : "Tanger a oublié Tarik". Le cinéma qui a nourri tant de légendes se détériore : "ses murs sont fissurés".

Des civilisations sont passées dans cette ville; leurs signes, leurs textes ont été effacés. Le narrateur qui est à l'écoute de ce passé nous dira "J'ai lu des traces [...]"

La déchéance y est générale, celle des êtres et des signes. La décomposition est, en effet, celle des lettres, du corps des mots. "Les verbes arabes virent au bleu nomade, destituent le destin au faite du jour: c'est l'heure où le rêve éclate en petits cristaux que la langue léche au soleil".<sup>467</sup>

Casablanca, ville du langage univoque.

Dans le roman *Moha*, le héros du même nom déploie sa parole dans une ville sourde, Casablanca, sorte de prototype de toute ville moderne. D'ailleurs, rien ne semble la distinguer d'autres cités car elle a perdu son âme. Ainsi Moha peut dire :

"Nous sommes à Tlemcen. oui, c'est ça, je reconnais, nous sommes à Salé. Tlemcen. Oui, c'est bien ce que je pensais. Sfax. Non, je me trompe. Nous sommes peut-être dans un cimetière sans nom, sans pays. Un terrain neutre où on fait mal aux gens avec de l'électricité dans la tête et où on leur dit que c'est pour leur bien".<sup>468</sup>

Le discours prévalant dans cette ville anonyme est neutre, pseudo-scientifique. C'est celui qu'énoncent les personnages du psychiatre, du directeur de banque ou de monsieur Milliard. Se voulant détenteurs de la vérité, ces personnages n'admettent aucun dialogue. Casablanca, apparaît effectivement la ville d'un langage unique, notamment celui véhiculé par les mass-médias, à partir d'un lieu d'énonciation anonyme et auquel se heurte Moha :

"Ah quel malheur ! personne ne m'écoute; je ne vais quand même pas me mettre tout nu pour me faire entendre. Non. c'est trop. Ce n'est pas permis. Ah, je vois : c'est la radio qui les empêche d'entendre. La voix de la chanteuse est insolente; elle hurle et couvre la voix de l'enfant. Quand ce n'est pas la chanteuse, c'est le speaker. Il hurle lui aussi; il raconte des histoires, des histoires futiles, juste de quoi empêcher que les cris de mon enfant n'arrivent aux oreilles du peuple".<sup>469</sup>

Moha tente donc de réintroduire le dialogue dans ce lieu où chacun parle pour soi. Le personnage du torturé crie dans le vide. Aïcha parle seule face à l'arbre et Dada chante en solitaire. Moha saura les entendre, nous dit Ben Jelloun.

Marrakech : langage de la fiction

La pluralité des récits énoncés à jamaa al Fna comme celle des langues à Tanger entraîne le brouillage du sens, par confusion. Les contes se multiplient et le personnage de Bobby s'y perd, courant d'une *halqa* à l'autre.

Marrakech apparaît surtout comme l'étape à partir de laquelle les "héros" quittent le pays réel pour un pays imaginaire où ils se perdent : "Depuis Marrakech, Yamna ne savait plus où se trouvait le chemin tracé par les ancêtres".<sup>470</sup> La perception du monde devient problématique. Les mots sont pris à la lettre; au "douar Nif"<sup>471</sup>, les habitants ont le nez coupé. Les limites de la raison vacillent puisque les différents lieux où arrivent Yamna et ses compagnons abritent des êtres qui ont perdu le sens commun.

<sup>466</sup> - Ibid., p.153.

<sup>467</sup> - Ibid., p.120.

<sup>468</sup> - *Moha*. Op. cit., p.151.

<sup>469</sup> - Ibid., p.19-20.

<sup>470</sup> - *La Prière*. Op. cit., p.216.

<sup>471</sup> - Traduisible par village de l'Honneur, selon le sens figuré du terme Nif.

Dans le parcours symbolique du roman, à Marrakech la frontière entre réel et imaginaire s'estompe. "A partir de Marrakech, les lieux, chemins et villages, devenaient mouvants, des images inventées, des tourbillons et des visions absolument incertaines".<sup>472</sup>

Ainsi, chaque ville est le lieu où est élaboré un langage spécifique. Le parcours de l'une à l'autre indique le passage d'un type de langage à l'autre. Dans *Harrouda* par exemple, le cheminement de l'écriture va dans le sens d'une plus grande importance accordée au chant, au langage des sens, vue, ouïe; ainsi que vers une dérouté du sens, désormais éclaté, brouillé par la drogue; ou bien divisé entre les interprétations divergentes des autochtones et des étrangers Ville-limite géographiquement et symboliquement, Tanger anéantit en quelque sorte l'univocité du discours de Fès, au profit du bruit, de la voix, du chant, de l'engendrement infini des sens divers dont le privilège revient au poète-conteur, au profit également d'un plurilinguisme cosmopolite.

Dans *La Prière*, une répartition du même ordre s'observe entre Fès et Marrakech : la première jalouse de son identité et rejetant tout désordre, la seconde ouvrant sur l'imaginaire et perturbant le sens.

Dans le roman *Moha*, la ville est sous la loi du discours officiel "moderne", langage autoritaire qui nie le dialogue. Abstrait et anonyme, il est facteur de morcellement social. En tant que tel, il s'oppose au discours de Fès, où les différentes composantes de la ville s'unissaient quand même autour d'un texte collectif à l'origine sacré.

Quant à la ville étrangère où erre le personnage central de *La Réclusion*, elle répond par le silence à la quête de communication du héros. Si elle donne lieu à un langage, c'est celui de l'absence, du vide, un non-langage obligeant la parole de l'émigré à se retourner contre elle-même, dans un narcissisme auto-destructeur, délire butant sur l'indifférence environnante.

Depuis Fès jusqu'à cette capitale étrangère, se déploie dans les écrits de Ben Jelloun, une variété de langages entre univocité et plurivocité.

Villes et espace extérieur

Cependant, si l'on peut lire une variation entre les villes et leur langage, on notera qu'elles sont confrontées à l'espace non-citadin, qui prend trois formes ici : La campagne, la mer et le terrain vague.

Dans *Harrouda*, lors de la séquence de la fête-révolution, des forces de subversion provenant de la montagne et de la forêt sont introduites dans la ville. "Les filles de l'Atlas dansent sur le front des nuages. Les hommes du Rif retournent la terre. La fugue de la forêt ouvre la ville".<sup>473</sup> Le renouvellement semble donc trouver son fondement dans l'espace extérieur à la ville. A plusieurs reprises, l'auteur insiste sur la frilosité de Fès, qui s'attache à perpétuer un ordre, donc peu disposée aux révolutions. L'opposition entre les notables citadins et les artisans, "fils de la terre brune" est sans cesse soulignée. Elle est reprise dans *La Prière*. L'auteur pose deux espaces antagonistes : la ville, où les Fassis trop "couvés" manquent de courage, le Sud où les nomades sont des résistants; d'un côté l'immobilité des sédentaires, s'appuyant sur leur passé, lourds de certitudes; de l'autre, le mouvement des nomades, guerriers pour qui rien n'est donné à l'avance.

Selon cet axe d'opposition, la ville s'avère posséder moins de vitalité que la montagne ou le désert, où les hommes sont plus combattifs. Notons que Ben Jelloun réfère à une réalité historique dans l'organisation de son espace fictif. Effectivement le "bled es Siba" a ses zones privilégiées qui sont le Rif et le Sud.

Dans *Moha*, la ville moderne qui a rejeté ses pauvres à sa périphérie apparaît menacée d'invasion et de destruction à partir de sa marge, des terrains vagues qui la bordent. Moha, voix des spoliés, déclare "Je suis le bidonville qui avance qui marche sur la ville propre". La distance sociale s'inscrit donc spatialement. La ville des riches a beau clôturer ses lieux pour se défendre contre cet extérieur, la menace gronde toujours. Elle émane notamment des enfants, porteurs de la révolte, dont Moha est le protecteur :

<sup>472</sup> - *La Prière*. Op. cit., p.217.

<sup>473</sup> - *Harrouda*. Op. cit., p.97-98.

"La rumeur que j'entends est celle des gamins, nés de ma parole, nés de ma peau. Enfants du bidonville et du hasard, ils se préparent à prendre place dans le grand nuage. La ville a peur. Elle n'aime pas l'orage".<sup>474</sup>

Par rapport à l'espace construit de la cité, le terrain vague représente la capacité de déconstruction subversive. Il est d'ailleurs lui-même aménagé à partir de cette déconstruction, avec des morceaux, des fragments, des restes de la ville.

Cependant, dans cette confrontation imaginaire des lieux, c'est la mer qui constitue le plus grand risque pour la ville. Dans deux poèmes, Ben Jelloun développe une rêverie d'usure de la ville par la mer. Le poète imagine l'anéantissement de Marrakech, cité corrompue et avilie par l'esprit mercantile. Elle est d'abord envahie par l'espace-cliché, qu'on propose aux touristes. "On fit venir la mer jusqu'à Marrakech. La place Jamaa al Fna était devenue une immense plage de sable chaud et fin".<sup>475</sup> Puis, à la suite du procès de la ville où "une main de faïence accuse", une mer violente, symbole cette fois de la force révolutionnaire du peuple déferle sur la ville :

"La mer arrive.

La mer monte.

La mer avance.

Les enfants nus derrière.

Il n'y a plus de place publique.

Il n'y a plus de plage.

La mer arrive au grand boulevard.

La mer avance.

[...]

Le sel marin a dissous les chaînes".<sup>476</sup>

Assilah, ville également touristique, est aussi envahie par la mer. Cependant celle-ci n'y introduit pas de forces de renouveau mais la conduit à la désagrégation. La ville fond littéralement et ses limites s'estompent. "Elle vous dira la digue rompue ... la ville qui court après l'ombre de l'écume vague". Les trois termes, "ombre", "écume" et "vague" connotent le flou, l'indifférencié, une matérialité à la limite de l'immatérialité. C'est que Assilah décomposée, perd sa solidité : "Assilah, nos yeux c'était une bourgade, une rencontre, une histoire, un empire, un voyage. Elle est devenue souvenir en miettes".

Division en miettes à laquelle correspond la fragmentation de la phrase en noms apposés : bourgade, rencontre etc...

La mer conduit ici la ville à une sorte d'effritement.

## SPATIALITE II : ITINERAIRES

### LIMITES

Ainsi, symboliquement, la cité délimite un territoire codé, s'opposant à la fluctuation du sens et à sa dérive dans les espaces environnants.

La limite, la frontière des villes est une composante fondamentale de cet espace signifiant car elle garantit son organisation, toute attaque de l'extérieur entraînant sa déconstruction. On notera qu'encre une fois, la spatialité est à la fois référentielle et métaphore de l'organisation des langages et de leurs relations.

### Enceinte de la ville

Le thème de l'enceinte apparaît ainsi de manière récurrente dans les poèmes et romans de l'auteur. Notons tout d'abord que ce mot est à double sens : en tant que nom, il désigne toute forteresse, en tant qu'adjectif il qualifie la femme "gestatrice", si l'on peut se permettre de forger ce mot. Jouant sur ce double sens, le poète développe la métaphore de la ville-femme. L'enceinte de la ville étant ronde, la comparaison passe plus facilement. Gilbert Durand souligne ce symbolisme de la forteresse ronde

<sup>474</sup>- *Moha*. Op. cit., p.75

<sup>475</sup>- *Les Amandiers*. Op. cit., p.88.

<sup>476</sup>- *Ibid.*, p.92.

par rapport à celle qui est carrée : "[...] la forme circulaire, la rondeur pleine" est plus ou moins assimilation à un ventre alors que la construction en carré fait allusion à un refuge défensif plus définitif".<sup>477</sup>

Dans le poème *L'aube des dalles*, premier poème de Ben Jelloun paru dans la revue *Souffles*, le terme enceinte est souligné graphiquement car il débute par une majuscule.

