

TAHAR BEN JELLOUN:
LES MOTS DU CORPS
JAMAL EL QASRI

Institut Dar Al Hadith Al Hassania
2, rue Dahomy, Rabat, Maroc
<jamalelqasri@hotmail.com>

RÉSUMÉ Chez Tahar Ben Jelloun, le corps de la femme est hautement érotisé. Son dévoilement dans le texte prend le contre-pied de la doxa théologique ou sociale et répond au souci de l'auteur de traduire l'intimité de l'être, de dire le non-dit. Mais il s'agit également d'un corps poétique, d'un "corps-texte", qui aiguillonne les sens du lecteur et interpelle son imaginaire, et ce, tantôt, en conviant un fond littéraire commun, tantôt, en développant une rhétorique érotique particulière.

MOTS-CLÉS Corps. Sexe. Nudité. Mots. Érotisme.

Tahar Ben Jelloun: las palabras del cuerpo

RESUMEN En Tahar Ben Jelloun, el cuerpo de la mujer es altamente erotizado. Su revelación en el texto es contraria a las normas teológicas o sociales de la doxa y responde a la preocupación del autor de traducir la intimidad del ser, de decir lo no dicho. Pero también se trata de un cuerpo poético, de un "cuerpo-texto", que agujonea los sentidos del lector e interpela su imaginario, a veces dentro de un fondo literario común, a veces desarrollando una retórica erótica particular.

PALABRAS CLAVE Cuerpo. Sexo. Desnudez. Palabras. Erotismo.

Tahar Ben Jelloun: the body's words


SUMMARY In Tahar Ben Jelloun's writings, the woman's body is highly eroticized. Its unveiling in the text goes against the theological or social doxa and addresses the author's concern to translate the individual's intimacy, to say the unsaid. However, it is also a body of poetry and a "body-text", which stings the reader's senses and challenges their imagination. This is done sometimes by either invoking a common literary background or developing a special erotic rhetoric.

KEYWORDS Body. Sex. Nudity. Words. Eroticism.

Tahar Ben Jelloun: les mots du corps

JAMAL EL QASRI

INTRODUCTION



L'œuvre de Tahar Ben Jelloun, l'un des écrivains les plus prolifiques et les plus médiatisés du Maroc, se pose comme une fable du corps où se profile, non sans ambiguïté, la stature d'êtres mi-réels, mi-imaginaires, aux contours insaisissables. Relation fantasmatique, le corps, (précisément corps de femme), sous ses multiples apparences ou dans ce qui le dérobe même à l'indiscrétion du regard, est un corps hautement érotisé, dont le dévoilement répond au souci fondamental de l'auteur de traduire l'intimité de l'être, de rendre compte d'un vécu inhibé, de dire le non-dit. Le discours qui campe alors ce corps se donne à lire comme scandaleux et subversif: expressions crues du terroir, appellatifs grivois, mots du sexe, revisités ou inventés, mots en liberté. Le point d'orgue de cette liberté est le langage poétique: "Le corps s'ouvre et libère le poème" écrit Ben Jelloun (1976: 99). Pour tirer au clair toutes ces données, nous orienterons l'analyse dans trois directions. Dans un premier temps, nous aurons à nous pencher sur ce rapport étroit établi par l'auteur entre le corps et le langage, ensuite, nous expliciterons la place de la sexualité dans ses

textes, pour finalement déboucher sur une rhétorique érotique plus ou moins spécifique à l'écriture jellounienne¹.

1

LE CORPS TEXTE

Chez Ben Jelloun, le corps féminin est non seulement évoqué, représenté ou décrit, mais, en outre, subtilement identifié à des éléments du langage. Aussi, le mot et le corps sont-ils pris dans un jeu de miroitement. Ils s'appellent, se dialectisent, à telle enseigne que souvent l'un renvoie à l'autre ou encore en constitue la métaphore.

Dans *Harrouda*, ce corps se donne d'emblée comme un ensemble de signes à déchiffrer. Le mot "signe" y revient avec une fréquence lancinante: nous en dénombrons pas moins de seize occurrences². Ce mot se rapporte, bien entendu, à des scènes, événements, croyances qui ont façonné la mémoire collective, mais cristallise plus particulièrement une émotion vécue par le sujet, en rapport avec le corps. Dans ce contexte, il s'agit de signes érotiques de femmes nues, qui interpellent, obsèdent le regard du narrateur: "voir un sexe fut la préoccupation de notre enfance" (Ben Jelloun, 1976b: 13). Mais, non pas celui d'un contemplateur passif qui se détache du monde vu, le "voir", ici, est inséparable de la voix critique, qui tout le long du roman, ne cesse de stigmatiser les interdits doxologiques concernant la sexualité: "le corps devient notre première parole sensée", affirme le narrateur (id. 21). Des pages plus loin, il note:

1 Pour alléger nos renvois, nous utiliserons, respectivement pour les ouvrages cités de Ben Jelloun les abréviations suivantes: *Harrouda*, *La Réclusion*, *Les Amandiers*, *Moha*, *La Prière*, *L'Écrivain*, *L'Enfant*, *La Nuit*, *Les Yeux*, *L'Auberge*, *Labyrinthe*.

