



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Tahar Ben Jelloun : hybridite et strategies de dialogue dans la prose publiee apres l'an 2000

Author: Magdalena Zdrada-Cok

Citation style: Zdrada-Cok Magdalena. (2015). Tahar Ben Jelloun : hybridite et strategies de dialogue dans la prose publiee apres l'an 2000. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego

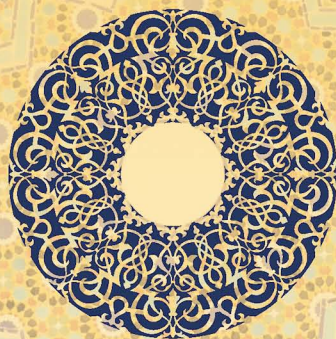


Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Magdalena Zdrada-Cok

TAHAR BEN JELLOUN

Hybridité et stratégies de dialogue
dans la prose publiée
après l'an 2000



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu ŚLĄSKIEGO
KATOWICE 2015

TAHAR
BEN JELLOUN

Hybridité et stratégies de dialogue
dans la prose publiée
après l'an 2000

PRACE
NAUKOWE



UNIWERSYTETU
ŚLĄSKIEGO
W KATOWICACH

NR 3345

Magdalena Zdrada-Cok

TAHAR
BEN JELLOUN

Hybridité et stratégies de dialogue
dans la prose publiée
après l'an 2000

Redaktor serii: Historia Literatur Obcych
Magdalena Wandzioch

Recenzent
Piotr Sadkowski

Redakcja: Barbara Malska
Projekt okładki i stron działowych: Emilia Dajnowicz
Redakcja techniczna: Barbara Arenhövel
Korekta: Wiesława Piskor
Łamanie: Paulina Dubiel

Copyright © 2015 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-812-629-9
(wersja drukowana)
ISBN 978-83-8012-630-5
(wersja elektroniczna)

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Ark. druk. 16,5. Ark. wyd. 22,5
Papier offset. kl. III, 90 g. Cena 20 zł (+ VAT)

Druk i oprawa:
EXPOL P. Rybiński, J. Dąbek Spółka Jawna
ul. Brzeska 4, 87-800 Włocławek

Table des matières

| | |
|------------------------|---|
| Avant-propos | 9 |
|------------------------|---|

Première partie

Hybridité : de Mikhaïl Bakhtine à Tahar Ben Jelloun

Chapitre I

| | |
|--|----|
| Origines et perspectives du concept | 27 |
| Le dialogisme et l'hybridité dans l'analyse intertextuelle, dans la théorie des genres et dans la pragmatique du discours littéraire | 27 |
| L'hybridité dans la théorie de la culture | 32 |
| L'hybridité dans la construction identitaire plurielle du Maghreb littéraire | 38 |

Chapitre II

| | |
|--|----|
| Enjeux interculturels de l'hybridité : le dialogue de Tahar Ben Jelloun avec Jorge Luis Borges, Abdelkébir Khatibi, Edward W. Said, Malek Chebel | 43 |
| Le corps et les structures de l'orgie : le romanesque de Tahar Ben Jelloun lu dans la perspective d'Abdelkébir Khatibi et de Malek Chebel | 43 |
| La polyphonie des dire : le texte benjellounien à la recherche des <i>Mille et Une Nuits</i> | 48 |
| <i>Les Mille et Une Nuits</i> en tant que modèle transculturel et transgénérique de l'œuvre | 52 |
| Jorge Luis Borges — lecteur des <i>Mille et Une Nuits</i> | 53 |
| Les identités plurielles : le dialogue de Tahar Ben Jelloun avec <i>Les Mille et Une Nuits</i> , Jorge Luis Borges, Edward W. Said et Abdelkébir Khatibi | 55 |

Deuxième partie

Le conte et les stratégies de dialogue :
à propos du roman et du récit bref

Chapitre I

| | |
|---|----|
| Dans le domaine du conteur-romancier. Le dialogue entre le roman et le conte dans <i>Cette aveuglante absence de lumière, Partir et Au pays</i> | 61 |
| Le conte dans le système des valeurs du texte : Moha ou la fuite dans la magie dans <i>Cette aveuglante absence de lumière</i> et <i>Partir</i> | 64 |
| Le conte au carrefour de différentes esthétiques : aspect pictural et théâtral du récit dans <i>Partir</i> | 67 |
| Le conte et la réalité interculturelle : le thème de l'immigration dans <i>Au pays</i> | 74 |
| Entre l'intertextuel et l'interculturel : les analogies dans le traitement du conte dans <i>Au pays</i> et <i>Les Yeux baissés</i> | 80 |
| <i>Rachid l'enfant de la télé</i> et <i>L'École perdue</i> : le conte dans la littérature de jeunesse | 86 |
| Il était une fois des contes et des romans . . . : <i>Les Mille et Une Nuits</i> comme laboratoire de l'hybridité littéraire et culturelle (<i>Cette aveuglante absence de lumière</i>) | 88 |
| Le « livre parlé » au croisement de l'écrit et de l'oral | 93 |

Chapitre II

| | |
|---|-----|
| Dans le domaine du conteur-nouvelliste. Les stratégies du conte dans <i>Amours sorcières</i> | 101 |
| Problématique amoureuse du recueil : l'érotisme dérivé des <i>Mille et Une Nuits</i> et ses potentialités dans la représentation des réalités sociales et culturelles | 104 |
| Le catalogue des vices : le conte en tant que miroir de la société marocaine actuelle | 118 |
| L'hybridité générique d' <i>Amours sorcières</i> : dans l'engrenage du conte oriental et de la nouvelle | 126 |

Troisième partie

L'hybridité et les stratégies autobiographiques

Chapitre I

| | |
|---|-----|
| Multiplication, pluralité, ambiguïté : quelques réflexions préliminaires sur le statut du sujet autobiographique dans l'œuvre benjellounienne | 141 |
|---|-----|

Chapitre II

| | |
|--|-----|
| Le récit de filiation et l'écriture autofictionnelle : dialogisme et hybridations génériques dans <i>Sur ma Mère</i> | 151 |
| Entre la vie et la mort : statut de la voix maternelle | 154 |
| Entre l'insolence et la pudeur — la voix maternelle dans <i>Harrouda</i> et <i>Sur ma Mère</i> | 156 |
| Entre la tradition et la modernité : Fès et Tanger | 162 |

| | |
|--|-----|
| Entre le père et la mère : intertextualité interne entre <i>Sur ma Mère</i> et <i>Jour de silence à Tanger</i> | 164 |
| Entre l’Orient et l’Occident : Lalla Fatma et Zilli face au vieillissement et à la mort | 170 |
| Entre l’autobiographisme et l’écriture ethnographique | 174 |
| Chapitre III | |
| Le roman autobiographique : l’ambivalence des jeux polyphoniques | 181 |
| L’espace autobiographique et les jeux transidentitaires : <i>Le Dernier ami</i> | 185 |
| <i>Le Bonheur conjugal</i> : l’impasse du dialogue interculturel ? | 193 |
| Chapitre IV | |
| La correspondance des arts à la frontière entre la fiction et l’essai : enjeux (auto)biographiques et transesthétiques de l’écriture | 207 |
| Tahar Ben Jelloun, Jean Genet, Alberto Giacometti : l’expérience artistique dans un réseau de reflets spéculaires | 211 |
| Autour de l’orientalisme : Tahar Ben Jelloun, Henri Matisse et Eugène Delacroix — dialogue de l’écriture et de la peinture | 226 |
| En guise de conclusion | 235 |
| Bibliographie | 245 |
| Note bibliographique | 256 |
| Postface | 257 |
| Streszczenie | 259 |
| Summary | 262 |