"Va ... rejoindre tes semblables même s'ils ne veulent pas de toi et apprends à ne plus tendre la main ... va derrière l'Enceinte va humble citadelle encombrée de pierres lourdes et usées".<sup>478</sup>

Dans un autre poème, *Fès perd son âme et sa mémoire* : ses protections ne tiennent plus quand ses hommes s'exilent "Fès murailles emportées sur dos d'homme/au pays qui n'a pas faim".<sup>479</sup> Ou encore quand elle se fait trop accueillante : Tes remparts s'inclinent pendant que des étrangers sortent de l'étuve parés".<sup>480</sup>

Dans *Harrouda*, la destructuration de la ville par le progrès a fait éclater ses frontières. Le narrateur par son imaginaire les retrace : "La ville a reconstitué son enceinte pour ton délire et les femmes ont ouvert leurs rides pour ta soif".

En fait, toute atteinte à l'enceinte de la ville amorce un processus de dissolution. "Ils ont creusé les rues ouvert à coup de pic dans le roc de l'Enceinte des entrailles béantes mais l'Enceinte a fondu sous le regard des enfants redevenue gemme terre sable".<sup>481</sup>

On peut donc dire que limite spatiale de la ville, barrière face aux étrangers, l'enceinte trace un espace signifiant autochtone, chez Ben Jelloun.

Mettre en danger cette bordure signifie menacer l'organisation du champ qu'elle délimite. Elle est la limite sans laquelle la ville "ouverte" irait à la dérive. Chez Ben Jelloun, elle devient symbole de la frontière de tout système signifiant, la ville mais aussi la culture et la langue autochtone.

Frontières diverses

Si la ville s'oppose à l'extérieur par son enceinte, elle comporte à l'intérieur un grand nombre d'enclos, plus ou moins accessibles, reproduisant un système urbain fondé sur la séparation dedans/dehors.<sup>482</sup> On sait qu'en territoire arabo-musulman, l'espace pour l'étranger se pense en termes de plus en moins grande liberté d'accès liée au caractère plus ou moins sacré des lieux.

L'espace sacré de la mosquée est interdit au non-musulman. Ben Jelloun associe ce thème de l'espace interdit à celui de la difficulté à pénétrer dans le champ de la langue autochtone.

Dans *La Prière*, il rapporte que sous le protectorat, un général français a voulu transgresser l'interdit touchant à l'espace de la mosquée

<sup>477</sup> - *Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris, éd. Bordas, 1969, p.190.

<sup>478</sup> - *Les Amandiers*. Op. cit., p.164.

<sup>479</sup> - Ibid., p.114-115.

<sup>480</sup> - Ibid., p.116.

<sup>481</sup> - Ibid., p.170.

<sup>482</sup> - A propos de la ville arabe, Roberto Berardi indique : "C'est un réseau fait d'enclos, d'interdictions et de droits accordés". Se situant en tant qu'étranger, il constate : "ce que nous avons parcouru n'était qu'une enceinte creuse, étalée en forme de réseau pour exclure le passant de son véritable intérieur. Ce réseau formé d'enclos successifs définit dans sa propre maille d'autres enclos, où nous n'avons pas pu pénétrer, mais dont nous avons vu les portes". Il parlera également d'un "espace qui semble nous reléguer sur une marge, nous exclure". "Espace et ville en pays d'Islam". in *L'espace social de la ville arabe*. Ouvrage collectif, sous la direction de Dominique Chevallier. Paris, éd. G-P Maisonneuve et Larose, 1979, p.105-106.

"le général Nugus ne supportait pas de voir les Fassis rassemblés dans les mosquées où ils ne se contentaient pas de prier. On raconte qu'un jour il s'était déguisé en musulman et au moment où il se déchaussait pour entrer à Moulay Idriss, il fut reconnu par des jeunes gens, il faillit être lynché".<sup>483</sup> Or ce même général se trompe sur le sens de l'invocation au Latif. Il prend ce nom qui est l'un des quatre vingt dix neuf attribués à Dieu pour celui d'un résistant. Comme la mosquée, la langue lui oppose un obstacle.

Espaces interdits

Il y a dans ce roman, un jeu autour de la notion d'espace sacré *haram*. Alors que Fès ferme ses portes, le narrateur va les "ouvrir" une à une.

Décrivant une scène d'accouchement ayant lieu dans une maison de la médina, l'auteur transgresse la loi qui interdit l'accès de ce domaine féminin à l'homme qui n'est pas un proche de la famille. En effet, comme l'indique Fatima Mernissi

"Dans le monde musulman, la sexualité est territoriale. Un des mécanismes-clés qui en assure la régulation consiste en une distribution précise et significative des espaces entre les individus de sexe opposé, n'appartenant pas à la même famille, associée à une ritualisation complexe de toute interaction exceptionnelle et inévitable".<sup>484</sup>

On mettra donc en parallèle "l'ouverture" de la mosquée au regard étranger avec celle de cette maison et de son espace féminin.

Ce roman joue en fait avec toutes sortes d'interdits. Nous avons observé qu'il faisait accéder le lecteur étranger au "code secret" des membres du mouvement national. Cependant, en transcrivant les slogans de ces derniers en graphie arabe, il oppose encore la barrière de la langue à celui qui ne la possède pas. Il reste toujours une part irréductible à l'accès total, à la compréhension pleine de l'Autre. Une fois les barrières levées, demeure la trace d'une frontière, semble nous suggérer ce texte. Les limites spatiales ne sont qu'une des formes de l'Interdit, qui est aussi dans la langue, dans les relations entre sexes. En effet, que ce soit l'amour d'Ahmad pour Jamal ou celui de Yamna pour son amant issu d'un autre milieu, sont marqués par l'interdit.

Dépasser une limite spatiale équivaut toujours à transgresser un tabou, une loi. Les villages où aboutissent les personnages principaux se situent eux même dans des zones interdites. Celui qui les conduit à Douar Nif les "déposa à deux cents mètres de l'entrée du village :

"C'est votre affaire si vous voulez pénétrer au douar. Moi, je n'ose pas trop m'approcher. Ses habitants sont des gens bizarres. Les ahl Nif sont connus pour avoir leurs propres lois et leur sorcellerie"<sup>485</sup>

Ses habitants ont tous un secret à taire. Cependant, une séquence nous semble particulièrement significative de cette inscription de l'interdit dans l'espace.

Au cours de leur avancée vers le Sud, Sindibad, Yamna et la jeune fille Argane se trouvent face à une ligne de sang noir tracée par un personnage inquiétant "C'est un signe, dit Sindibad. A mon avis, nous ne devons pas enjamber le sang. Il pue la mort". La notion d'interdit est d'ailleurs évoquée explicitement :

"En passant de l'autre côté de la route rejoindre le buisson et la piste, l'homme borgne avait laissé rainer derrière lui le sac de viande morte qui dégoulinait, traçant ainsi une ligne en pointillés de sang noir. Peut-être qu'il barrait ainsi le passage. Ce trait hésitant le séparait des vivants. C'était une barrière, une porte invisible à ne pas pousser ni ouvrir. C'était un miroir vide. L'impression d'interdit était tellement forte que Yamna balbutia quelques prières, ce qui ne lui était pas arrivé depuis très longtemps. Sindibad fixait la ligne de sang noir et avait l'air de quelqu'un qui tente d'échapper à quelque emprise"<sup>486</sup>.

<sup>483</sup>- *La Prière*. Op. cit., p.44.

<sup>484</sup>- *Sexe, Idéologie, Islam*. Paris, éd. Tierce, 1983, p.153.

<sup>485</sup>- *La Prière*. Op. cit., p.179.

<sup>486</sup>- *Ibid.*, p.214.



Les anthropologues nous apprennent que le sacrifice est l'acte inaugurateur du symbolique pour les sociétés humaines. L'apparition de ce thème ici doit être relié au thème de la transgression des limites linguistiques.

En effet, les héros du roman frôlent à plusieurs reprises l'univers où le langage n'a plus de sens. Leur marche les conduit dans des espaces de la folie : le marabout de Bouiya Omar où Sindibad a laissé Bobby qui a perdu l'usage de la parole; des villages habités par des êtres qui ont perdu la raison.<sup>487</sup>

Itinéraires/ Dialectique du clos et de l'ouvert.

Plutôt que d'étudier les lieux clos, en eux-mêmes, qui sont évoqués dans les romans de notre corpus, il nous semble plus intéressant de les examiner en rapport avec d'autres lieux, plus ouverts. Car la figure de l'enfermement fonctionne souvent en opposition avec celle de l'ouverture. Ainsi que le note Charles Bonn, à propos de *La Répudiation* de Rachid Boudjedra : "Une clôture n'existe que par rapport à un extérieur, ou même à un envers, qu'elle récuse et qui la fonde."<sup>488</sup>

En tout cas, le passage d'un lieu clos à un autre, plus ouvert semble commander la progression du narrateur et des personnages dans nos textes. Si l'on observe l'espace dans lequel se meut le narrateur de *Harrouda*, au cours de son itinéraire, on constate une gradation dans l'ouverture de l'espace, de Fès ville étouffante à Tanger, donnant sur l'Océan.

Au départ, le narrateur désigne les lieux de son enfance: quartier, maison. Les enfants blasphèment, tracent sur les murs de leur quartier un sexe de femme : "Les rues de notre quartier le connaissent bien". Ils se meuvent dans un espace délimité, le quartier autour de la maison. Quand les étrangers pénètrent dans la ville, ils vont vivre un réel enfermement: "Il faut dire que nos parents nous enfermaient. Les portes scellées. A double tour. Depuis que les étrangers sont descendus dans la ville, nous n'avons plus le droit de dépasser le seuil de la maison."<sup>489</sup>

L'enfermement est aussi symbolique: les murs, murailles, fils barbelés sont autant d'images signalant le sentiment de claustrophobie ressenti par les enfants: "On ouvre portes et fenêtres sur une muraille de granit."<sup>490</sup>

A l'enfermement du groupe des enfants, correspond celui de Harrouda: Dans l'imaginaire des enfants, elle est prisonnière de l'Ogre dont elle se débarrassera au moment de l'indépendance, tel que cela est suggéré dans le passage suivant: "Harrouda est revenue enveloppée dans le drapeau. Elle a empoisonné l'Ogre et délivré les enfants. Digne et fière, elle marche sur les toits"<sup>491</sup> -Entretemps, elle n'apparaissait que le jour, disparaissant le soir" quelque part dans une grotte"; dans un lieu clos, donc. La grotte serait symboliquement liée d'un côté au ventre maternel, de l'autre au sépulcre. Harrouda figure fantasmagorique de la mère toute puissante habiterait dans ce "substitut caverneux du ventre maternel."

En fait, une lecture psychanalytique des différents lieux clos évoqués nous est suggérée dans ce chapitre sur l'enfance. Les enfants semblent désirer se cacher, se "lover" dans des contenants. A l'enfermement imposé par les limites topographiques, par le discours de la Loi, se juxtapose un enfermement voulu. Ces récipients englobants sont-ils des substituts du ventre maternel pour des enfants qui n'ont pas encore coupé le cordon ombilical? en tout cas, orphelins de Harrouda qui "a été emportée", les enfants décident de disparaître dans une jarre, contenant qui débouche sur un espace

<sup>487</sup>- Julia Kristeva indique à ce propos : "Nous avons déjà mentionné que, en célébrant le sacrifice, les rites commémorent la limite dont s'instaurent en même temps, les structures sociales et les structures linguistiques".

"Pratique signifiante et mode de production" in *La traversée des Signes*. Paris, éd. Seuil, 1975, p.21.

<sup>488</sup>- *Le Roman algérien de langue française*. Paris, éd. L'Harmattan, 1985, p.258.

<sup>489</sup>- *Harrouda*. Op. cit., p.18.

<sup>490</sup>- Ibid., p.24.

<sup>491</sup>- Ibid., p.18.

utopique, sorte de paradis perdu "La jarre donnait sur un jardin. La grande variété de fleurs, d'oiseaux et de reptiles qui nous accueillirent nous fit oublier Harrouda."<sup>492</sup>

Pour ne pas affronter le monde, le narrateur préfère se réfugier dans un "cocon" imaginaire : "Je ne voulais pas briser les parois du bocal et sortir dans la rue sans masque. Je reculais dans l'âge. Je m'y installais et m'y enfonçais avec délice."<sup>493</sup> Il n'est pas besoin d'une grande connaissance des théories psychanalytiques pour employer ici le terme de régression, d'un désir de retour à la mère.