2 Voir respectivement (Ben Jelloun, 1973: 33, 34, 35, 39, 40, 42, 61, 63, 83, 99, 120, 142, 143, 184 et 185).

“nous parlons le corps [...] alors pourquoi éluder le corps qui souffre et se perd” (id. 174-175). Corps parlé, théâtralisé, son appréhension par le texte vise à le poser comme mémoire portant les traces d’un vécu douloureux, mémoire, à lire, d’un peuple blessé dans son corps: “Tu découvriras dans ce corps –si tu sais lire– les nuits et les silences de tout un peuple” (Ben Jelloun, 1976a: 75)

Ce corps n’est d’abord médiatisé que par le biais du langage qui tourne autour: les injures à référence sexuelle (Ben Jelloun, 1973: 13; 1983: 32) ou les clichés de procréation et de soumission qui se rattachent au corps de la femme (la mère du narrateur dans *Harrouda*) en sont des exemples. Mais le corps est en lui-même un langage. Il véhicule une signification et impose sa lecture³. D’où les métaphores verbales: “je lisais dans les plis du front” (1973: 34), “il fallait lire dans le sang” (id. 40), ou encore “au passant de lire” (id. 45). Ces métaphores s’encadrent dans l’isotopie du “livre social”, objet de l’interrogation brûlante de l’écrivain:

Chaque société a un écran où apparaissent les signes autorisés. Tout ce qui est en dehors de ces signes est condamné. Pour notre société, l’ensemble de ces signes est un livre. (ID: 184-185)

La figure du “corps-livre” est à l’œuvre, de façon remarquable, dans *La Nuit*. Dès l’incipit, le corps du personnage de Zahra se présente comme un véritable parchemin à déchiffrer. Les rides tracées sur la peau sont signes, typographie d’une mémoire. Le temps vécu par le personnage y est allégorisé: les rides dans leurs dissemblances en traduisent les multiples péripéties:

3 Précisons que le premier chapitre de *Harrouda* s’intitule: “Lecture dans le corps”.

[...] Mes rides sont belles et nombreuses. Celles sur le front sont les traces et les épreuves de la vérité. Elles sont l'harmonie du temps. Celles sur le dos des mains sont les lignes du destin. Regardez comme elles se croisent et désignent des chemins de fortune, dessinant une étoile après sa chute dans l'eau d'un lac. L'histoire de ma vie est écrite là: chaque ride est un siècle, une route par une nuit d'hiver, une source d'eau un matin de brume une rencontre dans une forêt. (1987: 5-6)

Dans *L'Auberge*, le narrateur-personnage de "l'écrivain" rêve d'être à l'origine d'un livre que tout le monde recherche, et qui ne peut être appréhendé que par le truchement de son corps. Celui-ci représenterait en quelque sorte le code d'accès au livre:

"Je serais ce livre et, pour le lire, pour palper ses pages et les tourner dans une espèce de fièvre, il faudrait venir vers moi, savoir lire dans mes yeux, sur ma peau". (1997: 256)

Par ailleurs, ce qui est encore plus remarquable dans l'œuvre de Ben Jelloun, c'est l'interpénétration du vocabulaire, identifiant tour à tour et le corps et le langage. Ainsi dans cet énoncé: "Sur l'effigie de ce sexe, nous éjaculons des mots" (1973: 13), les mots sont assimilés aux semences: le déferlement verbal consacre la possession visuelle du sexe. Ou pour souligner l'étroite relation du corps et du langage, cette belle métaphore: "le texte n'a plus de robe" (1978: 182). Dans d'autres occurrences, c'est le corps qui est assimilé au langage: "...des phrases de poils rejetés". Ou encore dans une métaphore in *absentia*, le comparé (le corps) est suggéré par le contexte: "nous nous croisons, syllabes fatiguées..." (1976a: 98). Ce va-et-vient métaphorique du langage et du corps est plus exemplifié dans le passage suivant de *Harrouda*:

Si vous désirez trahir dans ma ville, déchiffrez d'abord l'écriture des migrations premières

Les corps se relèvent. C'est le désir. C'est le vent de l'Est qui souffle sur écran de sable: la pierre nue devient femme au corps voilé. L'écrit né de la mer retourne aux signes de la vague/femme/enfant. 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: c'est l'heure où le rêve éclate en petits cristaux que la langue lèche au soleil... (1973: 120)

Placé dans le chapitre "Tanger-La-Trahison" dans lequel il est question d'interroger la mémoire de cette ville et les multiples travestissements qu'elle a subis, ce passage offre le déploiement d'une suite de figures stylistiques associées par juxtaposition et dont le fil directeur se tient dans le rapport corps/écriture. Le ton est donné par l'impératif "déchiffrez". L'énoncé "les corps se relèvent" fait penser, par une synecdoque du tout, à l'érection du sexe. C'est l'écriture du désir sexuel. Alors que le corps désiré se déploie dans une suite métaphorique à référence maritime – "pierre", "mer", "vague" –, son "écriture" fait appel à des synecdoques: "signes", "syllabes", "verbe". Le tout est pris dans un jeu d'équivalence qui tend à fondre l'un dans l'autre à telle enseigne qu'il n'est pas toujours aisé de les démêler. Ainsi, par exemple, les "syllabes" sont des "meurtrissures" (trace corporelle, contusion qui produit une tache bleuâtre" dit le *Larousse*) qui renvoient, par déplacement, au bleu de la mer qui renvoie, à son tour, à une représentation mythique de la femme: sirène sortie de la mer ou Vénus née de l'écume!