Avant-propos

Je suis un écrivain français, d'un type particulier un Français dont la langue maternelle, affective et émotionnelle est l'arabe, un Marocain qui n'a aucun problème d'identité, qui se nourrit de l'imaginaire populaire du Maroc et qui ne le quitte jamais. C'est une situation intéressante du point de vue littéraire. Le bilinguisme, la double culture, le métissage de la civilisation constituent une chance et une richesse, ce qui permet une belle aventure¹.

L'écriture de Tahar Ben Jelloun naît du dialogue entre les cultures maghrébine et française. Elle se situe à la croisée des langues et littératures : exprimée dans un français souvent « hospitalier » à l'égard de l'arabe et nourrie de l'imaginaire populaire arabo-berbère. L'auteur, qui considère sa formation scolaire bilingue franco-marocaine comme fondamentale pour son parcours intellectuel, conçoit son activité artistique comme dialogique en elle-même. Se définir en tant qu'artiste signifie, pour Ben Jelloun, retrouver et cultiver dans son expression poétique l'influence des symbolistes français et des surréalistes (« j'ai découvert les surréalistes et là je savais que la littérature française sera celle que j'utiliserai pour tout dire »²) et — en même temps — garder les traces de sa fascination pour les mystiques arabes (il rappelle souvent avoir découvert la poésie soufie par l'intermédiaire de Louis Aragon³). De manière analogue, en tant que romancier, Ben Jelloun, d'un côté, reste fidèle à l'héritage du conte : dans ses dernières

¹ T. BEN JELLOUN : *Suis-je un écrivain arabe*. Chroniques, 2004. Site officiel de Tahar Ben Jelloun. www.taharbenjelloun.org, [http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=48&L=&tx_ttnews\[tt_news\]=169&cHash=9f0ab3da00bc641595ecf0475869d6d2](http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=48&L=&tx_ttnews[tt_news]=169&cHash=9f0ab3da00bc641595ecf0475869d6d2) (consulté : le 15 06 2015).

² T. BEN JELLOUN : *On ne parle pas le francophone*. Chroniques, 2007. Site officiel de Tahar Ben Jelloun. www.taharbenjelloun.org, [http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=33&L=&tx_ttnews\[tt_news\]=121&cHash=6af7cd43c403de613b70d05e31510a25](http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=33&L=&tx_ttnews[tt_news]=121&cHash=6af7cd43c403de613b70d05e31510a25) (consulté : le 15 06 2015).

³ « Mes premiers poèmes, je les ai écrits tout naturellement en français parce que je venais de lire *Les Yeux d'Elsa* de Louis Aragon et que j'ai été bouleversé par ces poèmes largement inspirés de la poésie amoureuse des Arabes d'Andalousie » (ibidem).

publications (de facture, sans doute, plus traditionnelle par rapport au roman-conte des années 80), il continue à « raconter » plutôt qu'à écrire des histoires, comme si, par l'oralité inhérente à sa narration, il voulait marquer son appartenance à la grande tribu des conteurs du Maghreb. D'un autre côté, l'auteur de *La Nuit sacrée* n'occulte pas son rapport à la tradition romanesque française : il reste conscient (et le souligne souvent, en évoquant les œuvres d'Honoré de Balzac et d'Emile Zola) que sa prose hérite des esthétiques réaliste et naturaliste du roman du XIX^e siècle⁴ et se prête au dialogue avec les grandes tendances du roman du XX^e siècle (l'existentialisme et le nouveau roman en premier lieu).

Vu cette position transculturelle de la prose benjellounienne, nous avons choisi de construire notre analyse autour de deux termes que nous jugeons opératoires dans l'épistémologie non seulement de la littérature du Maghreb mais aussi de la littérature française des dernières décennies. Il s'agit de l'hybridité et du dialogisme — notions-clés qui permettent de saisir et de comprendre les enjeux interdisciplinaires, interculturels et intergénériques d'une grande partie de la littérature actuelle. Cette étude, axée sur les textes publiés après l'an 2000, prend pour point de départ l'idée que nous partageons avec Alfonso de Toro : en tant que phénomène épistémologique mettant l'accent sur le caractère transculturel, transgénérique et transtextuel de l'écriture d'aujourd'hui, l'hybridité est « une catégorie fondamentale, vraie condition de notre temps », « le concept le plus important de notre époque ; on le trouve un peu partout, et une large palette de champs de travail ainsi que de disciplines en fait l'objet de diverses réflexions »⁵.

La notion de l'hybridité est d'importance capitale dans l'analyse des œuvres de Tahar Ben Jelloun publiées dans les deux dernières décennies⁶ : en effet, les publications récentes de l'auteur de *La Nuit sacrée* s'exposent à des jeux de

⁴ « Qu'est-ce qu'un romancier ? De toutes les définitions disponibles, je prendrai celle de Balzac qui écrit dans *Petites misères de la vie conjugale* : "Il faut avoir fouillé toute la vie sociale pour être un vrai romancier, vu que le roman est l'histoire privée des nations". L'histoire privée des nations, cela veut dire l'histoire des individus, l'histoire des uns et des autres, autant d'êtres qui composent la société. Cela s'applique parfaitement au romancier appartenant à un pays du Sud. J'ajouterais que l'écrivain est aussi témoin de son époque, témoin vigilant, actif et concerné. Avant on aurait dit "engagé", mais ce terme a drainé avec lui tellement de malentendus que je préfère le remplacer par celui de concerné et responsable ». T. BEN JELLOUN : *Éloge de la fiction dans un pays en crise*. Chronique, 2006, http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=46&tx_ttnews%5Btt_news%5D=140&cHash=679c8edea9243a25627b0fd5a6f2195d (consulté : le 15 06 2015).