La figure de l'enfermement se révèle dans son ambiguïté: D'un côté elle est diminution des libertés, de l'autre elle est désirée comme refuge vis-à-vis de l'extérieur.

Par rapport aux lieux clos, on relève des lieux plus ouverts. D'une part, verticalement, une échappée, la terrasse; d'autre part un lieu utopique, le jardin.

La terrasse

Là, les enfants expérimentent la sexualité "On exigeait le drame et la scène on ne se contentait plus de nommer le sexe, on le gravait dans la rue et on le recherchait dans des jeux de terrasse qui n'étaient plus des jeux."<sup>494</sup> C'est là qu'ils imaginent Harrouda qui "fait les terrasses"

De même le seul lieu où la mère du narrateur connaît un peu de liberté est la terrasse; dans ses confidences, elle dira à propos de son mari :

"Il lui arrivait souvent de m'enfermer à clef dans la maison. Heureusement que j'avais la possibilité de monter sur la terrasse. D'ailleurs c'était le seul moyen que les voisines avaient trouvé pour respirer un peu et discuter entre elles."<sup>495</sup>

Ouverture par le haut de l'espace délimité de la maison, de la ville, la terrasse est un lieu où les limites sont transgressées : limites entre les êtres, entre le réel et l'imaginaire, entre le désir et sa réalisation.

Lieu utopique : le jardin.

Le jardin, sur lequel donne la jarre où se réfugient les enfants n'est pas un espace vécu-Rêvé, il est une sorte de vert paradis de l'enfance, une nature sauvage où il y aurait "grande variété de fleurs, d'oiseaux et de reptiles". D'ailleurs après cette fugue imaginaire dans un espace non cultivé, les enfants seront introduits dans le monde des règles sociales; les parents "décidèrent de s'occuper sérieusement de notre éducation ils nous envoyèrent chez le vieil homme de l'école coranique."

Ainsi le retour sur les traces de la ville natale est exploration d'un enfermement vécu pendant l'enfance, sur le double mode de l'étouffement et de la protection dans un "cocon" imaginaire - cependant le rêve et le désir permettaient des fugues dans des espaces ouverts, illimités, symboliques de l'absence de règle sociale. Le passage du clos à l'ouvert, l'alternance entre l'un et l'autre ne sont-ils pas la réalisation dans l'espace d'un désir ambigu ? Celui de la liberté, celui de la clôture à partir de laquelle désirer, rêver cette liberté ? Ne peut-on dire que Harrouda, est la figure ambiguë de ce désir ?<sup>496</sup>

Les enfants sont avalés par cette chair qui ne tressaille jamais". Mère protectrice "Elle dit que nous sommes tous ses enfants et que nous pouvons dormir entre ses jambes."

<sup>492</sup> - Ibid., p.20.

<sup>493</sup> - Ibid., p.32.

<sup>494</sup> - Ibid., p.80.

<sup>495</sup> - Ibid., p.80.

<sup>496</sup> - En ce sens, on pourrait dire d'elle ce que dit Jean Pierre Richard à propos d'un personnage mythique la sorcière du Moyen Age : "C'est contre ce cauchemar du dedans emprisonnant (mais aussi à partir de lui : à la fois donc produit et réaction) que va surgir le personnage salvateur de la sorcière. Ce personnage sera donc lié de par son essence au choix contraire celui d'une extériorité, d'une ouverture d'un désir libéré." *Microlectures* Paris, éd. Seuil, 1979, p.101.

D'un autre côté, elle déploie leur imaginaire, "fait les terrasses", libère le pays de l'ogre. Comme si en elle se rejoint désir de la clôture et de son dépassement.

La dialectique du clos à l'ouvert se poursuit dans tout le roman. Ainsi la fête-révolution fait éclater littéralement toutes les fermetures dans la ville de Fès. "Plus de portes dans les bureaux. Des trous béants dans les façades."<sup>497</sup>

Un communiqué officiel diffusé par la radio, déplore: "Nous venons d'apprendre que des évasions spectaculaires ont eu lieu ce matin dans l'ensemble des prisons, hôpitaux, orphelinats et bidonvilles". La voix des autorités recommande par contre: "Fermez vos magasins ! fermez vos portes ! enterrez vos bijoux ! Verrouillez vos coffres ! Munissez vous de menottes et de muselières."<sup>498</sup>

Cette révolution rêvée par le narrateur bouleverserait, ainsi, tous les cloisonnements sociaux, toutes les oppressions qui sont marquées dans les délimitations spatiales. Par contre, la ville utopique "avenir" aura "un grand boulevard"

La ville dans laquelle Moha se déplace est également constituée de lieux clos: banque, prison, cave, hôpital psychiatrique, villas de riches. Ces dernières se caractérisent par leur isolement vis-à-vis de l'extérieur:

"La villa est entourée d'une muraille [...]. Quand le portail se ferme, on a l'impression d'avoir quitté le pays [...]. Pas loin de la maison du banquier, il y avait une curiosité : une villa en forme de boule de cristal, une boule immense reliée par un canal vitré à une piscine chauffée. Les gamins l'appelaient "Le cirque". Il ne savait pas par où la prendre ni comment la découvrir".<sup>499</sup>

De même, la banque est un enclos dont le directeur dira: "Je suis ici, isolé, entouré de portes et de cuir."

Le personnage du militant ne perçoit du lieu où il se trouve que des murs dont il va rêver l'ouverture: "Les murs sont froids. Tes doigts se sont agrippés à la moisissure au moment où tu voulais résister." la pièce où est mené Moha présente le même aspect: "Cellule nue. Une petite fenêtre au plafond. La pièce était humide." Les espaces clos se superposent donc, se répétant dans tout le roman.

Il s'agit d'un espace symbolique de l'enfermement auquel est réduit tout un peuple. Les dominés subissent cette claustrophobie dans l'hôpital psychiatrique, la prison. Les dominants la choisissent pour s'isoler de la masse. En outre, ces enclos constituent une métaphore de l'enfermement de la parole, de l'absence de communication entre les individus.

Moha, en tant qu'être de dialogue, n'arrête pas de circuler d'un lieu clos à l'autre. Il traverse la ville de manière presque aérienne : "Suivi par les enfants, il court dans la ville comme un vent de sable". On peut dire que cette circulation dans l'espace correspond à la communication des paroles qu'il réalise. Il connecte plusieurs lieux clos, en passant de l'un à l'autre, de la même manière qu'il met en rapport la parole des "humbles" avec celle des "maîtres": "Je tisse les rues et habille les âmes nues. C'est mon métier. Je vais de rue en rue. Je les joins par le même fil, le fil de mes pensées".<sup>500</sup> Moha crée ainsi un espace de langage commun. A l'instar de Moha, sa parole ne cesse de circuler, atteignant tout le monde, enfreignant la loi de l'enfermement.

D'un autre côté, nous notons que Moha, s'il n'habite pas de lieux clos dans la ville, a tendance à se réfugier dans une enveloppe qu'on pourrait qualifier de primordiale : la terre. En effet, à la fin du roman, il se plaît à se mêler à cette matière, comme si, rejeté par la cité et par le père, Moha revient à un territoire maternel archaïque.

Pour, illustrer cette image de contenants primordiaux, cette phrase nous semble significative: "On s'habille d'un ventre à un autre, d'une mère à une autre, d'une terre à une autre terre".

Dans *La Réclusion*, la dialectique entre fermeture et ouverture est poussée à son extrême. Projeté dans la ville étrangère, le personnage principal se perd. Les corps qui l'entourent ne lui opposent pas

<sup>497</sup> - Harrouda. Op. cit., p.96.

<sup>498</sup> - Ibid., p.95-96.

<sup>499</sup> - Moha. Op. cit., p.125-126.

<sup>500</sup> - Ibid., p.23.

de solidité et ne peuvent donc arrêter sa dérive. Nous sommes dans une sorte de perception pathogène de l'espace objectif: "Je traversais les passants et les voitures. J'étais devenu une transparence, un champ en papier que le vent emportait".

Aussi, face à cet espace extérieur où il perd jusqu'à la notion des limites de son corps, ce personnage se trace-t-il un monde strictement délimité : sa chambre assimilée à la malle, à sa paillasse.

Il s'aménage ainsi des lieux-refuges, qu'il transforme, dans son désir de protection, en contenants.

Il est à noter que la construction imaginaire de l'espace, dans ce roman présente les caractéristiques de "l'écriture du refus" telle que la définit Jean Burgos dans *Poétique de l'imaginaire*". Ce dernier a tenté d'élaborer une "syntaxe de l'imaginaire". Selon celle-ci, le refus d'accepter le temps chronologique se traduirait "dans la délimitation d'espaces privilégiés où se mettre à l'abri du temps". Nous avons vu que l'émigré de *La Réclusion* vit dans un temps bloqué à l'écart de la chronologie extérieure. On peut dire qu'une clôture et un isolement du même ordre spécifient l'espace qu'il habite. Aspiration à l'espace illimité : le désir de la mer et du désert

Ainsi, l'itinéraire des personnages dans ces romans obéit à une aspiration principale, celle de la sortie d'un enfermement, métaphore d'une clôture sociale et discursive.

Or cette ligne de force qui commande les parcours instaure au bout de ces derniers deux lieux privilégiés. L'aspiration à l'absence de limites s'exprime par le désir lancinant de la mer et du désert, en tant que métaphores d'espaces où s'effacent toutes frontières. Dans les poèmes de Ben Jelloun, la seule évocation de la mer ouvre des perspectives. L'enfant anonyme assassiné par les forces de l'ordre a un geste connottant l'espoir au delà de sa mort : "Les doigts frêles/transparents/ désignent la mer". Ce lieu déclenche un élan ininterrompu :

"J'irai à la mer/ à l'insu du temps/ temps volé à une étincelle entre tes doigts.

J'irai loin/ jusqu'à l'usure des mots/ jusqu'à la fatigue des pierres".<sup>501</sup>

On peut évidemment mettre en rapport ce terme avec son homonyme "mère". C'est surtout dans *Harrouda*, qu'on note un tel jeu de mots. Espace imaginaire auquel rêve le narrateur-enfant, la mer représente à l'évidence un pôle d'attraction. La phrase "Nous n'avions pas la mer" est répété trois fois dans un seul passage. Cette absence est productrice d'un univers imaginaire:

"Nous n'avions pas la mer. Tant pis ! Cela nous donnait des rêves colorés, des rêves qui finissaient mal. En ce jour, la mer est un désert de pensée qui coule entre mes doigts. Je l'invente. Je la réinvente. Je la fais. Je la défais. Je décide. Je décide que l'étendue de ma soif soit la mer et mes desseins balbutiants, bateaux et navires. J'organise. Je désorganise".

A la porte de Tanger, le narrateur dira : "Enfant de Fass, je regarde ce que je n'avais jamais vu : l'écume/ la mer". L'itinéraire de l'écriture reproduit donc ce trajet de l'enfant attiré par la mer.

D'ailleurs, cette attraction commande le parcours de toutes sortes de personnages dans ce roman : femmes du Rif, traîtres et contrebandiers, voyageurs d'autres continents, tous aboutissent à Tanger, au bord de l'océan.

Or le désir de cet espace s'avère être celui de l'ambiguïté même. Nous avons vu que par son signifiant, ce terme prête à ambiguïté. L'espace référentiel du détroit est lui-même double, point de rencontre entre la mer méditerranée et l'Océan atlantique. L'auteur évoque des êtres mythiques doubles, sirènes, chimère, à partir d'une rêverie sur ce lieu "Enfant de Fass, je regarde ce que je n'avais jamais vu: l'écume/la mer. Verte l'écume. Synthèse de deux mers, chimère dans la nuit de la mémoire, elle m'énivre et me procure une réserve d'étoiles."<sup>502</sup>

Cette indifférenciation des deux mers favorise une rêverie sur la fusion entre Orient et Occident. Ainsi, le thème de l'union/confusion, que nous avons déjà repéré dans le mélange des langues, s'inscrit également dans l'espace de la mer.

Sur terre, il existe un espace homologique à celui de la mer: le désert. Pôle d'orientation, il est l'objet de l'aspiration des personnages davantage qu'un lieu où ils accèdent. Les "héros" de *La Prière*

<sup>501</sup>- *Les Amandiers*. Op. cit., p.41.