Par ailleurs, il convient, pour légitimer cette corrélation du langage et du corps de préciser, partant toujours de notre corpus, qu'ils procèdent tous deux d'une perception quasi conjointe. La découverte du corps sexuel va de pair avec celle du langage licencieux, et ce, notamment dans ce haut lieu que

représente le hammam des femmes. Il n'est sans doute pas nécessaire de rappeler combien ce dernier est marquant pour tout enfant marocain. Pour des êtres aussi sensibles que l'enfant-narrateur de *Harrouda* ou le/la petit (e) Ahmed/Zahra de *L'Enfant*⁴, il prend davantage d'importance, au sens où il fonctionne comme un lieu d'éveil à la magie des corps, à la magie des mots.

Dans *Harrouda*, le hammam des femmes, "lieu sans régence" (1973: 34), où le pouvoir de la censure s'abolit, passe à travers le regard illuminé du "je" qui l'assimile d'emblée à un "jardin argenté" (id. 35). C'est un jardin de corps nus où le regard fait l'apprentissage de "signes" (id. 34) jusque-là inconnus et découvre l'existence "d'autres textes d'autres mers" (ibid.). Notons au passage que le paradigme ("mer"/"texte") associé à celui du "jardin" sont porteurs de sens connotatifs qui informent l'essentiel de la rhétorique érotique jellounienne (nous y reviendrons plus loin). On comprend dès lors pourquoi le hammam est décrit comme une source d'éveil à la rêverie (id: 35-36). Pour le "je" du narrateur-auteur, revisiter par la mémoire ce hammam de l'enfance, c'est remonter vers l'une des sèves nourricières de son imaginaire. Il n'est peut-être pas exagéré d'avancer que cet endroit a cristallisé la conscience anticipatrice de ce qui sera, pour le "je", plus tard, l'un des domaines privilégiés de son écriture: le corps sexuel.

Rêverie donc autour de ce corps, mais aussi autour des mots qui le désignent. C'est ce dont il est question dans les premières pages du "journal" d'Ahmed-Zahra qui évoque avec jubilation son expérience du hammam aux côtés de sa mère.

4 Pour information, notons que l'héros/héroïne de *L'Enfant* porte un statut ambivalent. C'est d'abord une femme mais élevée par son père et perçue par son entourage comme un homme. Plus tard, quand elle parvient à recouvrer son identité féminine, son passé d'homme ne la quittera jamais.

Dans cet endroit à la vertu autant cathartique que thérapeutique, où les femmes astreintes au silence se libèrent ou, autrement dit, se déchargent, l'imagination du personnage de *L'Enfant de sable* ne tarde guère à s'éveiller, tant il est subjugué par leur pléthore verbale. Là encore, le regard fait fonction d'une médiation particulière. Les mots émis par la voix des femmes, entendus par le personnage sont transfigurés en visions actives qui procurent à celui-ci joie et plaisir:

Je voyais des mots monter lentement et cogner contre le plafond humide. Là comme des poignées de sables, ils fondaient au contact de la pierre et retombaient en gouttelettes sur mon visage. (1985: 33-34).

Visualisés, animés, ces mots n'ont pas tous la même valeur. Certains sont "incapables de s'élever et faire rêver" (1985: 34). Ils sont dit sur un ton expéditif et renvoient au vécu banal des femmes: "la cuisine, le ménage, l'attente, et une fois par semaine le refuge dans le hammam" (ibid.). D'autres, métaphoriques, ambigus, forment un discours "étrange" que le personnage cherche à déchiffrer. Sous le regard de ce dernier, ces mots montent, collent à des hauteurs différentes au plafond qui se métamorphose en "tableau" ou "planche d'écriture" (ibid.). Mouvants et troublants, les mots qui stimulent l'intérêt de l'Enfant sont ceux qui ont trait au sexe. Ayant le pressentiment de leur poids affectif, de leur force de suggestion, il en fait des jeux de mots, des jeux de phrases, signes avant-coureurs de son activité future d'écrivain ⁵:

Je jonglais, dit-il, avec les mots et ça donnait des phrases tombées sur la tête, du genre "la nuit le soleil sur le dos le

⁵ Notons que plus tard, quand il est en prison, le personnage d'Ahmed-Zahra se convertit en écrivain.

couloir où le pouce de l'homme mon homme dans la porte du
ciel le rire... (ID. 34-35)

Ces "mots" si forts ont ceci de particulier: ils consacrent chez le héros le dérèglement (au sens rimbaldien du terme) des sens. "Les mots-visions" en question sont tout autant des "mots-saveurs" qui font se correspondre, selon le principe de la synesthésie, les deux sens (le visuel et le gustatif) et qui ouvrent à une large préhension de la vie:

Curieusement les gouttes d'eau qui tombaient sur moi étaient salées. Je me disais alors que les mots avaient le goût et la saveur de la vie. (ID. 34)

À l'exemple du poète, l'Enfant a par ailleurs la prédilection des "mots rares" (id. 35), des mots qu'il perçoit de façon intuitive comme corrosifs ou subversifs, tels "*mani*", "*qlaoui*", "*taboun*"⁶ (ibid.). Ces mots dits à voix basse s'élèvent paradoxalement si haut. Ils collent au plafond mais collent aussi dans la mémoire de l'enfant, traces indéfectibles. Lors d'une insulte entre femmes, ces mots tombent comme une pluie miracle, qui féconde l'imaginaire du personnage.