« Si nous considérons qu'un écrivain est un témoin de son époque, qu'il "fouille" la société et ses strates, qu'il fait, à sa manière, de l'archéologie, le Maroc est un sujet inépuisable. Il suffit d'être là, de circuler, d'écouter, d'observer ». T. BEN JELLOUN : *Être Marocain. Comment se définir en tant que Marocain*. Chronique, 2008, [http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=32&tx_ttnews\[tt_news\]=93&cHash=7d958b60488832cc38b5188fe7b23f7c](http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=32&tx_ttnews[tt_news]=93&cHash=7d958b60488832cc38b5188fe7b23f7c) (consulté : le 15 06 2015).

⁵ A. DE TORO : *Épistémologies. Le Maghreb*. Paris, L'Harmattan, 2009, p. 15.

⁶ Notre étude se limite aux textes parus jusqu'au début de 2014. Nous ne prétendons nullement à l'exhaustivité vu que l'auteur poursuit son activité littéraire.

dialogue à des niveaux textuels différents. Il s'agit de pratiques discursives variées qui concernent :

- l'intertextualité restreinte (interne)⁷ : tout un vaste réseau d'échos, de réminiscences, de citations et d'allusions par lequel l'auteur convoque, dans ses textes récents, ses écrits antérieurs ;
- l'intertextualité qui explicite le lien entre la prose de Ben Jelloun et les textes d'autres auteurs (p.ex. Samuel Beckett, Jean Genet, Albert Camus) ;
- l'interdiscursivité⁸ par laquelle nous comprenons de nombreuses stratégies qui brouillent les différences entre plusieurs types de discours, ce qui va de pair avec les pratiques transgénériques : en effet, l'écriture benjellounienne vise à dépasser les frontières entre roman, nouvelles, conte, théâtre, témoignage, essai et use des formes hybrides de l'expression autobiographique actuelle, telles que fictions biographiques, autofictions, récits de filiation, fictions critiques, etc. ;
- les stratégies interdisciplinaires, ou encore les pratiques transartistiques (d'après le vocabulaire de Gérard Genette⁹) qui permettent à l'auteur de rendre manifeste le lien entre son activité littéraire et plusieurs domaines de l'art : surtout la peinture et la sculpture (Eugène Delacroix, Henri Matisse, Paul Klee, Alberto Giacometti), mais aussi la musique, la cinématographie, la photographie, l'artisanat maghrébin, etc. ;
- l'interculturel qui se manifeste à travers la récurrence des motifs qui confrontent deux ou plusieurs modèles culturels (Orient / Occident, arabité / berbéricité, rationalité / superstition, univers féminin / univers masculin, etc.) ;
- le dialogue des valeurs : fidèle au dialogisme bakhtinien, l'œuvre benjellounienne pousse à l'extrême les modalités qui servent à mettre en concurrence différents

⁷ Dans *Pour une théorie du Nouveau roman*, Jean Ricardou distingue l'intertextualité interne (le rapport d'un texte à lui-même) et l'intertextualité externe (le rapport d'un texte à un autre texte) (cf. J. RICARDOU : *Pour une théorie du Nouveau roman*. Paris, Éditions du Seuil, 1971, p. 162). Dans *Claude Simon textuellement*, Ricardou définit l'intertextualité restreinte (rapports intertextuels entre les textes du même auteur) et l'intertextualité générale (rapports entre les textes d'auteurs différents) (cf. J. RICARDOU : *Claude Simon textuellement*. In : *Claude Simon : analyse, théorie. Colloque de Cerisy-la-Salle du 1 au 8 juillet 1974*. Sous la direction de J. RICARDOU. Paris, Éditions U.G.E. (10/18), 1975, p. 15). Actuellement, le terme d'intertextualité interne est utilisé, dans plusieurs études, au sens que Ricardou a attribué à l'intertextualité restreinte. Dans la suite de notre travail, nous considérerons ces deux notions comme équivalentes.

⁸ En parlant de l'interdiscursivité, Józef Kwaterko prend pour objet d'étude des discours hétérogènes qui véhiculent des discours appartenant à d'autres genres (théâtre, sketch, poésie) « ainsi qu'une pluralité de styles, de registres et de modalités expressives (populaire, épique, lyrico-révolutionnaire, pathétique, ironique ». Kwaterko démontre que l'interdiscursivité repose aussi sur la « "pluri-accentuation" au sens bakhtinien de l'interaction des voix sociales à orientations idéologiques opposées et génératrices de "répliques" conflictuelles, phénomène étroitement lié à celui de la polysémie » (J. KWATERKO : *Le roman québécois et ses (inter)discours. Analyses sociocritiques*. Québec, Éditions Nota Bene, 1998, p. 20).

⁹ Cf. G. GENETTE : *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris, Éditions du Seuil, 1982, pp. 536—549.

points de vue ; territoire du dialogue par excellence, l'écriture se prête ainsi à une vraie polyphonie des valeurs et des vérités.

Si, au niveau du corpus, notre choix porte sur la production littéraire de Tahar Ben Jelloun parue après l'an 2000, c'est pour plusieurs raisons. D'abord, notre but est d'étudier les œuvres que nous jugeons encore insuffisamment explorées et relativement peu connues, surtout en comparaison avec la prose des années 70 et 80 (*Harrouda, Moha le fou, Moha le sage, L'Enfant de sable, La Nuit sacrée*) qui a apporté à l'auteur une popularité mondiale (rappelons à titre d'exemple les quarante-trois traductions de *L'Enfant de sable* et de *La Nuit sacrée*¹⁰) et la reconnaissance (prix Goncourt en 1987) allant de pair avec un intérêt considérable de la critique.

Il s'agit, dans la présente étude, d'entrer au cœur de l'actualité littéraire, sans pour autant perdre de vue la prose de Tahar Ben Jelloun parue antérieurement. Bien au contraire, les dernières œuvres, par leur allusivité et par leurs nombreuses stratégies de dialogue (notamment le principe de la récurrence des personnages, tel que Moha ou Mohammed de *La Réclusion solitaire*), se prêtent à l'étude diachronique visant à rendre compte de l'évolution de la poétique benjellounienne. Autrement dit, si nous nous concentrons sur l'actualité, c'est d'abord pour saisir les lignes majeures de l'évolution de l'œuvre qui se crée depuis le début des années 70 et qui a subi des mutations impressionnantes pour aboutir à la forme des dernières productions.

Notre analyse s'appuie sur « l'épistémologie du Maghreb », élaborée par Alfonso de Toro suite à des travaux d'Hommi Bhabha, Edward W. Said et Abdelkébir Khatibi. Cette perspective méthodologique, qui s'inspire de la pensée postmoderne (Jacques Derrida, Michel Foucault, Jacques Lacan, Gilles Deleuze, Félix Guattari et autres), fait partie des études postcoloniales et francophones.