<sup>502</sup>- *Ibid.*, p.122.

s'arrêtent à la limite de cet espace : "quelque chose les retenait avec force et même les tirait en arrière. Un mur de verre, invisible était ainsi dressé entre eux et le sud".

But inatteignable, le désert aura donc plutôt servi à nourrir leur rêve d'un lieu mythique des origines. Comme la plupart des espaces imaginaires chez Ben Jelloun, il satisfait le rêve d'une étendue infinie qui s'oppose aux espaces clos.

Voyages

Jacques Madelain, parle, à propos de certains romans maghrébins de langue française d'"écriture migratoire". Nombreux en effet sont les écrits de ce domaine qui évoquent un périple, une traversée d'un pays à l'autre ou bien au sein du même pays. La forme, dans ce cas, épouse le contenu et le récit s'apparente à un journal de voyage.

En ce qui concerne Ben Jelloun, on a qualifié *La Prière* de roman-itinéraire.<sup>503</sup> En fait, dans les quatre romans de notre corpus, l'action principale des personnages consiste à marcher et voyager.

---

<sup>503</sup>- Voir à ce propos l'article de Marc Gontard : "L'itinéraire comme forme romanesque". *Al Asas*, n°52, Mai 1983, p.

Lier le discontinu.

Cette action permet à l'écriture de multiplier les espaces où se situe le personnage. Ce dernier tisse des lieux divers, le connecte. Dans *La Prière*, on passe ainsi de lieux "traditionnels" telles la mosquée ou la zaouïa à d'autres "modernes" comme la ville de Rabat. La marche de Yamna relie l'espace citadin par excellence de Fès au Sud, pays des nomades. Ils s'agit là de la mise en rapport d'une diversité non tant géographique que culturelle et sociale. Fès, nous signale le narrateur, refuse les étrangers. Marginaux ne respectant pas cette loi, Yamna et ses compagnons sont au contraire attirés par les nomades guerriers. Leur marche trace une ligne de contact entre deux groupes sociaux.

Le passage de ces barrières invisibles parfois entre espace du même et espace de l'Autre est une manière de subvertir un ordre social repérable dans la division spatiale. De même, Moha, en circulant librement dans la ville, en passant de son intérieur à sa marge, tissait métaphoriquement un espace de dialogue là où régnait une séparation radicale entre riches et pauvres, entre dominants et dominés.

Dans *Harrouda*, alors que la ville blanche des notables s'oppose à la ville grise des artisans, le narrateur les réunit, les confronte dans l'espace du livre, de la même façon qu'il lie la ville symbole de l'identité avec Tanger, la ville cosmopolite.

En rêvant à son pays natal, le personnage principal de *La Réclusion* l'introduit au sein du territoire étranger où il vit. Réunir, rapprocher des espaces déconnectés semble ainsi caractériser ce qu'on peut appeler une poésie du voyage chez Ben Jelloun.

Entrecroisement d'itinéraires.

En observant un peu plus attentivement ces écrits, on se rend compte que les périples s'y multiplient. Si, comme dans les contes, chaque personnage est prétexte à un nouveau récit, on peut dire également qu'il est prétexte à un voyage.

Dans *Harrouda*, le parcours du narrateur s'insère parmi plusieurs autres traversées. La plupart de celles-ci se sont faites entre l'Occident et le Maroc. La première est celle de l'institutrice : "elle était jeune et belle. Elle venait de loin. Une étrangère. Une infidèle".

Plus bas, l'auteur évoque ces traversées célèbres qui ont eu lieu des siècles auparavant. Une armada envoyée par le roi Ferdinand premier du Portugal avait franchi le détroit de Gibraltar pour convertir les "Maures", chemin inverse de celui de Tarik Bnu Ziad et de ses hommes, lancés dans l'entreprise du "Fath" musulman; ajoutons les trajets des armées occidentales venues combattre au début du 20ème siècle le chef rebelle Khattabi.

Répondant à de toutes autres motivations, les voyages des écrivains, surtout ceux de la "Beat-Generation" deviendront légendaires. En sens inverse, certains Marocains gagneront la ville la plus occidentale du pays, Tanger : Rifains transformés en commerçants, soldat-traitre, narrateur...

Dans Fès même, le passage des notables à la nouvelle ville fut déjà un déplacement significatif.

Le roman *La Prière* évoque aussi divers voyages qui se sont déroulés entre le Maroc et la France.

On se contentera de citer ces traversées effectuées par la jeune fille Argane, par le père de Yamna ou encore par le personnage de Zrirek.

On peut dire que de cette manière le parcours entre deux territoires géographiques double celui entre deux territoires culturels et linguistiques effectué par l'écrivain.

D'autre part, notons que les voyages imaginés ou racontés coexistent dans *La Prière* avec les voyages "réels", ce qui donne une prolifération de récits de périples. Raconter de tels récits a valu à Sindibad sa dénomination. On sait, en effet, que le héros du conte des *Mille et une Nuits*, était bien sûr un grand voyageur mais qu'il était aussi un grand conteur. A chaque retour, il réunissait ses amis et prenait plaisir à leur rapporter ses aventures extraordinaires. La référence à un tel personnage n'est pas fortuite dans un roman où voyager et raconter des voyages semblent des opérations complémentaires.

Yamna, dans sa chronique, évoque les différents périples de cheick Ma al Aynayn, à travers le Maroc, son pèlerinage à la Mecque. Dans la voiture qui conduit les "héros" à Marrakech le

chauffeur conte son voyage terrifiant avec des fantômes; un autre passager évoque l'émigration de Zrerek et Bobby narre son errance dans la forêt.

Cet enchaînement de récits de voyages ne cesse d'élargir et de déporter le lieu des récits, principal et secondaires. L'effet de cette multiplication est d'ordre digressif. Le lecteur, dans cette topographie éclatée, ne trouve d'unité de lieu ni au sein d'une même histoire, ni d'une histoire à l'autre. Il est introduit dans un univers particulier, celui du "nomadisme".

Voyages et dérive du sens

Pour la plupart des personnages, voyager signifie quitter un territoire connu, balisé de repères pour un autre où ces repères vont être bouleversés. Le dépaysement dans tous les sens du mot est dès lors l'aboutissement logique du périple.

Dans *La Prière*, ce dépaysement est à la fois géographique et sémantique. Quittant Fès et ses certitudes, les héros atteignent des lieux à l'écart et sont confrontés ainsi à des types de discours anormaux.

Parmi ces discours, on citera :

- 1) Les contes fantastiques, rapportés sur le chemin de Marrakech et dans cette ville.
- 2) Les discours déraisonnables des habitants traumatisés du village Douar Nif.
- 3) Le délire incompréhensible des fous au marabout de Bouiya Omar, où Bobby a abouti "Ils allaient et venaient, balbutiant des mots, des phrases, des chiffres [...]".
- 4) La langue hermétique dont use Sindibad.

Cette a-normalité présente des degrés différents, depuis les contes jusqu'au non-discours des fous. Plus elle est accentuée, plus le lieu où est généré un tel langage se situe en dehors du territoire connu. C'est ainsi que la zaouïa de Bouiya Omar se trouve au bout d'une piste.

Enfin, la traversée de Yamna et Sindibad s'achève dans le lieu même où les repères sont impossibles : le désert. L'auteur nous suggère qu'à partir de Marrakech, le voyage s'est transformé en errance. "Depuis le séjour à Marrakech, il s'était passé tant de choses étranges que les ancêtres avaient dû leur retirer la protection et la bénédiction. S'étaient-ils égarés ? Avaient-ils changé d'itinéraire sans l'accord des sages?"<sup>504</sup>

La quête des origines aboutit donc à se perdre dans un territoire inconnu. Si l'on admet que cette quête est également celle du sens, on peut dire qu'elle est déceptive : Revenir à une origine du sens, le chercher dans le passé, à la limite, c'est se rapprocher d'un vide, d'une présence qui se dérobe sans cesse.

Nous avons constaté que ce thème de l'errance est omniprésent, qu'il tend à annuler toute notion d'un but du voyage. Dans *Harrouda*, la ville où tous les voyageurs atterissent est symbolique de la dérive même : Tanger. Charles II y est condamné à l'errance. Les écrivains de la "Beat-generation" y cherchent un dépaysement, à se décentrer par rapport au mode de pensée occidentale. Sur place, ils continueront le voyage en ayant recours à la drogue pour d'autres *trips*<sup>505</sup> plutôt qu'un but déterminé, les voyageurs semblent ainsi chercher à sortir d'un territoire connu pour se perdre dans un ailleurs qu'ils n'atteindront jamais effectivement.

Voyage - Métaphore de l'écriture.

Dans les voyages représentés chez Ben Jelloun, le but compte moins que le mouvement et la tension qui déporte les personnages vers un ailleurs. Or, il semble que cette tension soit celle-là même de l'écriture. Celle-ci se déroule entre deux lieux. A la fin de ses romans Ben Jelloun indique cette double traversée, géographique et temporelle.

*La Prière* : "Tanger, Essaouira, Paris Mai 1980. Janvier 1981".

*Moha* : "Rabat, salé, Paris, Septembre 1977. Mai 1978.

*La Réclusion*: "Hydra-Paris. 1975-1976".

L'écart entre deux territoires géographiques correspond à la distance entre deux territoires culturels et linguistiques. Cette distance jamais abolie puisque l'atteinte d'un lieu signifie l'éloignement de l'autre, ne conduit-elle pas à toujours relancer le désir de l'un ou de l'autre ? Ne peut-on lire ici une métaphore spatiale de cette écriture entre deux langues ? Dès que l'écrivain est dans l'une, il désire l'autre et inversement. L'itinéraire serait alors la manière de préserver le "désir du lieu" pour reprendre l'expression de Nabile Fares.

Laissons Jacques Madelain préciser cette notion d'écriture migratoire :

"[Cette] écriture migratoire circule dans l'espace, dans les langues, dans les existences et dans l'Histoire, à la recherche "utopique" d'un lieu au delà de l'errance où, sous "un arbre béni-l'olivier qui ne provient ni de l'Orient ni de l'Occident"

<sup>504</sup>- *La Prière*. Op. cit., p.219.

<sup>505</sup>- Mot anglais désignant à la fois le voyage et l'effet procuré par la drogue.



(Coran 24-35) l'homme pourrait vivre la détente et la paix, débarrassé de toute division en lui même et de tout antagonisme dans le monde".<sup>506</sup>

---

<sup>506</sup>- *L'Errance et l'itinéraire*. Op. cit., p.167-168.

## Conclusion

Si l'on devait qualifier globalement le temps et l'espace dans les écrits de Ben Jelloun, le terme désorganisés s'imposerait à première vue. Leurs niveaux de chevauchement s'imbriquent, entre réel et imaginaire. Ce dernier leur imprime toutes sortes de distorsions et les revêt de significations nouvelles, les tirant hors de l'objectivité et la neutralité. Il semble également que dire l'espace et le temps du Maghreb dans la langue française entraîne des conséquences particulières.

Prendre la parole pour dire l'Histoire de son point de vue, cela consiste, chez Ben Jelloun, à représenter des récits de l'Histoire énoncés par des gens du peuple et différant en cela de l'Histoire officielle. Pluriels, valant surtout par le système d'intelligibilité où ils s'inscrivent, ces récits sont stylisés par leur transposition dans un écrit en français. Le passé n'est pas donné dans un récit achevé mais devient l'objet d'une quête ouverte.

Celle-ci est soutenue par un travail de la mémoire fondamental notamment dans *Harrouda* et *La Prière*. À l'écoute des blessures du corps, de la part inaudible de l'événement, Ben Jelloun cherche ainsi à restaurer un passé à la fois individuel et collectif. Il semble que toutes les reconstitutions opérées dans ses récits ont pour point de départ un "trauma" imposé par l'Histoire.

Sans doute le temps fictif dans son organisation répond au désir de contourner le choc du temps objectif son accélération et ses discontinuités trop brutales. À la limite, c'est la conception du temps qui est mise en cause dans la rencontre des cultures; l'écrivain voit alors se multiplier les possibilités de jouer avec les temporalités et de les confronter.