2

L'ÉCRITURE DU NU

Sur la question de l'omniprésence de la sexualité dans son œuvre, T. Ben Jelloun renvoie à la "réalité de violence et de sexualité" (1982: 179) qui travaille la société maghrébine. Il remarque que paradoxalement:

⁶ Ces mots appartiennent au terroir marocain. Ils signifient respectivement "sperme", "couilles" et "vagin"

On accepte la violence dans la rue et dans le langage, mais on refuse la sexualité quand elle est écrite [...]. Dans mes livres, je nomme les choses. Je dis où elles sont et comment elles sont. (ID. 179-180)

L'auteur énonce, là, l'un des principes stratégiques de son écriture. Témoin de sa société, il observe le programme de dire ce qui est tu ou impudique à nommer. Le corps féminin, ses attributs, les préjugés et les fantasmes qui tournent autour en font partie et occupent une place de choix dans son œuvre.

Le texte jellounien procède à une mise à nu du corps féminin, le décrit dans ses parties les plus intimes. La référence au sexe y est à cet égard incontournable. Ses apparitions textuelles se rattachent à une problématique générale: celle du dévoilement. D'où justement la nécessité de le nommer, par son nom: le "vagin" (1973: 15; 1976: 14 et 94; 1978: 66 et 67), par des périphrases d'usage: "la chair rose", "un trou parfumé" (1973: 36 et 102) ou encore sous le couvert d'une métaphore leitmotiv chère à l'auteur: "Prends moi la main et passe [...] dans la *toison tiède* de ton sexe" (1976a: 74), "les femmes [...] écartaient des doigts la *toison tiède* de ma hantise" (1973: 34). Or, le nommer, fantasmer dessus, n'est-ce pas lui conférer une existence, le sortir de l'indifférencié, du moment que dans le contexte maghrébin il est obnubilé par la tyrannie du tabou religieux, le silence du conformisme?

Œuvre "encombrée de nues", pour reprendre une expression de Moha (1978: 178), il serait fastidieux de dresser l'inventaire des occurrences ayant trait à la nudité féminine. Signalons, tout de même, le cas de quelques énoncés dont l'identité du procédé utilisé nous informe sur le style poétique de l'auteur. Commençons par ces deux occurrences:

Femmes à visiter sur des rivages nus (1973: 25)

J'ai dessiné la lune nue sur ton corps frêle (1976A: 27)

Un même sujet: la femme, un même mot: "nu" et une même figure: l'hypallage, régulent la construction de ces énoncés, quand bien même ils sont tirés d'œuvres différentes. Un regard de métamorphose tend à animer l'inanimé (la "lune", les "rivages"). Si l'on tient à rétablir l'ordre sémantique "normal" des deux phrases, il suffit d'opérer un changement de position sur l'adjectif "nu", de façon à ce qu'il puisse qualifier respectivement les motifs "femmes" et "corps".

En prose comme en vers, le mot "nu" est souvent chez Ben Jelloun un mot surdéterminé, générateur, entre autres, de valeurs prosodiques. Ainsi dans *Cicatrices du soleil* par exemple, il draine, par contamination phonétique, des mots qui le rappellent "La mariée court sur l'eau // nue sous l'écume" in (1976b: 55). Dans une autre occurrence du même recueil, le mot "nu" s'entoure de mots qui forment des rimes intérieures: "il réveille les **seins** nus des jeunes filles qui font du **pain**" (1976b: 53). De *Harrouda* à *Labyrinthe*, le travail prosodique qui affecte la structuration des phrases où apparaît le mot "nu" semble être une constante du style jellounien. Illustrons par ces deux exemples:

"Une femme, une vraie avec une longue chevelure elle était toute nue elle est apparue comme dans un rêve" (1973: 157).

"Je sais même nue, ta peau est vêtue de désir. Plus que vêtue, elle est vivante de plaisir, dans le vertige de l'amour"
(1999, p. 131).

Se rattache au thème du nu le sème de la béance. Beaucoup de verbes sont là pour le signifier, entre autres, les verbes "écarter" et "ouvrir". L'actualisation de ces verbes se rattache généralement à la sensation de violence (mais une violence

jouissante) qu'éprouve le sujet devant le sexe: "J'étais englouti par le tourbillon d'une femme qui m'avait ouvert ses jambes" (1973: 46) ou de fascination, qui aiguillonne l'imagination, telle dans cette occurrence où l'auteur, par le moyen d'un "comme" impertinent, fait montre d'ingéniosité scripturale: "tes cuisses s'ouvrait comme une longue nuit folle" (1978: 179).