En même temps, vu la position transfrontalière de la prose de Tahar Ben Jelloun, compte tenu de sa spécificité, nous trouvons légitime, voire nécessaire, de la lire également dans le contexte de la littérature française. Pour ce qui est de la taxinomie de l'œuvre, le critère de l'appartenance à la littérature établi par Dominique Viart selon les paramètres essentiellement littéraires tels que la publication (France) et la réception (lectorat français)¹¹ fait considérer la prose de Ben Jelloun, membre de l'Académie Goncourt depuis 2008, comme faisant partie des lettres françaises. D'autant plus que, dans la période qui nous intéresse, de nombreux aspects de son écriture témoignent de quelques tendances importantes présentes dans l'actualité littéraire française qui, décrites par Viart, vont toutes dans le sens de l'effacement des frontières entre la fiction et le document¹².

¹⁰ Site officiel de Tahar Ben Jelloun, <http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=56&L=> (consulté : le 15 06 2015).

¹¹ Cf. D. VIART, B. VERCIER : *La littérature française au présent*. Paris, Bordas, 2008, p. 10.

¹² Cf. D. VIART : *Fiction et faits divers*. In : D. VIART, B. VERCIER : *La littérature française au présent...*, pp. 235—251.

Précisons que l'auteur de *Harrouda* partage avec nombre d'écrivains qui publient en France un intérêt pour des catégories génériques nouvelles qui ont toutes en commun de se positionner dans les marges de la fiction et de se nourrir plus que jamais du réel et du vécu ; il s'agit de genres qui déplacent constamment la frontière entre le biographique, l'autobiographique, le fictif et le référentiel tels que biofictions, fictions critiques, témoignages, récits de filiations, etc.

De toute évidence, la prose de Tahar Ben Jelloun abolit le clivage entre la littérature française et francophone. D'ailleurs l'auteur lui-même qui déclare : « La patrie de l'écrivain est la littérature et par conséquent la langue dans laquelle il écrit »¹³ est l'un des quarante-quatre signataires¹⁴ du manifeste *Pour une littérature-monde en français* paru dans « Le Monde » le 16 mars 2007 et publié deux mois plus tard sous une forme augmentée dans un ouvrage collectif sous la direction de Michel Le Bris¹⁵.

Rappelons que les signataires du manifeste, qui comparent leur prise de position à « une révolution copernicienne », déclarent la fin de la francophonie et rejettent le terme inventé par Onésime Reclus comme discriminatoire dans le contexte de la littérature. En voyant le centre de la culture se déplacer aux quatre coins du monde, ils proposent la conception de littérature-monde en français qui rompt avec une sorte de « dogme » de la supériorité de la culture hexagonale sur les cultures des territoires ayant subi la colonisation ; quant aux littératures issues de l'espace postcolonial, ils les jugent trop longtemps réduites à une variante exotique. L'apport de Tahar Ben Jelloun à l'élaboration de cette nouvelle conception de la littérature qui rejette le dualisme français / francophone (« le dernier avatar du colonialisme ») est considérable, vu que l'auteur a contribué à l'ouvrage collectif *Pour une littérature-monde* avec l'essai *La cave de ma mémoire, le toit de ma maison sont des mots français* publié dans sa version initiale sous le titre significatif *On ne parle pas le francophone*¹⁶.

Si le manifeste *Pour une littérature-monde en français* a insisté sur la fausseté de la distinction entre le français et le francophone, c'est que la littérature d'expression française — quelle que soit son origine géopolitique — s'expose à des tendances communes¹⁷. Il s'agit du fameux « retour du monde » accueilli

¹³ T. BEN JELLOUN : *Suis-je un écrivain arabe...*

¹⁴ M. Barbery, T. Ben Jelloun, A. Borer, R. Brival, M. Conde, D. Daeninckx, A. Devi, A. Dugrand, E. Glissant, J. Godbout, N. Huston, K. Kwahulé, D. Laferrière, G. Lapouge, J.-M. Laclavetine, M. Layaz, M. Le Bris, JMG. Le Clézio, Y. Le Men, A. Maalouf, A. Mabanckou, A. Moï, W. Mouawad, Nimrod, E. Orner, E. Orsenna, B. Peeters, P. Rambaud, G. Pineau, J.-C. Pirotte, G. Polet, P. Raynal, J.-L.V. Raharimanana, J. Rouaud, B. Sansal, D. Sitje, B. Svit, L. Trouillot, W. N'Sondé, A. Vallaëys, J. Vautrin, A. Velter, G. Victor, C. Vigée, A.A. Waberi.

¹⁵ *Pour une littérature-monde*. Sous la direction de M. LE BRIS et J. ROUAUD. Paris, Gallimard, 2007.

¹⁶ T. BEN JELLOUN : *On ne parle pas le francophone...*

¹⁷ La relation entre les concepts tels que « littérature mondiale », « postcolonialisme », « littérature comparée » vue dans la perspectives des théorie de Bhabha, Said, Spivak fait l'objet de l'intéressante

avec enthousiasme par les signataires du manifeste et qui signifie le désintéret pour le formalisme dérivé des pratiques des « nouveaux romanciers » : « Le monde revient. Et c'est la meilleure des nouvelles. N'aura-t-il pas été longtemps le grand absent de la littérature française ? Le monde, le sujet, le sens, l'histoire, le "réfèrent" : pendant des décennies ils auront été mis "entre parenthèses" par les maîtres penseurs, inventeurs d'une littérature sans autre objet qu'elle-même, faisant, comme il se disait alors "sa propre critique dans le mouvement même de son énonciation" »¹⁸.

En effet, cette vision de la littérature qui se remet à l'écoute du monde converge vers la description de l'actualité littéraire proposée par Dominique Viart et Bruno Vercier dans leur ouvrage de 2005. Soucieux de saisir la spécificité des lettres françaises dans les trois dernières décennies, les auteurs de *La littérature française au présent* accentuent le rôle des « objets » qui s'imposent à nouveau aux écrivains, ceux-ci étant amenés à retrouver le sujet, le réel et la mémoire autant collective que personnelle. Tout comme les signataires du manifeste, Viart et Vercier soulignent la rupture avec les techniques formalistes et autotéliques de la prose qui ne fuit plus devant ce qu'ils appellent « la pression du monde » ; bien au contraire, cette prose se préoccupe de certaines réalités propres à l'ère postcoloniale et postindustrielle (telles que les marginalités socio-économiques, la vie des cités de banlieue, l'exode rural, les voix de l'immigration de la seconde génération) et se sert des pratiques culturelles en vogue (transmission orale, tradition du conte, brouillages identitaires, rituels de sociabilité)¹⁹.