Au niveau de l'espace, là aussi l'unité du sens fut rompue. À partir de quoi, Ben Jelloun construit un espace caractérisé par les oppositions suivantes : sacré/profane; unité/hétérogénéité; familier/étranger.

Il s'agit, dans un espace autochtone déstructuré, de retrouver un "topos plein" en continuité avec le passé, mais aussi paradoxalement, de sortir de la clôture des lieux familiers. Un double mouvement de décentrement et de recentrement conditionne ainsi le parcours des personnages.

Il caractérise également de manière métaphorique l'avancée de l'écriture.

conclusion generale

Pour une société donnée, la langue qu'elle utilise réalise un découpage du monde spécifique. Or quand deux langues se remontent dans un champ socio-culturel, quand cette rencontre dépasse la simple coexistence pour devenir interaction, il y a de fortes chances pour que ce découpage soit remis en cause. En effet, les classifications dans une langue ne se superposent pas sur celles de l'autre. Il apparaîtra alors des décalages, des empiètements perçus souvent avec inquiétude comme ce qui vient déranger un ordre du monde réglé sur un ordre du langage.<sup>507</sup> Une telle méfiance est d'autant plus grande au Maghreb qu'un rapport de forces politiques marqua la relation entre la langue arabe et la langue française. D'où peut-être, dans la situation interculturelle que vivent les pays du Maghreb, un mouvement de repli, l'attachement à un texte originel, somme de vérités indiscutables.

Nous prenons ici le mot texte dans un sens large comme ensemble de discours plus ou moins institutionnalisés en lesquels une société se reconnaît. Parmi ces discours, le texte coranique est fondamental mais n'est pas la seule référence identitaire.

Globalement, on peut dire que la peur de la dérive incontrôlée de ses signes conduit à insister sur les limites de sa langue/culture face aux autres. Réflexe somme toute compréhensible car qui nierait que les frontières, en matière de langues sont également des repères, une manière d'éviter Babel ? Le risque est cependant de prendre ces repères pour des clôtures.

Quand l'écriture est "bilingue" comme c'est le cas ici, nous pensons qu'elle "transgresse" justement les frontières entre langues différentes, les déplaçant imperceptiblement et désorganisant du même coup l'organisation de chaque langue en fonction de celle de l'autre; et cela au niveau sémantique, phonétique et graphique.

D'où une démultiplication en quelque sorte des possibilités offertes par la littérature, qui consistent à jouer avec diverses limites supposées par une langue : celles entre dits et non-dits, entre significations connues et virtuelles, entre le langage de tel groupe social et celui de l'autre.

Nous avons ainsi pris comme hypothèse de départ, qu'un travail d'écriture d'une langue à l'autre se déroulait ici. A la fin de cette étude, il nous a semblé revêtir trois aspects essentiels :

- 1- interaction entre deux langues
- 2- émergence d'un langage littéraire spécifique.
- 3- champ d'expérimentation d'une parole bilingue

---

<sup>507</sup>- Barthes souligne à ce propos : "Rien n'est plus essentiel à une société que le classement de ses langages. Changer ce classement, déplacer la parole, c'est faire une révolution". *Critique et Vérité* p.45.

## 1- Interaction entre deux langues

La question du rapport entre le français et l'arabe dialectal ou écrit peut se formuler ainsi: Comment Ben Jelloun parvient à nous faire entendre une voix maghrébine dans une langue qui s'est voulue "neutre et universelle" ? Comment aussi, dans ce passage par la langue étrangère, ces langages maghrébins sont-ils métamorphosés ?

D'abord, nous constatons que l'illusion de la neutralité du français est sapée. La langue française porte, véhicule une idéologie dominante, aussi bien dans *Moha*, *Harrouda* que *La Prière* et *La Réclusion*, basée sur le culte du progrès et de la technique. Ces romans exposent un débat généralisé où s'opposent à ce discours "développementaliste" des discours s'appuyant sur d'autres références. Celles-ci tournent essentiellement autour d'un "humanisme" s'inspirant du marxisme ou bien d'un Islam "révolutionnaire". L'important est que tout discours abstrait est mis en relation avec l'épaisseur de la réalité, joignant ainsi "haut" et "bas" et donnant lieu à une écriture de type carnalesque. Ainsi la langue française devient le lieu d'une polyvocité, les énonciateurs maghrébins y disant leur vécu et leurs rêves.

Surtout, c'est la prégnance du discours coranique qui déporte la langue française de ses références habituelles. Varié, sujet à des traitements divers, le texte coranique apparaît comme fondamental chez Ben Jelloun. Il est la norme sans cesse questionnée mise en cause par personnages et narrateur et qui coexiste ainsi avec la norme supposée par la langue étrangère, les deux tendant à s'annuler mutuellement. Le français, de son côté, transforme le discours religieux en le désacralisant, par le simple fait de la traduction. Il s'agit là d'un type de distance avec le texte coranique coexistant avec d'autres modalités de traitement, depuis la stylisation, jusqu'au commentaire en passant par l'éclatement.

Cependant la "maghrébinité" est repérable dans les traces de l'oralité. En effet Ben Jelloun transpose des langages institutionnalisés de type oral dans ses écrits : prières, proverbes, langues, contes. Interrompant le cours de la narration, introduisant un changement au niveau de la prosodie, ils prouvent que l'écrit dépend ici d'un champ de paroles fixées par la tradition. Cependant ces parlers sont eux-même transformés par le double passage à l'écrit et à une autre langue : leur portée sociale et rituelle est jouée bien plus que réelle; leur forme spécifique change bien que Ben Jelloun tente parfois de transcrire dans sa langue, graphie et structure spécifique certaines formules incantatoires. En général, ces "parlers" sont banalisés et confondus dans le cours du discours romanesque qui fait feu de tout bois, mettant notamment sur le même niveau parole communautaire et énoncé individuel. Car ces langages oraux sont la voix de la communauté qui persiste dans l'écrit à sujet individuel et à laquelle retourne l'écrivain.

Ce dernier s'éclipse derrière cette voix anonyme, à la limite c'est le bruissement de ces paroles orales, la matérialité du dire, débit, ton, rythme qui cherche à se faire une place dans l'écrit en français.

*Harrouda* se caractérise par cette nostalgie des voix qui imprègnent le référent maghrébin.

A partir de sa position extérieure par rapport à la langue arabe, Ben Jelloun joue donc des divers langages maghrébins. Son écriture semble chercher à combler ce qui manque à la langue étrangère : L'implication du corps à la fois individuel et social qui existe notamment dans les discours appartenant au domaine de l'oralité.

De la même manière, cette langue qui porte une autre mémoire, qui renvoie à une autre Histoire, Ben Jelloun va lui "ré-injecter", si je peux me permettre cette image, une nouvelle mémoire maghrébine. D'abord l'Histoire fait l'objet de plusieurs récits, témoignages des humbles disant notamment l'histoire de la colonisation de leur point de vue, avec leurs propres systèmes d'intelligibilité, avec parfois une colère qui empêche d'élaborer un discours à partir de la parole, le rythme saccadé sont la marque d'un "engagement du corps" dans la langue française. L'écriture semble ici conditionnée par une véritable travail de la mémoire à l'écoute de l'événement qui a laissé sa trace, signifiant à la fois pour le corps social et individuel. Paradoxalement, en même temps que ce travail de mise en mémoire, un mouvement inverse se fait jour dans l'écriture de Ben Jelloun. Il consiste à se délester

d'un passé lourd d'affects, ce qui semble facilité étant donné que la langue étrangère est dénuée de la charge liée à la langue maternelle.

L'interaction entre les deux langues apparaît comme un processus dynamique qui transforme le matériau linguistique même, ici double. Signes de cette dualité, les mots d'origine arabe qui parsèment les écrits de Ben Jelloun rendent littéralement un son étranger dans la langue française. Le travail de la langue maternelle s'effectue ici au niveau des signifiants.

Nous avons noté que ce travail répond à un double phénomène contradictoire, d'assimilation-rejet. Les phonèmes des deux langues ont tendance à se rapprocher, par des allitérations, voire jeux de mots d'une langue à l'autre. De même les significations de termes français sont attirées par un champ de signification arabe dans une sorte de traduction généralisée.

Déjà, indépendamment de tout travail d'écriture, les emprunts signalaient une tentative d'appropriation d'une langue par l'autre, trace des échanges parfois violents entre le Maghreb et la France. C'est dans la foulée de ces termes bilingues par excellence qu'écrit Ben Jelloun.

Cependant, la différence est constitutive aussi de cette rencontre de langues. On peut la repérer dans les traductions qui chez Ben Jelloun soulignent dans le cours même des textes l'écart entre signifiés et signifiants.

De même, les lettres imprononçables français indiquent cette part de la langue arabe irréductible à l'appropriation. Enfin la limite est soulignée visuellement dans les passages en graphie arabe.

Reste que la notion même de langue étrangère est problématique dans cette écriture. La langue qui est celle de l'auteur est étrangère par rapport à sa langue d'écriture le français. D'où une hésitation à démarquer ou non les termes "étrangers" au français. Si cette frontière ne peut plus être délimitée, n'est-ce pas que justement le travail de l'écrivain consiste à familiariser la langue qui lui était étrangère au départ ?

## 2- Langage littéraire spécifique

Qu'est-ce qui, au vu de notre approche, fait la spécificité des écrits de Ben Jelloun au niveau littéraire ?

Déjà, à partir des conclusions précédemment dégagées, nous pouvons déduire que nous sommes face à des écrits polyphoniques. Cela étant donné le dialogisme entre deux langues qui les structure. D'un autre côté, le sujet de ces romans étant collectif souvent, il y règne une polyvocalité générale.

D'autant plus que Ben Jelloun transpose des langages oraux dont le sujet est anonyme, qui circulent de l'un à l'autre.

Une autre conséquence de ce passage de l'oral à l'écrit est la notation du contexte extralinguistique de ces discours, gestes, tons, etc...

Ces romans empruntent en fait des traits spécifiques de l'oralité tels que l'importance du rythme, la valeur incantatoire de la parole ou bien l'accentuation de la fonction phatique. Le destinataire de l'écrit a son double dans les textes, qui est le destinataire/auditeur du discours oral.

En fait, le champ de l'oral opère une véritable cooptation du champ de l'écrit. La citation notamment s'inscrit dans cette perspective comme une pratique orale de la transmission et non plus seulement comme une référence à des écrits.

C'est également au domaine des légendes répétées oralement que Ben Jelloun emprunte des figures telles que *Harrouda*, proche de Aïsha Quandischa ou Moha, apparenté au "Majdub".

Bien entendu, les romans transforment ces figures de l'imaginaire collectif en les intégrant dans un temps qui n'est plus l'intemporalité du mythe. L'écrivain réalise également une combinaison particulière entre mythe et fantasmes plus personnels.

On remarquera qu'un syncrétisme culturel est effectué entre des mythes maghrébins et figures mythiques grecques, comme pour créer un récit primordial interculturel, où l'hybride est à la fois forme et thème.

Au niveau des références écrites, nous relevons qu'elles appartiennent à un double champ culturel, ce qui élargit considérablement les jeux intertextuels et les possibilités de rapprochements d'écrits par delà les nationalités de leurs auteurs. Ce ne sont pas seulement des textes littéraires qui sont ainsi mis

en rapport mais aussi des textes philosophiques ou religieux. *La Prière* est à lire selon la grille de la pensée soufie et selon celle de la pensée nietzschéenne à la fois.

En ce qui concerne les effets poétiques particuliers induits par cette écriture bilingue, nous avons noté que ces effets se diversifiaient selon le lecteur, selon qu'il était lui-même bilingue ou non. A l'évidence Ben Jelloun explique, traduit, s'adressant à tel ou tel lecteur. Surtout il "joue" à dérouter toute lecture trop confiante en créant des effets de trompe-l'oeil, en brouillant la perception du réel et en racontant l'histoire de ces troubles de perception. Le sens conventionnel, le vraisemblable sont ainsi mis en question; la lisibilité du texte pose problème. Il s'agit d'une mise en question de la langue française et de ses codes littéraires, qui ne fonctionnent plus innocemment ici.