Cette dénudation du corps féminin ne s'annonce pas toujours objective. Elle part certes du réel, mais tout engagée qu'elle soit dans le concret, elle entre dans la symbolisation et fait appel à l'imaginaire du sujet regardant. Elle se fonde souvent sur un procès métonymique qui "charcute" le corps, faisant en ressortir les parties les plus significatives et les plus suggestives. Celles-ci se retrouvent alors transposées sur un autres plan que celui du physique et sont prétexte à des extrapolations d'ordre lyrique traduisant un état d'âme du "je". Il y a rarement une description au sens strict du terme, mais souvent le cumul d'images, de détails corporels transmués en objets poétiques, qui se bousculent et s'organisent de façon à former la statue d'un corps désirant, désiré et hautement érotisé.

3

RHÉTORIQUE ÉROTIQUE

Chez Ben Jelloun, la mise à nu du corps féminin ne répond donc pas simplement à une portée subversive: déranger les idées reçues, bousculer les tabous, dire les non-dits. L'auteur est avant tout un écrivain qui aime parler du corps. Il en parle d'ailleurs en poète, avec émerveillement et intensité. À ce titre, le corps se révèle non seulement comme un objet ou sujet de désir; il est aussi et surtout stimulus à la créativité et à la célébration langagières.

Pour Ben Jelloun, érotiser, poétiser le corps implique en quelque sorte l'idée de renouer avec un grand pan de la littérature arabe classique, qui constitue, on le sait bien, un

modèle de référence dans ce domaine. Pensant à des œuvres du passé comme *La Prairie parfumée* de Cheikh al-Nafzawi⁷ ou *Les Mille et une nuits*, l'auteur note que, paradoxalement, la littérature arabe contemporaine a tendance à occulter la dimension sexuelle du corps. Il précise:

Je ne sais pas si c'est de la censure ou de l'autocensure, mais dans cette littérature que je lis aujourd'hui, le corps n'existe pas [...] Le corps est absent. Quand on décrit une femme, on parle de ses yeux, on parle de sa chevelure mais on ne parle pas de ses seins ni de son co... [sic], comme si la femme n'était pas sexuée [...] Alors que nous sommes l'une des sociétés les plus sexualisées, les plus engagées dans le corps. (1986: 70)

L'un des mérites de Ben Jelloun est de remettre en honneur une écriture poétique qui accorde une large part et à la sensualité du corps féminin et à la sensualité des mots qui disent ce corps. Toutefois, soulignons d'emblée que cette écriture n'est pas le reflet d'une donnée préalable (un corps référentiel déterminé); elle est avant tout imagination, travail sur des réminiscences et échafaudage de figures qui sont à la fois érotiques et rhétoriques, figures de corps et figures de style.

L'étude que nous proposons dans cette section aura pour visée de faire ressortir ce que nous pouvons appeler une rhétorique érotique spécifique à l'écriture de Ben Jelloun. Il s'agira pour nous d'interroger les champs figuratifs dominants qui paraissent constituer des vecteurs de sens ayant trait à la représentation poético-érotique du corps. Il y a lieu, à cet égard, de s'arrêter sur deux grands champs figuratifs. Le premier se rattache à une représentation merveilleuse du corps, qui semble

7 Mouhammad al-Nafzawi, 1976. Cet ouvrage du XVI^{ème} siècle est considéré comme un classique de l'érotologie arabe.

porter l’empreinte du topos al-Nafzawi. Le second développe la symbolique “femme/mer”.

3.1

LE TOPOS AL-NAFZAWI

Pour peu que l’on soit familiarisé avec la littérature arabe, ou du moins avec ses lieux communs, on ne peut manquer, à l’examen d’une grande part de la rhétorique érotique jellounienne, d’y relever la trace de ce qu’on peut appeler le “topos al-Nafzawi”. Sans entrer dans les détails, précisons néanmoins que ce topos se reconnaît à cette merveilleuse imagerie érotique qui travaille la fameuse œuvre de *La Prairie parfumée*, imagerie dont nous pouvons dire sommairement qu’elle procède d’une célébration intense de la chair, alliant le sacré et le profane, le suggestif et le licencieux, l’anecdotique et le poétique⁸. Dans certains textes de Ben Jelloun, c’est à une réactivation de cette imagerie que nous avons affaire.

L’une des raisons qui a valu à *La Nuit* d’être rangée sous le chapeau de “conte oriental” (Gontard, 1993: 33) est vraisemblablement inféodée à l’idée que cette œuvre remet au jour non seulement certains éléments tenus pour exotiques⁹, mais aussi un type de langage rhétoriquement consacré et situé qui séduit et aiguillonne les sens par sa teneur érotique. À ce propos, l’exemple le plus frappant qui se donne à lire dans *La Nuit* se trouve dans le chapitre six, au titre fort emblématique: “Un poignard caressant le dos”.

8 On pourrait à ce propos consulter la belle introduction de R. Khawam.

9 Comme l’a noté Jean-Marie Schaeffer à propos des *Milles et une nuits*, l’appellation de “conte oriental” vise le lecteur occidental et connote le caractère exotique de ces contes; exotique s’entend bien entendu pour ce lecteur. Voir Schaeffer (1989: 145).