D'ailleurs, ce regain d'intérêt pour le réel — accueilli avec enthousiasme notamment par le cercle des auteurs réunis autour du « manifeste pour la littérature-monde » — fait l'objet de nombreuses controverses. Salulaire pour les uns, le « retour du monde » est considéré par certains critiques littéraires (Pierre Jourde, Jean-Philippe Domesq, Philippe Mouray, Pierre Bottura et Olivier Rohe) comme néfaste pour les lettres qui — dans cette optique pessimiste — se trouveraient désormais « ravalées au rang du bavardage journalistique, épigones (car réduites à l'imitation des grands du XIX^e) et dépourvues de qualités esthétiques »²⁰. Évoquons dans ce contexte des termes tels que « l'ère des non-livres », « l'esthétique du vide », « le degré zéro »²¹ qui servent à mesurer le déclin de la littérature.

étude de Tiphaine Samoyault qui permet de mieux saisir les enjeux contemporains des littératures d'expression française issues de l'espace postcolonial (cf. S. TIPHAINE : *La notion de littérature mondiale*. In : *La recherche en Littérature générale et comparée en France en 2007. Bilan et perspective*. Sous la direction d'A. TOMICHE et K. ZIEGER. Valenciennes, PUV, 2007, pp. 313—325).

¹⁸ *Pour une littérature-monde...*, p. 33.

¹⁹ Cf. D. VIART, B. VERCIER : *La littérature française au présent...*, p. 18.

²⁰ Cf. Z. MALINOVSKA : *Puissances du romanesque*. Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2010, pp. 22—23.

²¹ *Ibidem*.

Sans nous attarder sur ces questions d'ordre plutôt esthétique, qui intéressent surtout la critique littéraire et qui, par ailleurs, ont fait l'objet — entre autres — de l'ouvrage de Zuzanna Malinowska, paru en 2010, notre but est plutôt de démontrer que l'œuvre de Tahar Ben Jelloun entre au cœur du débat sur le statut de la littérature actuelle. Or, le romanesque benjellounien non seulement participe de cette polémique, mais, surtout, par son évolution même, rend compte des transformations qui redéfinissent les enjeux de la littérature et remettent en question ses modes de représentation de l'univers.

Significative de la littérature d'expression française publiée en France, l'évolution de la prose de Tahar Ben Jelloun s'inscrit également dans la dynamique de l'écriture proprement marocaine. Khalid Zekhri a parfaitement démontré dans son ouvrage *Fictions du réel. Modernité romanesque et écriture du réel au Maroc 1990—2006* que la prose marocaine est, dans les dernières décennies, fortement liée à l'actualité et entretient avec le réel des rapports de plus en plus étroits. Il en résulte une hybridité générique importante : la vogue des romans-essais, des picto-récits et d'autres textes qui déplacent constamment la frontière entre la fiction et le document²². Comme l'explique l'auteur : « le regard est vite passé d'une littérature marquée par l'autotélisme à une surdétermination de l'écriture par le réel considéré sous l'angle d'expérience d'un Maroc en mutation qui a connu l'émergence massive de la société civile dans les années 1990 »²³. La pratique romanesque récente de Ben Jelloun s'approche donc de ce que Zekhri considère comme de nouveaux positionnements dans le champ littéraire marocain et voisine avec l'expérience des écrivains appartenant à la nouvelle génération tels que Fouad Laroui, Souad Bahéchar, Kamal El-Khamlichi, Youssouf Amine Elalamy, et autres²⁴.

Et pourtant nous tenons à souligner que cet auteur, qui s'inscrit au cœur de l'actualité littéraire et dont l'œuvre ne cesse d'évoluer, a publié ses premiers textes à la charnière des années 60 et 70 en tant que représentant de la seconde génération des écrivains marocains (appelée par Jacques Noiray « génération de 70 »²⁵) fortement inspirés par « la génération des fondateurs »²⁶. Rappelons donc que, pendant au moins quinze premières années de son activité, Tahar Ben Jelloun qui est, sans aucun doute, l'un des plus éminents et importants écrivains francophones de l'Afrique du Nord, représente le phénomène que Ridha Bouguerra et Sabiha Bouguerra considèrent comme « la littérature de la transgression »²⁷. Il s'agit d'un

²² Cf. K. ZEKRI : *Fictions du réel. Modernité romanesque et écriture du réel au Maroc 1990—2006*. Paris, L'Harmattan, 2006, pp. 7—115.

²³ Ibidem, p. 46.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Cf. J. NOIRAY : *Littératures francophones. Le Maghreb*. Paris, Belin, 1996, p. 15.

²⁶ Ibidem, p. 14.

²⁷ Cf. R. BOUGUERRA, S. BOUGUERRA : *Histoire de la littérature du Maghreb*. Paris, Ellipses, 2010, pp. 51—72.

groupe d'auteurs nés autour de 1940 et qui débute dans les années 60 et 70 tels que Assia Djebar, Nabile Farès, Rachid Boudjedra, Abdelkébir Khatibi, Mohammed Khaïr-Eddine, Abdellatif Laâbi²⁸. Ils profitent des expériences des romanciers nés autour de 1920, tels que Mohammed Dib, Driss Chaïbi, Kateb Yacine, en poursuivant les questionnements que ceux-là ont lancés (la revendication identitaire, la critique sociale, la défense des opprimés, la révolte contre l'ordre social). Ainsi, en pratiquant dans *Harrouda*²⁹, *Moha le fou*, *Moha le sage*³⁰, *La Réclusion solitaire*³¹ l'« écriture de la violence »³², en faisant appel à une sexualité exacerbée, en transgressant les tabous et les interdits, Ben Jelloun approfondit la problématique abordée notamment par Chaïbi dans *Le Passé simple*³³ et par Boudjedra dans *La Répudiation*³⁴ et développe plusieurs stratégies scripturales annoncées par ses devanciers (innovation formelle, goût de provocation, expression de « l'indicible »). L'écriture benjellounienne de cette période, qui mélange la réalité et les fantasmes, qui confond la prose et la poésie et qui défie les normes linguistiques possède plusieurs points communs avec l'esthétique de Khaïr-Eddine (et sa « guérilla linguistique »), de Khatibi et d'autres artistes réunis initialement autour de la revue « Souffles » fondée par Laâbi en 1966³⁵.

En s'attribuant le rôle de « l'écrivain public »³⁶, qui parle au nom des défavorisés et des marginaux (assumé explicitement aussi par Mouloud Ferraoun et Kateb Yacine³⁷), Tahar Ben Jelloun, auteur de *La Réclusion solitaire*³⁸, *La plus haute des solitudes*³⁹, *Hospitalité française*⁴⁰, *Les Yeux baissés*⁴¹, prolonge, dans l'esprit gauchiste, la problématique des inégalités sociales abordée auparavant surtout par Mohammed Dib dans ses romans sur la misère des ouvriers (*La Grande maison*⁴², *L'Incendie*⁴³, *Le Métier à tisser*⁴⁴, *Au café*⁴⁵) et par Driss Chaïbi,

²⁸ Cf. J. NOIRAY : *Littératures francophones. Le Maghreb...*, p. 15.

²⁹ T. BEN JELLOUN : *Harrouda*. Paris, Denoël, 1973.