Le simple fait de recourir à des termes arabes "parasite" quelque peu la lecture. Un autre effet poétique occasionné par ces termes est justement leur étrangeté, qui introduit l'inprévisible dans le cours des textes. Les noms propres arabes, signifiants intraduisibles, polarisent ces effets d'étrangeté. Le lecteur arabisant même ne les reconnaît pas tout à fait, transcrits dans une autre langue.

On peut dire que l'inconnu du sens suggéré par la langue étrangère entraîne le lecteur dans une problématique de l'interprétation, ce qui donne une forme énigmatique à ces écrits.

### 3- Champ d'expérimentation d'une parole bilingue

En soulignant que le terme parole suppose l'implication de l'écrivain, quels sont les enjeux de cette prise de parole bilingue par Tahar Ben Jelloun ?

Nous rappellerons d'abord que les conclusions que nous avons dégagées à partir de notre travail d'analyse sur les textes de Ben Jelloun, peuvent éventuellement se révéler valides pour d'autres textes de la littérature maghrébine de langue française. De même l'expérience d'une écriture bilingue, si elle est vécue différemment, peut présenter des points communs chez différents écrivains maghrébins. Si de nombreux écrits modernes soulèvent une problématique de l'identité, cela se vérifie d'autant plus ici. Le paradoxe qui fonde la question de l'identité est cette dualité dans laquelle se pose cet écrivain bilingue.

Elle est repérable déjà dans la distance entre le nom arabe de l'auteur et la langue où il écrit. A partir de là, se développe chez Ben Jelloun tout un jeu de transformations et d'altérations où la trahison est forme-sens.

La perte de l'intégrité du Nom, signale en fait un ébranlement du symbolique (au sens au l'entend Kristeva). Dès lors que l'unité de la langue, du sens ne soutient plus la fonction de communication, la polyvalence peut entraîner vers la confusion. Et ce qui fait la poéticité de certains passages de *Harrouda* et de *Moha*, déroute parfois le lecteur en privilégiant la signifiante sur la signification. Dans *Harrouda*, c'est un parti-pris de l'auteur de laisser prédominer le bruit, la musique "sur le sens".

Cependant, l'accent porté sur le signifiant est loin d'être pur jeu formel. Nous pensons que la rencontre des signifiants des deux langues, qu'elle soit insistance des phonèmes de la langue maternelle ou jeux de mots, signale un travail de l'Inconscient dans un texte double. Le désir d'abolir la différence des langues soutient alors l'écriture.

Par son aspect proprement littéral, le texte pousse le plus loin possible le travail du bilinguisme c'est-à-dire dans la matière signifiante.

En effet, si la traduction est une transposition de signifiés d'une langue à l'autre, les signifiants sont rebelles à tout passage. Ils sont une bordure irréductible. Voici pourquoi quand un texte littéraire lève quelque peu les frontières entre signifiants des deux langues, on peut dire qu'il ouvre un champ de signifiants et de significations inouïes.<sup>508</sup>

D'un autre côté, nous avons relevé que chez Ben Jelloun, l'altérité était sans cesse interrogée.

---

<sup>508</sup> - Il nous semble que cela devrait amener à écouter dans la vie courante ces phénomènes de contamination linguistique jugés impurs, à se poser la question qu'est-ce qui insiste de la langue maternelle dans la véhiculaire ?

Plutôt que questionnement sur l'origine, sur l'ancêtre fondateur par exemple, la quête d'identité suit le chemin d'un rapport avec différents "Autres".

D'abord, le fait d'utiliser la langue française implique de se poser par rapport à un destinataire dans cette langue, sorte de Tiers dont il faut tenir compte dans l'acte de communication que sont les écrits de Ben Jelloun.

Ce destinataire étranger, déclenche dans *Harrouda* un processus de redéfinition générale de l'identité du narrateur en fonction de toutes les altérités par rapport auxquelles il s'est constitué. Le moi collectif y cherche également à se délimiter en fonction de l'étranger. Dans *La Prière*, l'Autre n'est plus extérieur : il est soi-même de l'autre langue, de l'autre culture. Le roman met en scène des protagonistes qui ne sont que les différentes facettes d'un moi collectif en devenir, de la même façon qu'il confronte textes arabes et textes en français. Dialogisme et dialogues structurent ainsi à la fois une écriture et une identité en mutation. L'expérience de l'écriture dans la langue étrangère équivaut alors à un dépaysement. Cependant le devenir ne correspond-il pas à la transformation même du réel maghrébin ?

En tous cas, cet exil linguistique entraîne un travail de reconstitution visant à rétablir un ordre perdu. Qu'il soit celui d'une ville, d'un système de valeurs, d'un texte, cet ordre appartenant au passé laisse supposer que l'écriture vient après sa défaite, qu'elle court après une unité perdue.

Cette parole bilingue se situe hors de l'unité première et pourtant elle y revient nostalgiquement. Elle se construit en s'écartant de la langue maternelle et pourtant elle en cherche la trace. Ce ne sont pas les moindres des paradoxes qui la caractérisent.



En tout cas, il s'agit d'une parole vivante. En tant que telle, elle rompt avec les langages stéréotypés et épouse le mouvement de la réalité. Particulièrement, elle se révèle le plus à même de signifier le champ, pour une grande part inédit, de l'interculturel.

Bibliographie thématique

Remarque : les ouvrages cités dans la thèse sont suivis par \*

## I. littérature maghrébine

### A. Ecrits de Tahar Ben Jelloun

#### 1. Ouvrages classés par ordre chronologique

*Hommes sous linceul de silence*. Casablanca, éd. Atlantes, 1971

*Harrouda* : Paris, éd. Denoël, 1973, coll. médianes; (roman).

*La Réclusion solitaire* : Paris, (1ère éd. Denoël, 1976) éd. Seuil, 1981, coll. points; (roman).

*La Mémoire future*, anthologie de la nouvelle poésie au Maroc. Paris, éd. Maspero, 1976, coll. voix; (anthologie).

*Moha le fou Moha le sage* : Paris, éd. Seuil, 1978, coll. points; (roman).

*La plus haute des solitudes*, misère affective et sexuelle d'émigrés nord-africains : Paris, éd. Seuil, 1979; (essai). Abrégé de la thèse de troisième cycle en Psychiatrie sociale présentée à Paris-VIII.

*Les Amandiers sont morts de leurs blessures*, suivi de *Cicatrices du soleil et Le discours du chameau* : Paris, éd. Maspero, 1980; (poèmes).

*A l'Insu du souvenir* : Paris, éd. Maspero, 1980, coll. voix; (poèmes).

*La Prière de l'Absent* : Paris, éd. Seuil, 1981, coll. points; (roman).

*L'Ecrivain public* : Paris, éd. Seuil, 1983; (roman).

*Hospitalité française*, racisme et immigration maghrébine. Paris, éd. Seuil, 1984; (essai).

*La Fiancée de l'eau*, suivi d'un entretien avec Monsieur Saïd Hammadi : Paris, éd. Le Paradou, Actes Sud, 1984; (pièce de théâtre). L'entretien avec Monsieur Saïd Hammadi a été publié dans *Le Monde* du 11 avril 1978. Il a été mis en scène par Antoine Vitez au Théâtre National de Chaillot, le 13 Février 1982.

*L'Enfant de sable* : Paris, éd. Seuil, 1985; (roman).

*La Nuit sacrée* : Paris, éd. Seuil, 1987; (roman).

#### 2. Articles classés par ordre chronologique

"De la différence", *Ethnopsychologie*, Revue de psychologie des Peuples, n°2/3, Juin/Septembre 1973. \*

"Le poète doit être à l'écoute du peuple", *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée* n°22, 2ème semestre, 1976, Aix-en-Provence, p.191 à 194.

"L'écriture, la trahison". *Le Temps modernes*, n°375bis, oct. 1977, numéro spécial : Du Maghreb, p.392-396.

\*

### B. Ouvrages d'autres auteurs Maghrébins (cette liste n'est pas exhaustive, mais indicative)

(Note : (A) = Algérien; (M) = Marocain; (T) = Tunisien).

#### 1. Romans et Poèmes

BOUDJEDRA, Rachid : *Les Mille et une années de la nostalgie*. Paris, éd. Denoël, 1979.

*La Répudiation*. Paris, éd. Denoël, 1980.

*Topographie idéale pour une agression caractérisée*. Paris, éd. Denoël, 1982.

*Le Démantèlement*. Traduit de l'arabe par l'auteur. Paris, éd. Denoël, 1982.

CHRAIBI, Driss (M): *Le Passé simple*. Paris, éd. Denoël, 1977.

*Les Boucs*. Paris, éd. Denoël, 1982.

*La civilisation, ma mère*, Paris éd. Denoël, 1983.

DIB, Mohamed (A): *Qui se souvient de la mer*. Paris, éd. Seuil, 1976.

*Le Maître de chasse*. Paris, éd. Seuil, 1973.

*Habel*. Paris, éd. Seuil, 1977.

*L'incendie*. Paris, éd. Seuil, 1981.

*Les terrasses d'Orsol*. Paris, Sindbad, 1985.

*Sommeil d'Eve*. Paris, Sindbad, 1989.

*Neiges de Marbre*. Paris, Sindbad, 1990

DJEBAR, Assia (A): *L'Amour - La Fantasia*. Paris, éd. Lattes, 1985.\*

FARES, Nabile (A): *Le Champ des oliviers : la découverte du nouveau monde*, livre I. Paris, éd. Seuil, 1972.

*Mémoire de l'Absent* : la découverte du nouveau monde, livre II. Paris, éd. Suil, 1974. \*

HADDAD, Malek (A): *Le Quai aux fleurs ne répond plus*. Paris, U.G.E., 1982, coll. 10/18 (1ère éd. René Julliard 1961).

KATEB, Yacine (A): *Le Polygone étoilé*. Paris, éd. Seuil, 1966.

*Nedjma*. Paris, éd. Seuil, 19

KHAIR-EDDINE, Mohammed (M) : *Agadir*. Paris, éd. Seuil, 1967.

*Moi l'aigre*. Paris, éd. Seuil, 1970.

- KHATIBI, Abdelkebir (M): *Le Livre du sang*. Paris, éd. Gallimard, NRF, 1979.  
*La Mémoire tatouée*. Paris, éd. Union générale d'édition, 1979.  
*Le Lutteur de classe à la manière taoïste*. Paris, éd. Sindbad, 1977. (Poèmes).
- LAABI, Abdellatif (M) : *Chroniques de la citadelle d'exil : Lettres de prison : 1972-1980*. (Préf. par Claude Ollier et Ghislain Ripault). Paris, éd.  
*L'Oeil et la nuit*. Rabat, éd. SMER, 1982.  
*Les Rides du lion*. Paris, éd. Messidor, 1989.
- MEDDEB, Abdelwahab (T) : *Phantasia*. Paris, éd. Sindbad, 1986.  
*Talismano*. Paris, éd. Sindbad, 1987.
- NISSABOURY, Mostafa (M): *La Mille et deuxième nuit*. Casablanca, éd. Shoof, 1975. \*
- SEFRIOUI, : *La Boite à merveilles*. Paris, éd. Seuil, 1954.
- SERHANE, Abdelhak (M): *Messaouda*. Paris, éd. Seuil, 1983.
2. Anthologies
- DEJEUX, Jean : (édit. par) *Poètes marocains de langue française*. Paris, éd. A. Colin, 1985.  
*Anthologie des écrivains maghrébins d'expression française / sous la direction d'Albert Memmi; choix et présentation de Jacqueline Arnaud, Jean Déjeux, Abdelkebir Khatibi, Arlette Roth*. Paris, éd. Présence africaine 1964.  
*Ecrivains marocains du protectorat à 1965 / choix, trad. de l'arabe et présentation par Mohammad Ben Jelloun Touimi, Abdelkebir Khatibi et Mohammed Kably*. Paris, éd. Sindbad, 1974

## 3. Essais, Thèses sur la Littérature maghrébine

AL FASSI, Mohammed; DERMENGHEM, Emile : (Recueillis d'après la tradition orale et publiés par ) *Les Contes fassis*. Paris, éd. D'aujourd'hui, coll. Les introuvables, 1976 (1ère éd. Rieder, 1926). \*

ARNAUD, Jacqueline : *Recherches sur la Littérature maghrébine de langue française*, le cas de Kateb Yacine. Thèse de Doctorat d'Etat, Lille-III, 1978, reprographie diffusée par la librairie de L'Harmattan, Paris, 1982.