Dans ce chapitre, l'héroïne (Zahra) est poursuivie par un inconnu qui entreprend de la séduire en usant d'un langage imagé, lequel apparaît comme pompeux et anachronique. Sans faire fausse route, nous pouvons avancer que ce langage, tant du point de vue stylistique que thématique, emprunte à al-Nafzawi. En effet, certaines phrases proférées par le séducteur renvoient explicitement, avec quelques variations près, à l'incipit de *La Prairie*. Elles sont aisément reconnaissables à travers la combinaison des formules d'ouverture coranique et de salut sur le prophète, et des louanges à Dieu pour le bienfait que constitue la sexualité. Faisons une comparaison entre les deux œuvres:

Au nom de Dieu le Clément et le Miséricordieux, que le salut et la bénédiction soient sur le dernier des prophètes, notre maître Mohamed, sur sa famille et ses compagnons. Au nom de Dieu le Très-Haut. Louange à Dieu qui a fait que le plaisir immense pour l'homme réside en l'intériorité chaude de la femme...
(BEN JELLOUN, 1987: 61)

Au nom de Dieu, le Clément, le Maître de miséricorde. Que le salut et la bénédiction de Dieu soient sur notre maître et chef Mahomet, sur sa Famille et sur ses Compagnons [...] Louange à Dieu, qui fait que le grand plaisir de l'homme réside dans l'huis de la femme...
(AL-NAFZAWI, 1976: 52-53)

La reprise de cette écriture typifiée, prise chez autrui, bien qu'elle donne lieu à un surenchérissement métaphorique qu'appelle le contexte ["Louange à Dieu qui a mis sur mon chemin ce corps nubile qui avance sur la pointe de mon désir" (1987: 61)] ne constitue pas véritablement un travail novateur sur la langue. Néanmoins, elle permet à l'auteur

d'afficher sa culture¹⁰ et de montrer combien cette culture hausse l'érotisme à la dimension du sacré, combien les mots/images qui invitent au sexe sont tout autant envoûtants que le sexe lui-même. Cette affirmation de l'héroïne de *La Nuit* est, à cet égard, amplement édifiante: "Un homme dont je ne connaissais pas le visage éveillait en moi des sensations physiques avec seulement des mots"¹¹ (id. 61).

C'est sans doute dans cette perspective qu'il faudrait interpréter le surgissement dans le texte de ces clichés à référence sexuelle issus du terroir marocain que l'auteur excelle à réveiller par le moyen d'une subtile traduction. Genre:

L'amour est un serpent qui glisse entre les cuisses
Les couilles sont des pommes tendres
Ma verge se lève avant le soleil (ID. 76)

On pourra en dire de même pour ce qui concerne la réactualisation des multiples appellations métaphoriques désignant le sexe de la femme, qui renvoient directement au champ lexicématique développé par al-Nafzawi:

10 "Adopter une écriture, déclare Laurent Jenny, c'est une façon d'afficher dans les mots son appartenance à un groupe socio-culturel donné et signifier sa culture et l'idéologie qu'elle véhicule" (Jenny, 1972: 505).

11 C'est également le cas de certains personnages de *La Prairie*: "Lorsque Hamdouna, lit-on dans ce texte, entendit les vers de Bouhloul, elle se détendit complètement et sa partie chaude se troubla" (al-Nafzawi, 1976: 86). Dans *Labyrinthe*, le personnage féminin de Wahida dit au narrateur, dans le même sens, ceci: "Tu me liras de la poésie tout à l'heure? Quand tu lis c'est comme si tu me caressais" (Ben Jelloun, 1999: 80) (c'est nous qui soulignons).

[...] les innombrables noms donnés au sexe féminin: l'huis, la bénédiction, la fissure, la miséricorde, le mendiant, le logis, la tempête, la source, le four, le difficile, la joie, la vallée, le rebelle... (1987: 77).¹²

Ailleurs, dans *Les Yeux*, c'est au tour du sexe masculin d'être nommé. Et c'est le prénom arabe "Salem", transcrit en lettres latines et employé par antonomase, qui y est à l'honneur: "J'avais Mme Gloria, en chair et en os, assise à califourchon, mon "Salem" dressé, enfoui en elle" (1991: 172). Par ailleurs, notons que, dans cette œuvre, l'influence de el-Nafzaoui est également perceptible, et ce, à travers la réactualisation du thème de la dame experte et du rustre inassouvi. Dans le texte de Ben Jelloun, ce sont les personnages de madame Gloria et du métayer qui jouent respectivement les deux rôles (1991: 171-172). À l'exemple de Bouhloul et de Hamdouna, ils excellent dans l'art de *se conjoindre* et célèbrent le bonheur de la chair que rend, par ailleurs, dans sa simplicité coutumière, le langage érotique de Ben Jelloun.