³⁰ T. BEN JELLOUN : *Moha le fou, Moha le sage*. Paris, Éditions du Seuil, 1978.

³¹ T. BEN JELLOUN : *La Réclusion solitaire*. Paris, Denoël, 1976.

³² J. NOIRAY : *Littératures francophones. Le Maghreb...*, p. 58.

³³ D. CHAÏBI : *Le passé simple*. Paris, Denoël, 1954.

³⁴ R. BOUDJEDRA : *La Répudiation*. Paris, Denoël, 1969.

³⁵ Cf. J. NOIRAY : *Littératures francophones. Le Maghreb...*, pp. 147—154.

³⁶ Cf. T. BEN JELLOUN : *L'Écrivain public*. Paris, Éditions du Seuil, 1983, pp. 104—111.

³⁷ Cf. R. BOUGUERRA, S. BOUGUERRA : *Histoire de la littérature du Maghreb...*, pp. 35—36.

³⁸ T. BEN JELLOUN : *La Réclusion solitaire*. Paris, Denoël, 1976.

³⁹ T. BEN JELLOUN : *La plus haute des solitudes*. Paris, Éditions du Seuil, 1977.

⁴⁰ T. BEN JELLOUN : *Hospitalité française*. Paris, Éditions du Seuil, 1984, 1997.

⁴¹ T. BEN JELLOUN : *Les Yeux baissés*. Paris, Éditions du Seuil, 1991.

⁴² M. DIB : *La Grande maison*. Paris, Éditions du Seuil, 1952.

⁴³ M. DIB : *L'Incendie*. Paris, Éditions du Seuil, 1954.

⁴⁴ M. DIB : *Le Métier à tisser*. Paris, Éditions du Seuil, 1957.

⁴⁵ M. DIB : *Au café*. Paris, Gallimard, 1955.

auteur du premier roman de l'émigration *Les Boucs*⁴⁶ de 1955. Sans poursuivre cette réflexion comparative qui relève davantage de l'histoire de la littérature, permettons-nous seulement de constater que l'œuvre de Ben Jelloun, d'un côté, s'inspire des tendances communes propres à la prose maghrébine et possède même une certaine dimension « collective » ; de l'autre côté, par son caractère original et dynamique, elle contribue elle-même au renouveau de cette littérature. En effet, Ben Jelloun reste incontestablement l'un des grands inspirateurs des tendances actuelles du Maghreb francophone.

Précisons que, depuis ses débuts, l'œuvre narrative de Tahar Ben Jelloun s'élaborait autour de la trame allant dans le sens de la fameuse « aventure de l'écriture »⁴⁷. L'omniprésence de la mise en abyme de l'acte d'écrire⁴⁸, l'importance du motif du livre en train de se construire et, à un plus fort degré, de se déconstruire (au contact de la polyphonie et des bifurcations narratologiques dérivées de la tradition des contes orientaux), de telles stratégies s'associaient à toute une gamme des questionnements liés au statut de la littérature maghrébine d'expression française. Car, comme le démontre Charles Bonn, même les questions concernant la société marocaine étaient souvent abordées, dans les années 70 et 80, par le biais de la subversion formelle⁴⁹.

À partir des années 90, les aspects autoréférentiels de la prose de Tahar Ben Jelloun se voient concurrencés par des tendances réalistes et mimétiques : les romans réalistes et sociologiques (*L'homme rompu*⁵⁰, *Les raisins de la galère*⁵¹) alternent avec les textes (par exemple *La Nuit de l'erreur*⁵²) qui — inspirés par le conte — continuent à pratiquer la subversion formelle propre notamment à *L'Enfant de sable* et à *La Prière de l'absent*. Parfois les deux tendances se rencontrent au sein du même roman, c'est le cas notamment des *Yeux baissés*. En effet, dans la dernière décennie du XX^e siècle, Ben Jelloun s'intéresse déjà à des techniques hybrides qui domineront dans ses modes de représentation actuelles et qui feront l'objet de notre étude.

Il en résulte que dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun — qui se crée depuis plus de quatre décennies — il n'y a de rupture ni formelle ni thématique. Il conviendrait

⁴⁶ D. CHRAÏBI : *Les Boucs*. Paris, Denoël, 1955.

⁴⁷ « Le roman n'est plus l'écriture d'une aventure, mais l'aventure d'une écriture ». J. RICARDOU : *Pour une théorie du Nouveau roman...*, p. 166.

⁴⁸ Sur les stratégies de la « mise en abyme » dans l'œuvre de Ben Jelloun cf. M. FAROUK : *Tahar Ben Jelloun. Étude des enjeux réflexifs dans l'œuvre*. Paris, L'Harmattan, 2008.

⁴⁹ Cf. Ch. BONN : *Postcolonialisme et reconnaissance littéraire des textes francophones émergents. L'Exemple de la littérature maghrébine et de la littérature issue de l'immigration*. In : J. BESSIÈRE, J.-M. MOURA : *Littératures postcoloniales et francophonie*. Paris, Honoré Champion, 2001, pp. 33—34.

⁵⁰ T. BEN JELLOUN : *L'homme rompu*. Paris, Éditions du Seuil, 1994.

⁵¹ T. BEN JELLOUN : *Les raisins de la galère*. Paris, Fayard, 1996.

⁵² T. BEN JELLOUN : *La Nuit de l'erreur*. Paris, Éditions du Seuil, 1997.

beaucoup mieux de parler d'une transformation continue qui donne comme résultat le triomphe des techniques mettant en relief les aspects référentiels de l'écriture aux dépens d'autres modes d'énonciation (tels que l'autoréférentialité et les stratégies d'insolitation du monde représenté).

Et pourtant l'auteur lui-même établit une sorte de ligne de démarcation qui nous autorise à prendre pour point de départ les textes parus après l'an 2000 pour les confronter avec ceux qui les ont précédés. À savoir : dans *L'Auberge des pauvres*, roman de 1999, l'histoire se construit autour de la figure d'un écrivain marocain qui, écrasé par le poids du réel, part pour Naples. Il est convié à participer à un concours littéraire organisé à l'occasion (et c'est très significatif) de l'entrée de la ville dans le troisième millénaire. Désirant y créer sa propre version d'*Ulysse*, le personnage (qui partage avec l'auteur lui-même la fascination pour le roman de Joyce) aspire à « la fuite dans un monde intérieur, dans un univers de liberté et de création »⁵³. Ainsi, (comme nous l'avons déjà démontré à l'occasion d'une analyse plus détaillée⁵⁴) *L'Auberge des pauvres* est un roman du romancier qui révisé son projet d'écriture. De ce point de vue, il devrait donc être lu comme la réalisation la plus complète de la métadiscursivité présente dans l'œuvre de Ben Jelloun depuis *Harrouda*. Or, cette histoire aboutit, paradoxalement, à une sorte d'acte de divorce d'avec le roman replié subversivement sur sa propre forme. En effet, ayant parcouru son labyrinthe napolitain, après la descente dans le souterrain de ses propres fantasmes et fortement éprouvé par son œuvre, le héros — une sorte de double de l'auteur — préfère rentrer dans son pays pour affronter directement la réalité marocaine⁵⁵.