BENHADDOU, Rachid : *La Littérature marocaine*, étude et corpus de traductions. Thèse de Doctorat de 3ème cycle, Lyon-III, Université Jean-Moulin, 1981. \*

BONN, Charles : *La littérature algérienne de langue française et ses lectures* : imaginaire et discours d'idées/préface de J.E. Bencheikh. Ottawa, éd. Naaman, 1982. \*

*Le Roman algérien de langue française*. Paris, éd. L'Harmattan, 1985. \*

DEJEUX, Jean : *Situation de la Littérature maghrébine de langue française*, Approche historique-Approche critique bibliographie méthodique des oeuvres maghrébines de fiction 1920-1978. Paris, Office des publications universitaires, 1982.

*Le Sentiment religieux dans la littérature maghrébine de langue française*. Préface de Mohammed Arkoun. Paris, éd. L'Harmattan, 1986.

GONTARD, Marc : *La Violence du texte*, études sur la littérature marocaine de langue française. Paris-Rabat, L'Harmattan/Société marocaine des éditeurs réunis, 1981. \*

KHADDA, Naget : (En)jeux culturels dans le roman algérien de langue française. Thèse de Doctorat d'Etat es Lettres, Université de la Sorbonne nouvelle Paris III, 1987. 1255 f. 5 tomes.

- KHATIBI, Abdelkebir : *La Blessure du nom propre*. Paris, éd. Denoël, 1974, Dossier des lettres nouvelles. \*  
*Maghreb pluriel*. Paris, éd. Denoël, 1983. \*
- LAHJOMRI, Abdeljlil : *L'image du Maroc dans la Littérature française, de Loti à Montherland*. Alger, SNED, Etudes et documents, 1973.
- MADELAIN, Jacques : *L'Errance et l'itinéraire* : lecture du roman maghrébin de langue française. Paris, éd. Sindbad, coll. la bibliothèque arabe, 1983. \*
- NISBET, Anne-Marie : *Représentation et fonction du personnage féminin dans le roman maghrébin de langue française, des indépendances à 1980*. University of New South Wales (Australie), 1980, p.p. Sherbrooke, Naaman, 1982.
- YETIV, Isaac : *Le Thème de l'aliénation dans le roman maghrébin d'expression française de 1952-1956*. Québec, éd. Naaman, 1972.
3. Articles et participations à des ouvrages collectifs
- ABDALLAOUI, M'hamed Alaoui : "La littérature marocaine de langue française : itinéraire d'une dualité". in *Itinéraires et Contacts de culture*, n°4-5, Paris, éd. L'Harmattan, 1984. \*
- BASFAO, Kacem : "La littérature maghrébine : une question de langue". *Annuaire de l'Afrique du Nord*, Paris, éd. CNRS, T. XXIV, 1985, p.379 à 384.
- BENJEMAA, Bouchoucha : "Bibliographie du roman maghrébin de langue arabe - II Maroc". *Ibla*, T. 52, n°163, Tunis, 1989, p. 95 à 104. \*
- BOUREAU, Alain : "Positions critiques et nouvelles perspectives. Le discours critique sur la Littérature maghrébine d'expression française". *Oeuvres et Critiques IV*, 2, 1980.
- CLEMENT, F.A. : "Panorama de la littérature marocaine d'expression française" in *Ecrivains du Maghreb*, Université de Paris-Nord, éd. de la francité, 1974.
- FARES, Nabile : "Histoire, souvenir et authenticité dans la littérature maghrébine de langue française". *Les Temps modernes* n°375bis, numéro spécial : Du Maghreb, Octobre, 1977, p.397-406. \*
- GONTARD, Marc : "L'itinéraire comme forme romanesque". *Al Asas* n°52, Mai 1982, p.42-46; n°53, Juin 1983, p.41-44. \*
- MEDDEB, Abdelwahab : "lieux/dits". *Les Temps modernes* n°375bis, numéro : Du Maghreb, Octobre 1977, p.21-45.
- MNIAI, Hassan : "Introduction à l'étude du roman marocain d'expression arabe". *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée* n°22, 2ème semestre 1976, p. \*
- MOUZOUNI, Lahsen : "La critique littéraire de langue française au Maghreb et l'école de Fes". *Sindbad*, n°49, Janvier 1986, p. 23-35.
- YELLES-CHAUCHE, Mourad : "Délire, désir, dissidences, images de la folie dans la tradition orale maghrébine". *Revue du Monde Musulman et de la Méditerranée*, n° 51, 1er trimestre, 1989, p. 32 à 44.  
*Europe*, numéro spécial : "La littérature marocaine"; n°602-603, Juin-Juillet 1979. \*  
*Les Temps modernes* : numéro spécial : "Du Maghreb"; n°375bis, Octobre 1977. \*

## II. monde arabe, Maghreb

## A. Essais, Ouvrages

## 1. Histoire, Islam, Anthropologie, Sociologie

ABDELMALEK, Anouar : *La Pensée politique arabe contemporaine*. Paris, éd. Seuil, 1970.

ARKOUN, M. : *Essais sur la pensée islamique*. Paris, éd. Maisonneuve et Larose, 1973.

BASSET, Henri : "Le culte des grottes au Maghreb". Thèse complémentaire pour le Doctorat es Lettres, présentée à la Faculté des Lettres d'Alger, p.p. Jules Carbonel, 1920. \*

BEJI, Helé : *Désenchantement national*. Paris, éd. Maspero, 1982.

BOUGHALI, Mohammed : *La représentation de l'espace chez le Marocain illettré, mythes et tradition orale*. Préf. Germaine Tillon. Paris, éd. Anthropos, 1974.

CHARNAY, J.P. : *Les Contre-Orients ou comment penser l'Autre selon soi*. Paris, éd. Sindbad, coll. la bibliothèque arabe, 1980.

CHEBEL, Malek : *Le Corps dans la tradition au Maghreb*. Paris, éd. Presses Universitaires de France, 1984. \*

CHELHOD, Joseph : *Les Structures du Sacré chez les Arabes*. Paris, éd. G.-P. Maisonneuve et Larose. 1ère éd. 1986.

CORBIN, Henry : *Histoire de la Philosophie islamique*. Paris, éd. Gallimard, coll. Folio, 1986, (1ère éd. 1964 et 1974). \*

DJAÏT, H. : *La Personnalité et le devenir arabo-islamiques*. Paris, éd. Seuil, 1974.

EL BAKI, Hermassi : *Etat et société au Maghreb, étude comparative*. Préf. de Maxime Rodinson. Paris, éd. Anthropos, 1975.\*

FANON, Franz : *Peau noire masques blancs*. Paris, éd. Seuil, coll. Points, 1952.

GARDET, Louis : *L'Islam, Religion et communauté*. Paris, éd. Desclée de Brouwer, (1ère éd. 1967, 3ème éd. , revue et corrigée, 19 \*)

*L'Espace social de la ville arabe*, (actes) du colloque organisé les 24-25-26 Novembre 1977 par le Centre National de la Recherche Scientifique, sous la direction de Dominique Chevallier. Paris, éd. G.-P. Maisonneuve et Larose. \*

LAROUI, Abdallah : *les Origines sociales et culturelles des nationalisme marocain. 1830-1912*. Paris, éd. Maspero, 1977. \*

*L'Idéologie arabe contemporaine*. Paris, éd. Maspero, 1982. \*

*L'Histoire du Maghreb*, un essai de synthèse. Paris, éd. Maspero; 1982.

*La Crise des intellectuels arabes*. Paris, éd. Maspero, 1982. \*

MEMMI, Albert : *Portrait du colonisé* (préface de Jean Paul Sartre). Paris, éd. Payot, 1974 (1ère éd. 1957).

MERNISSI, Fatima : *Sexe, Idéologie, Islam* : Paris, éd. Tierce, 1983 \*

PALAZOLLI, C. : *Le Maroc politique*. Paris, éd. Sindbad, 1974.

RODINSON, M. : *Marxisme et monde musulman*; Paris, éd. Seuil, 1972.

ZANNAD, Traki : *Symboliques corporelles et espaces musulmans*. Tunis, éd. Cérés Productions, 1984. \*



*Abdelkrim et la République du Rif* : Ouvrage collectif. Actes du colloque international d'études historiques et sociologiques. Paris 18 et 20 Janvier 1973, éd. Maspero, 1976. \*

## 2. Culture, Littérature

CHELLI, Moncef : *La Parole arabe*. Une théorie de la relativité des cultures. Paris, éd. Sindbad, coll. La Bibliothèque arabe, 1980. \*

BERQUE, Jacques : *Langages arabes du présent*. Paris, éd. Gallimard, 1974, coll. Bibliothèque des Sciences humaines. \*

BERQUE, Jacques; CHARNAY J.P. et autres : *L'ambivalence dans la culture arabe*. Paris, Anthropos, 1967.

Grandguillaume, Gilbert : *Arabisation et politique linguistique au Maghreb*. Préface d'André Miquel, Paris, éd. G.-P. Maisonneuve et Larose, 1983, coll. Islam d'hier et d'aujourd'hui. \*

MIQUEL, A. : *La Littérature arabe*. Paris, éd. Maisonneuve et Larose, 1980.

*Sept contes des Mille et Une Nuits*, ou il n'y a pas de contes innocents, suivi d'entretiens autour de Jamaledine Bencheikh et CLaude Brémond. Paris, éd. Sindbad, coll. la Bibliothèque arabe, 1981.

VON GRUNEBaum, G.E. : *L'Identité culturelle de l'Islam*. Traduction de l'anglais par Roger Stuvéras (Préface de Jacques Berque). Paris, éd. Gallimard, N.R.F., 1973.

## 3. Anthologie

LAABI, Abdellatif : *La Poésie palestinienne contemporaine*. Choix de textes et traduction de l'arabe par Abdellatif Laâbi. Paris, éd. Messidor, 1990. \*

B. Articles, Revues, participations à des ouvrages collectifs

*Les Temps modernes*, numéro spécial : Du Maghreb, n°375 bis, Paris, Octobre 1977. \*

*Les Cahiers de Tunisie*, T.XXIX n°117-118, 1981. Numéro spécial : Dépendances, Résistances et mouvements de libération au Maghreb. \*

KHATIBI, Abdelkebir : "La culture, c'est ce qui perpétue un pays et un peuple". *Lamalif* n°175, Mars 1986, p. \*

BEYDOUN, Ahmad : "Des traditions collectives aux aspirations individuelles". in *Renouvellements du Monde arabe 1952-1982*. Paris, éd. A. Colin, 198 , p. 153-173. \*

III. Poétique et critique littéraire

A. Essais

BARTHES, Roland : *S/Z*. Paris, éd. Seuil, coll. "Tel quel", 1970.

*Le Degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux Essais critiques*. Paris, éd. Seuil, 1972. \*

*Le Plaisir du texte*. Paris, éd. Seuil, coll. Points, 1973.

*Le Grain de la voix* : entretiens 1962-1980. Paris, éd. Seuil, 1981.

*Essais critiques*. Paris, éd. Seuil, coll. Points, 1981 (1ère éd. 1984).

*Critique et Vérité*. Paris, éd. Seuil, 1966. \*

BURGOS, Jean : *Pour une poétique de l'imaginaire*. Paris, éd. Seuil, coll. 1982.

COMPAGNON, Antoine : *La Seconde Main ou le travail de la citation*. Paris, éd. Seuil, 1979. \*

DALLENBACH, Lucien : *Le Récit spéculaire* : Essai sur la mise en abyme. Paris, éd. Seuil, coll. poétique, 1977. \*

DURAND, Gilbert : *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris, éd. Bordas, 1969. \*

ECO, Umberto : *L'Oeuvre ouverte*. Paris, éd. Seuil, coll. Points, 1974 (1ère éd. Milan, 1962).

*Lector in fabula*, le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs. Paris, éd. Grasset et Fasquelle pour la traduction française, 1985, éd. italienne 1979.