L'emploi dans le texte d'une rhétorique érotique culturellement marquée ne peut donc que conforter l'horizon d'attente du lecteur aussi bien occidental qu'arabe et lui faire revisiter l'un des monuments de langage érotique les plus en vue dans la littérature arabe. Raison, entre plusieurs autres, pour laquelle les ouvrages de Ben Jelloun semblent plus fréquentés, plus lisibles que ceux de ses contemporains marocains. Dans l'étude qui suit, nous aurons également à souligner le caractère consacré du champ de la "femme-mer" qui travaille pratiquement tout notre corpus, avec toutefois cette nuance capitale que ce

¹² Dans *La Prairie*, on retrouve les noms suivants: "l'huis, le kouss, le capuchon, le dur, la fissure, le Père-souffleur, le silencieux, le petit bouton, le mortier, le hérisson, le chuinteur, l'enlaidisseur, le Père-au-front saillant, le spacieux, la coupole, l'étalée..." (al-Nafzawi, 1976: 183).

champ y est bien plus développé et intégré à un imaginaire et à une syntaxe typiquement jellouniens.

3.2

LA "FEMME-MER" OU "NÉE DE L'ÉCUME"

Ben Jelloun aime répéter les mêmes mots, les mêmes phrases avec quelques variations près. La répétition est sa façon d'écrire, le mouvement de son imaginaire. L'opacité ne se situe qu'au niveau syntagmatique de la lecture. La redondance des figures est leur orientation, et la marque d'une signifiante généralisée qui fait fi des différences thématiques ou narratives pouvant distinguer tel texte d'un autre.

Le champ figuratif de la "femme-mer" est imposant par sa dissémination systématique dans l'œuvre. Il est tellement imposant qu'on pourrait être amené à poser la question hasardeuse de savoir pourquoi le poète préconise ce champ et quel est le déclic qui en a provoqué chez lui le surgissement. Car, comme l'a noté Gaston Bachelard, "la considération de départ de l'image dans une conscience individuelle peut nous aider à restituer la subjectivité des images et à mesurer l'ampleur, le sens de la transsubjectivité de l'image" (Bachelard, 1992: 3).

Des éléments de réponse à cette question de genèse figurale sont à retrouver dans les écrits de l'auteur à tonalité autobiographique. Ainsi, dans *Harrouda*, notons d'abord que la mer, par son absence même dans la vie de "l'enfant-narrateur", est perçue comme un objet de fascination, fascination pour l'inconnu, l'étrange. "Nous n'avions pas la mer" est un leitmotiv qui revient quatre fois dans le récit (1973: 58-59). La mer est un "texte" (id. 35) qui alimente l'imagination du sujet et lui permet

l'évasion d'une réalité délétère¹³. Dans *L'Ecrivain*, il est significatif de retrouver ce motif en relation avec le premier amour du narrateur-auteur, dont le souvenir est précisément pérennisé par une photo prise au bord de la plage (1983: 64). La mer est stimulus du rêve érotique: "Regarder la mer et rêver le corps des filles" (id. 57). Ailleurs, dans un poème de jeunesse, intitulé "Les filles de Tétouan" (1976b: 38-48), soulignons ce lieu commun de la "femme née de l'écume" (id. 41), qui exhume, en raccourci, le mythe de Vénus ou de la sirène.

Cependant, la saturation de notre corpus par ce champ de la "femme-mer" montre son débordement du cadre strictement personnel et sa surdétermination par le langage poétique. Même dans les œuvres de fiction, la mer appelle souvent la femme. Et cet appel est d'autant plus frappant que le vocabulaire qui renvoie aux deux éléments est parfois actualisé dans la même phrase. Ainsi, dans *La Réclusion*: "J'ai rencontré Gazelle sur le sable, le jour où j'ai décidé de voir la mer, de humer l'algue" (1976a: 127). Dans *Moha* également: "Je l'aimai d'amour et d'amitié dans la beauté du jour qui commence, dans la solitude de la mer qui se retire pour nous donner un lit de sable et un linceul d'écume" (1978: 177). Cela se révèle jusque dans les textes récents, dans *Labyrinthe* par exemple: "Nous avons fait l'amour sur ce marbre bleu et j'avais l'impression que nous étions sur la mer, portés par des vagues" (1999: 126).

La mer est la matrice métaphorique de la femme. Cette matrice développe, pour reprendre Bachelard, "l'action mutante de l'imagination poétique dans le détail des variations" (Bachelard, 1992: 3). Elle se reconnaît à travers des adjectivations simples: "Donne-moi à boire de ta bouche

¹³ À son tour, la mère du narrateur note de manière significative: "J'avais deux enfants et je n'avais pas vu la mer ni un champ d'épi vert" (1873: 82).

perlée" (1976a: 75), ou des allusions: "Ma fille m'a écrit un ciel d'embruns" (id. 121), "elle promenait l'intrigue dans leur sillage" (1973: 35), ou encore à travers la conversion de la synecdoque partitive en métaphore: "La voix d'une femme, une étrangère, une inconnue, vague qui retourne mes paupières" (1976a: 12). Dans d'autres occurrences, l'écrivain arrive à une simplicité de l'expression métaphorique qui lui est spécifique: "Dans tes yeux, la mer se retire" (1978: 181), et à une condensation métaphorique maximale mettant en jeu les deux isotopies (mer/femme): "Je n'osais toucher des doigts la chevelure de la mer" (id. 177), "Quel rite du naufrage happé par la chevelure de la mer?" (1985: 54). Parfois, c'est la métaphore filée qui l'emporte, mettant l'accent sur le désir, et dans laquelle le sujet désirant (l'homme) et l'objet (désiré) sont pris dans le même mouvement figuratif (la mer):