Lue dans la perspective de l'évolution du romanesque benjellounien, cette *mise en abyme* correspond, paradoxalement, à une sorte de dévalorisation des stratégies autoréférentielles. *L'Auberge des pauvres* illustre le cas de l'écriture qui, dans sa quête de modalités discursives plus efficaces, arrive à se dépasser elle-même : poursuivant ses grands questionnements, le romanesque suivra d'autres modes de représentation.

⁵³ T. BEN JELLOUN : *L'Auberge des pauvres*. Paris, Gallimard, 1999, p. 272.

⁵⁴ Cf. M. ZDRADA-COK : *Les représentations de Naples dans l'écriture de Tahar Ben Jelloun (1992—1999)*. « Intercambio » 2009. Série II no 2, Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pp. 91—105, <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/5798.pdf> (consulté : le 15 06 2015).

⁵⁵ Remarquons en marge de notre réflexion que *L'Auberge des pauvres* est conforme au paradigme du récit odysseéen défini par Piotr Sadkowski. En effet, après l'étape de son éloignement du pays natal (ce qui lui permet de voir de manière lucide la réalité marocaine), le héros décide d'effectuer le voyage de retour et ce processus est en même temps un « retour mental à soi afin de se raconter » (P. SADKOWSKI : *Récits odysseéens. Le thème du retour d'exil dans l'écriture migrante au Québec et en France*. Toruń, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2011, p. 49). Ce qui frappe surtout c'est que le questionnement identitaire du héros possède une importante dimension intertextuelle (le thème d'*Ulysse*) et autotélique (le protagoniste est un écrivain qui fait le bilan de son activité). Et comme le constate Sadkowski, « le récit odysseéen contemporain apparaît aussi comme un texte hautement intertextuel et autotélique » (ibidem). La problématique odysseéenne du roman mérite sans doute une réflexion plus approfondie.

Ces stratégies — résultat d'une activité scripturale féconde et dynamique — feront l'objet de notre analyse qui vise à démontrer que le dialogisme — compris au sens large, au-delà du contexte strictement narratologique — est une force motrice de l'écriture de Tahar Ben Jelloun. Il s'agit donc de caractériser les structures de dialogues dites « internes » dans l'œuvre déchirée constamment entre la fidélité à ses thèmes et personnages et le besoin de renouveler ses formes d'expression. Mais étudier le dialogisme benjellounien, c'est également se concentrer sur le dialogue des genres, des esthétiques, des arts et, finalement, des cultures et des valeurs qu'elles apportent.

Afin de cerner une problématique aussi vaste et interdisciplinaire, qui — pour ainsi dire — nécessite une méthodologie « hybride », nous prendrons d'abord pour fil conducteur le genre depuis toujours inhérent à l'expression de Tahar Ben Jelloun : celui du conte. En effet, nous caractérisons les modalités de la présence du conte et ses fonctions dans différents types de discours (roman, nouvelle, récit de jeunesse). Ensuite, les structures dialogiques seront envisagées dans le contexte de l'évolution des paradigmes de l'écriture autobiographique. Si nous choisissons cette optique, c'est parce que l'autobiographie (tout comme le conte) constitue une dimension importante de l'œuvre de Ben Jelloun depuis *Harrouda* (1971) jusqu'au *Bonheur conjugal* (2013). Il sera donc question des composantes de l'autobiographie et des transformations qu'elles subissent dans des textes situés au carrefour des romans, fictions biographiques, récits de filiations, fictions critiques, essais, pièces de théâtre, etc. Finalement, nous parlerons du dialogue entre l'expression littéraire et d'autres arts (le cinéma, la peinture et la sculpture) auquel le discours benjellounien s'ouvre dans sa volonté de transgresser les frontières qui séparent différents domaines de la culture.

Cette analyse qui s'intéresse au brassage des genres littéraires possédant deux traditions, maghrébine et européenne, se tourne également vers des questions relevant des études culturelles. Car comme le démontrent de nombreux spécialistes, et notamment Beïda Chikhi, l'écriture maghrébine devient l'espace des « procédés de transcodage linguistique, de pluralité, de diversité, d'inflexions culturelles, d'expériences de langage, de duplicité de la parole »⁵⁶. Cette remarque est pertinente dans le contexte de l'œuvre de Tahar Ben Jelloun qui représente une vision hybride de la culture perçue comme le fruit des dialogues des arts et comme le résultat du métissage des identités.

Finalement, en analysant le discours des personnages, nous profitons, entre autres, des apports de la pragmatique du discours littéraire pour viser le dialogisme des valeurs transmises par différentes instances. Conformément à la méthodologie pragmatique, seront mises à l'étude les façons dont le texte met en scène et discute les valeurs : la polyphonie des dires et le dialogisme des voix.

⁵⁶ B. CHIKHI : *Maghreb en textes. Écriture, histoire, savoirs et symboliques*. Paris, L'Harmattan, 1996, pp. 83—84.

Quant au choix de cet éclectisme méthodologique, c'est la nature même de la prose de Tahar Ben Jelloun qui l'exige. Impliquée dans le dialogisme des modèles culturels, hybride génériquement, située à la frontière entre la fiction et la non-fiction, soucieuse de présenter la diversité des points de vue concernant l'actualité, l'œuvre en question semble fonder sa pluralité sur la formule gidienne : « Je suis un être de dialogue ; tout en moi combat et se contredit »⁵⁷.

Avant de procéder à notre analyse, nous trouvons utile d'évoquer, de manière générale, les études les plus importantes consacrées à l'œuvre de Tahar Ben Jelloun. Cette approche qui ne saurait nullement prétendre à l'exhaustivité, n'a pour objectif que d'indiquer quelques axes principaux qui jalonnent la critique de la prose benjellounienne.

La recherche universitaire commence à s'intéresser à la prose de l'auteur de *Harrouda* surtout après le succès de *L'Enfant de sable* et de *La Nuit sacrée* et suite à la médiatisation du Prix Goncourt qu'il a obtenu — rappelons-le — en 1987. Les romans-poèmes tels que *Harrouda*, *Moha le fou*, *Moha le sage*, *La Réclusion solitaire* attirent l'attention des chercheurs, mais, conformément à l'intention de l'auteur, ils sont considérés surtout comme une expression de l'esthétique collective propre à la génération de « Souffles ». Citons à ce propos l'ouvrage de Marc Gontard *La violence du texte. Étude sur la littérature marocaine de langue française*⁵⁸ publié en 1981, dans lequel l'écriture de Tahar Ben Jelloun est analysée dans un rapport étroit avec celles de Mostafa Nissaboury, Abdellatif Laâbi, Mohammed Khaïr-Eddine et Abdelkébir Khatibi. Dans le même esprit qui rend compte des tendances communes dans la prose maghrébine, Jacqueline Arnaud propose une analyse comparative de l'écriture de Mohammed Khaïr-Eddine, Rachid Boudjedra et Tahar Ben Jelloun⁵⁹.