GENETTE, Gérard : *Seuils*. Paris, éd. Seuil, Poétique, 1987. \*

*Palimpsestes* : la littérature au second degré. Paris, éd. Seuil, coll. Poétique, 1982.

*Figures III*. Paris, éd. Seuil, coll. Poétique, 1972.\*

*Mimologiques*, voyage en Cratylie. Paris, éd. Seuil, coll. Poétique, 1976. \*

JOLLES, André : *Formes simples*; [Einfache Formen]. Trad. de l'allemand par Antoine Marie Buguet. Paris, éd. Seuil, coll. Poétique, 1972. \*

KHATIBI, Abdelkebir : *Figures de l'étranger dans la Littérature française* (Aragon-Barthes-Duras-Genêt-Ollier-Segalen). Paris, éd. Denoël, 1987.

KRISTEVA, Julia : *Polylogue*. Paris, éd. Seuil, coll. "Tel quel", 1977. \*

*La Révolution du langage poétique*. Paris, éd. Seuil, 1974.\*

õ , Recherches pour une sémanalyse. (extraits). Paris, éd. Seuil, coll. Points. 1969 (reéd. 1978). \*

LE GALLIOT, Jean : *Psychanalyse et langages littéraires*. Théorie et pratique. Paris, éd. Nathan, coll. Université-Information-Formation, 1977. \*

LEJEUNE, Philippe : *Je est un autre* : L'autobiographie, de la littérature aux médias. Paris, éd. Seuil, coll. Poétique, 1980. \*

MESCHONNIC, Henri : *Pour la poétique I*. Paris, éd. Gallimard, NRF, coll. le Chemin, 1970. \*

*Pour la poétique II* : Epistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction. Paris, éd. Gallimard, 1973. \*

*Pour la poétique III*. Paris, éd. Gallimard, NRF, coll. le Chemin, 1973.

*Jona et le signifiant errant*. Paris, éd. Gallimard, coll. le Chemin, 1981.

*Les Etats de la poétique*. Paris, éd. PUF, 1985.

ROBERT, Marthe : *Livre de lectures*. Paris, éd. Grasset et Fasquelle, 1977.

*Roman des origines et Origines du roman*. Paris, éd. Gallimard, coll. Tel, 1971.

TODOROV, Tzvetan : *Introduction à la Littérature fantastique*. Paris, éd. Seuil, coll. Points, (1ère éd. 1970, rééd. 1976. \*

*Poétique de la prose* : choix, suivi de *Nouvelles Recherches sur le récit*. Paris, éd. Seuil, coll. Ponts, 1980 (1ère éd. 1971-1978).

- Les Genres du discours*. Paris, éd. Seuil, 1978. \*
- Le Principe dialogique* suivi de *Ecrits / du cercle de Bakhtine*; traduit du russe par Georges Philippenko, avec la collaboration de Monique Canto). Paris, éd. Seuil, coll. Poétique, 1981. \*
- Théorie de la Littérature* : textes des formalistes russes réunis, présenté et traduits par Tzvetan Todorov.. Préface Jakobson, Paris, éd. Seuil, coll. "Tel quel", 1965. \*
- Qu'est-ce que le structuralisme ? 2. Poétique*. Paris, éd. Seuil, coll. Points, 1973. \*
- RICOEUR, Paul : *Temps et Récit*. T. I. Paris, éd. Seuil, coll. L'ordre philosophique, 1983. \*
- Temps et Récit*. T.II. La configuration du temps dans le récit de fiction. Paris, éd. Seuil, coll. L'ordre philosophique. Paris, éd. Seuil, 1984. \*
- RICARDOU, Jean : *Nouveaux problèmes du roman*. Paris, éd. Seuil, coll. Poétique, Paris, éd. Suil, 1978. \*
- Le Nouveau roman*. Paris, éd. Seuil, 1973. \*
- SOLLERS, Philippe : *l'Ecriture et l'expérience des limites*. Paris, éd. Suil, coll. Points 1971 (1ère éd. 1968).
- BARTHES, R.; HAMON, PH.; RIFFATTERRE, M.; WATT, I. : *Littérature et réalité*. Paris, éd. Seuil, coll. Points, 1982. \*
- PICARD, Michel : *La Lecture comme jeu*. Paris, éd. Minuit, coll. Critique, 1986. \*
- ROBBE-gRillet, Alain : *Pour un nouveau roman*. Paris, éd. minuit, coll. "Critique", 1963. \*
- RIFFATTERRE, Michael : *Essais de stylistique structurale*. Présentation et traductions de Daniel Delos. Paris, éd. Flammarion, 1971. \*
- RICHARD, Jean-Pierre : *Microlectures*. Paris, éd. Seuil, coll. Poétique, 1979. \*
- B. Articles
- Positions et oppositions sur le roman contemporains. Actes du colloque organisé par le Centre de Philologie et de Littératures romanes de Strasbourg (Avril 1970). Textes recueillis et présentés par Michel Manory. Paris, éd. Klincksiek, Actes et colloques n°8, 1871.\*
- HADJADJ, Dany : "Du relevé de folklore au conte populaire : avec Henri Pourrat, Promenade aux frontières du dire". Ouvrage collectif. *frontières du conte*. Paris, éd. du CRNS, 1982, (études rassemblées par François Marotin). \*
- IV. Linguistique
- Ouvrages
- BENVENISTE, Emile : *Problèmes de linguistique générale*; Paris, éd. Gallimard.
- JACOB, André : *Introduction à la philosophie du langage*. Paris, éd. Gallimard, coll. Idées, 1976.
- CALVET, Louis-Jean : *Linguistique et Colonialisme* : petit traité de glottophagie. Paris, éd. Payot, 1974.
- JAKOBSON, Roman : *Essais de linguistique générale*. Paris, éd. Minuit, 1963 (reéd. 1981). \*
- MOUNIN, Georges : *Les Problèmes théoriques de la traduction*. Paris, éd. Gallimard, coll. "Tel Quel", 1982 (1ère éd. 1963).
- GARMADI, Julliette : *La Sociolinguistique*. Paris, éd. PUF, coll. Le linguiste 1981.\*
- HASSOUN, Jacques : *Fragments de langue maternelle*. Esquisse d'un lieu. Paris, éd. Payot, 1979.\*
- ABOU, Selim : *Le Bilinguisme arabe-français au Liban* : essai d'anthropologie culturelle. Paris, éd. PUF, 1962.
- BOURDIEU, Pierre : *Ce que parler veut dire* : L'économie des échanges linguistiques. Paris, éd. Fayard, 1982.\*
- MACKAY, William : *Bilinguisme et contact des langues*. Paris, éd. Klincksiek, 1976.
- MARTINET, André : *Eléments de linguistique générale*. Paris, éd. A. Colin, 1980.
- BENNANI; Boukous; BOUNFOUR; Cheng; FORMENTELLI; HASSOUN; KHATIBI; KILITO; MEDDEB; TODOROV; : *Du Bilinguisme*. Paris, éd. Denoël, 1985. Transcription du colloque qui a eu lieu du 26 au 28 Nov. 1981 à l'Université de Rabat et qui avait pour thème global le bilinguisme.\*
- Langue française et pluralité au Maghreb*, sous la direction d'Ahmad Moatassime; avec la collaboration d'André Abbou, Mohammed Arkoun, Jacqueline Arnaud, Mustapha Benchenane (et al). Frankfurt am Main, Diesterweg, 1984.
2. Articles, Revues
- Alif* N°1, Décembre 1971. Table ronde sur le bilinguisme. Tunis, CERES productions.

- HASSOUN, Jacques : "Le minoritaire et les mots du pouvoir". *Peuples méditerranéens*, numéro spécial : Le Langage pris dans les mots. N°33, Oct. Déc. 1985, p23-31.\*
- BOUNFOUR, Abdallah : "Le sacre de l'illettré". *Peuples méditerranéens*, numéro spécial : Le Langage pris dans les mots. N°33, Oct. Déc. 1985, p.95-101.
- GRANDGUILLAUME, Gilbert : "Père subverti, langage interdit". *Peuples méditerranéens*, numéro spécial : Le Langage pris dans les mots. N°33, Oct. Déc. 1985, p.163-182.\*
- GIORDAN, Henry; RICARD, Alain : "Diglossie et littérature". Publication de la Maison des Sciences d'e l'Homme d'Aquitaine. Numéro hors série de la revue *Le Discours social*. Université de Bordeaux III - Bordeaux. Talence. Maison des Sciences de l'Homme, 1976.
- CAHEN-VAN de VELDE, D. : "Sens et définition. Remarques sur les problèmes théoriques de la traduction". in *Sémantique, codes traductions*. Publication du Centre de Recherches sur l'analyse et la théorie des savoirs; section de sémantique.
- HUMBLEY, J. : "Vers une typologie de l'emprunt linguistique". *Cahiers de lexicologie*. T. II, Paris, éd. Didier Larouse, 1974. pp. 46-70. \*
3. Thèses
- NASER, Fathi : "Emprunts lexicologiques du français à l'arabe des origines à la fin du XIXème siècle". Thèse pour le Doctorat ès Lettres, Université de Paris, p.p. Imprimerie Hayek et Kamal, Beyrouth, 1966. \*
- ZAIDANE, Karima : "Emprunt et mélange". Produits d'une situation de contact des langues au Maroc". Thèse de 3ème cycle Lettres Etudes arabes, Paris III, 1980.
- V Généralités : Anthropologie, Sociologie, Histoire, Philosophie
- A. Ouvrages
- DELEUZE, Gilles : *Nietzsche et la philosophie*. Paris, éd. PUF? 1962. \*
- DETIENNE, Marcel : *L'invention de la mythologie*. Paris, éd. Gallimard, 1981. \*
- FREUD, sigmund : *Cinq leçons sur la psychanalyse*. Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1980.
- LEVI STRAUSS, Claude : *Anthropologie structurale II*. Paris, éd. Plon, 19 \*  
Séminaire *L'identité* dirigé par Claude Levi Strauss. Paris, éd. PUF, coll. Quadrige, 1983.
- FOUCAULT, Michel : *Les Mots et les choses*. Paris, éd. Gallimard, 1986 (1ère éd. 1966).\*
- Le Souci de soi* : Histoire de la sexualité. T3, Paris, éd. Gallimard, 1984. \*

GRAVES, Robert : *Les Mythes grecs*. Traduit de l'anglais par Mounir Hafez, Paris, éd. Fayard, 1967 (1ère éd. 1958). Traduction intégrale du livre de langue anglaise *Greek Myths*. \*

NIETZSCHE, Frédéric : *Ainsi parlait Zarathoustra*. T.I et II. Paris, éd. Bilingue Aubier-Flammarion, 1969. *Le Gai-Savoir*. Paris, éd. Gallimard, 1988.

B. Articles :

BARTHES, Roland : "Le discours de l'histoire". *Information sur les Sciences sociales*, VI, 4, Août 1967, p. 65-75. \*

REVEL, Jacques; PETER, Jean-Pierre : "Le corps. L'homme malade et son histoire". *Faire de l'histoire*. T. III Nouveaux objets, sous la direction de Jacques Le Goff et Pierre Nora. Paris, éd. Folio, coll. Histoire, 1986 (1ère éd. Gallimard, 1974), p.227-226. \*

BAUDRILLARD, Jean : "La precession des simulacres". *Traverses*, n°10 Février 1978, p.p. Centre Georges Pompidou,

p. \*

C. Divers

*Le Coran*. Traduction, Régis Blachère, Paris, éd. G.-P. Maisonneuve et Larose, 1980.

*Dictionnaire de la Sociologie* : Paris, éd. Larousse, 1989.

*Dictionnaire Kazimirski* : dictionnaire arabe-français. Beyrouth, Librairie du Liban, 1944.

*Encyclopédie de l'Islam* : Paris-Leyde, A. Picard 1927 (1ère éd.).

*Encyclopédie de l'Islam* : Leyde, éd E.J. Brill; Paris, G.-P. Maisonneuve et Larose, T.II 1977 (nouvelle éd.).

*Encyclopedia Universalis* : Paris, éd. Encyclopedia Universalis, 1989.

KRISTEVA, Julia : "Pratique signifiante et mode de production". in *La Traversée des Signes*. Paris, éd. Seuil, 1975, p.21.