Ma main s'est levé dans ta chevelure née de l'écume bleue du désir, toi gazelle orpheline, tu cours dans les sables de mes pensées [...]. Je suis venu sur la vague retournée avec des perles sur le front. (1976A: 26)

Ce type de métaphore est, dans le roman de *Labyrinthe*, le lieu privilégié où resurgit avec force la poésie. Il y a dans l'exemple cité ci-dessous le signe de la puissance du poète à faire correspondre d'abord des réalités éloignées [("mer" (espace) = "nuit" (temps)] pour en faire la réalité vers quoi tendent dans un ravissement amoureux les sens du "corps", et cela à travers un style périodique qui finit en une si ample chute qu'on en dirait un soupir d'extase:

Cette onde d'azur mêlée de cristaux de sel est une longue et langoureuse nuit d'amour, une nuit où les regards se frôlent sans faire de bruit, où les saveurs des corps huilés par l'ivresse enchantent les phalènes aux ailes délicates. (1999: 125)

Il y a tout le long des textes étudiés un renvoi systématique à la mer et à ses hyponymes (l'écume, le sable, la vague, l'onde, la perle), qui participent ensemble à une représentation passionnée du corps féminin et qui touchent, là, aux hantises les plus vives de l'imaginaire jellounien.

Dans le monde arabo-musulman encore dominé par une tradition religieuse conservatrice, une œuvre telle que celle de T. Ben Jelloun qui fait de la femme et du dévoilement du corps féminin son cheval de bataille reste toujours suspecte. On peut la condamner pour cause d'immoralité, la refuser pour manque d'authenticité. C'est ce qui explique, par exemple, pourquoi le texte de *Harrouda* a été mal accueilli par certains critiques marocains¹⁴, ou encore pourquoi celui de *La Nuit sacrée* (prix Goncourt) est toujours interdit en Egypte. Cependant, par-delà tous les procès d'intention qu'on peut lui intenter, Ben Jelloun semble faire œuvre de salubrité publique en nommant les choses comme elles sont, en ôtant le voile sur le non-dit. Il fait également œuvre de poésie en parlant si admirablement de la femme et en renouant avec un grand pan de la littérature arabe, la littérature érotique.

14 Dans *Harrouda* (œuvre autobiographique), l'auteur prête sa voix à sa mère qui raconte sa vie sexuelle. Il va sans dire que cette prise de la parole de la mère n'a pas manqué de susciter de vives réactions. Pour certains critiques, il est inconcevable qu'une femme, et en l'occurrence une mère, tienne des propos si crus et si violents sur sa vie conjugale et aborde un sujet aussi tabou que la sexualité. Mohammed Boughali note, à cet égard, de façon catégorique: "Aucune mère marocaine, ou arabe, n'aura l'indécence de rapporter de tels propos et encore moins de les étaler en public" (Boughali, 1987: 114).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AL-NAFZAWI, MOUHAMMAD (1976) *La Prairie parfumée où s'ébattent les plaisirs*, (traduction René R. Khawam), Paris, Phébus.
- BACHELARD, GASTON (1992) *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF [1957].
- BEN JELLOUN, TAHAR (1973) *Harrouda*, Paris, Denoël.
- BEN JELLOUN, TAHAR (1976A) *La Réclusion solitaire*, Paris, Denoël.
- BEN JELLOUN, TAHAR (1976B) *Les Amandiers sont morts de leurs blessures*, Paris, Maspero.
- BEN JELLOUN, TAHAR (1978) *Moha le fou Moha le sage*, Paris, Seuil.
- BEN JELLOUN, TAHAR (1981) *La Prière de l'absent*, Paris, Seuil.
- BEN JELLOUN, TAHAR (1983) *L'Écrivain public*, Paris, Seuil.
- BEN JELLOUN, TAHAR (1985) *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil.
- BEN JELLOUN, TAHAR (1987) *La Nuit sacrée*, Paris, Seuil.
- BEN JELLOUN, TAHAR (1991) *Les Yeux baissés*, Paris, Seuil.
- BEN JELLOUN, TAHAR (1997) *L'Auberge des pauvres* Paris, Seuil.
- BEN JELLOUN, TAHAR (1999) *Labyrinthe des sentiments*, Paris, Stock.
- (1982) "Entretien avec Tahar Ben Jelloun", *Les Cahiers de l'Orient*, n°2, deuxième trimestre, pp. 179-180.
- (1986) "Entretien avec Tahar Ben Jelloun, l'écrivain et son ombre", *Horizons maghrébins*, n°6, printemps, pp. 69-71.
- BOUGHALI, MOHAMMED (1987) *Espaces d'écriture au Maroc*, Casablanca, Afrique-Orient.
- GONTARD, MARC (1993) *Le Moi étrange*, Paris, L'Harmattan.
- JENNY, LAURENT (1972) "Structures et fonctions du cliché", *Poétique*, n°12, pp. 53-64.
- SCHAEFFER, JEAN-MARIE (1989) *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* Paris, Seuil.