Quant aux premiers travaux consacrés à l'histoire d'Ahmed-Zahra, parus encore dans les années 80 (Bernard Chanfrault — 1988, Marc Gontard — 1988, Marguerite Rivoire Zappala — 1989)⁶⁰, ils accentuent les caractéristiques principales de l'écriture benjellounienne, à savoir : l'importance du corps, l'érotisme qui fonctionne comme un code « intersémiotique » subversif et

⁵⁷ A. GIDE : *Si le grain ne meurt*. Paris, Gallimard, 1955, p. 280.

⁵⁸ M. GONTARD : *La violence du texte. Étude sur la littérature marocaine de langue française*. Paris, L'Harmattan, 1981.

⁵⁹ Cf. J. ARNAUD : *Le roman maghrébin en question chez Khaïr-Eddine, Boudjedra, Tahar Ben Jelloun*. « Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée » 1976, n° 22 : *Écritures et oralité au Maghreb*, deuxième semestre, pp. 59—68.

⁶⁰ B. CHANFRAULT : *Figure du corps et problématique de l'oralité dans "L'Enfant de sable" et "La Nuit sacrée" de Tahar Ben Jelloun*. « Revue de la faculté des lettres et des sciences humaines de Marrakech » 1989, n° 8 : *Littérature marocaine de langue française : récit et discours*, pp. 41—61 ; M. GONTARD : *À propos de la mort et le sexe chez T. Ben Jelloun*. « Al Assas » 1988, n° 83, pp. 12—18 ; M. RIVOIRE ZAPPALÀ : *Les érotismes dans "La Nuit sacrée" de Tahar Ben Jelloun*. « Francofonia » 1989, n° 16, pp. 99—113.

l'oralité du discours narratif (citons notamment à ce propos l'article d'Ahmed Jabri de 1989 sur le roman-conte⁶¹). Cette dimension du roman de Tahar Ben Jelloun continue d'inspirer la recherche dans les années 90 : dans son étude linguistique, Ridha Bourkis analyse la sémiotique du corps en se concentrant sur les aspects connotatifs de la langue⁶², Robert Elbaz parle du « langage du corps » de *Harrouda*⁶³, Othman Ben Taleb retrouve la dimension idéologique dans la symbolique érotique de ce roman, en distinguant trois catégories : « corps-parole », « corps charnel » et « corps social »⁶⁴. Dans le chapitre *Le corps et le conte* de sa monographie⁶⁵, Françoise Gaudin analyse la « corporéité » du langage et l'oralité dans *Harrouda*, *La Réclusion solitaire*, *Moha le fou*, *Moha le sage*, *L'Enfant de sable*, *La Nuit sacrée*, *Les Yeux baissés*. L'analyse de cette problématique trouve sa réalisation très approfondie, car concernant le vaste corpus des textes parus entre 1971 et 1997, dans l'ouvrage de Rachida Saigh Bousta *Lecture des récits de Tahar Ben Jelloun*⁶⁶. Cette liste n'est d'ailleurs pas exhaustive⁶⁷. Rappelons encore que l'étude des procédés de l'oralité et des composantes du conte est poursuivie, entre autres, par Laurence Kohn-Pireaux⁶⁸ et Nelly Lindenlauf⁶⁹, sans oublier une publication de Robert Elbaz et Amar Ruth⁷⁰.

En même temps, les chercheurs commencent à se concentrer davantage sur les approches narratologiques en montrant que l'écriture de Tahar Ben Jelloun résulte

⁶¹ Cf. A. JABRI : *Tahar Ben Jelloun ou le "roman-conte"*. « Revue de la faculté des lettres et des sciences humaines de Marrakech » 1989..., pp. 63—69.

⁶² Cf. R. BOURKHIS : *Tahar Ben Jelloun : La poussière d'or et la face masquée*. Paris, L'Harmattan, 1995, pp. 71—155. L'étude de Mejri Mohammed Moncef s'appuie aussi sur la méthode sémiotique : M.M. MONCEF : *Le Fonctionnement des tropes dans "La réclusion solitaire"*. In : *Tahar Ben Jelloun. Stratégies d'écriture*. Sous la direction de M. M'HENNI. Paris, L'Harmattan, 1993, pp. 73—83.

⁶³ Cf. R. ELBAZ : *Tahar Ben Jelloun ou l'inassouvissement du désir narratif*. Paris, L'Harmattan, 1996, pp. 79—85.

⁶⁴ Cf. O. BEN TALEB : *Symbolique érotique et idéologique*. In : *Tahar Ben Jelloun. Stratégies d'écriture...*, pp. 51—73.

⁶⁵ Cf. F. GAUDIN : *La fascination des images. Les romans de Tahar Ben Jelloun*. Paris, L'Harmattan, 1998, pp. 25—36.

⁶⁶ R. SAIGH BOUSTA : *Lecture des récits de Tahar Ben Jelloun. Écriture, mémoire et imaginaire*. Casablanca, Afrique Orient, 1999 ; cf. aussi EADEM : *Béances du récit dans "La Nuit sacrée"*. In : *Tahar Ben Jelloun. Stratégies d'écriture...*, pp. 119—147.

⁶⁷ Cf. K. BEN OUANÈS : *L'Itinéraire de la Parole dans l'œuvre romanesque de Tahar Ben Jelloun*. In : *Tahar Ben Jelloun. Stratégies d'écriture...*, pp. 35—51.

⁶⁸ Cf. L. KOHN-PIREAUX : *Étude sur Tahar Ben Jelloun. "L'Enfant de sable", "La Nuit sacrée"*. Paris, Ellipses, 2000, pp. 21—25.

⁶⁹ Cf. N. LINDENLAUF : *Tahar Ben Jelloun. "Les Yeux baissés"*. Bruxelles, Labor, 1997, pp. 16—87.

⁷⁰ Cf. R. ELBAZ, R. AMAR : *De l'oralité dans le récit benjellounien*. « Le Maghreb littéraire » 1997, n° 1. Sous la direction de N. REDOUANE et Y. BÉNAYOUN-SZMIDT. [Toronto], pp. 35—53.

d'une relation fascinante entre la modernité romanesque et la tradition arabe. Ainsi des études du métatexte, de l'architexte et surtout de l'intertexte dans les romans des années 80 et 90 sont proposées, entre autres, par Marc Gontard (*Méta-narration et auto-référence dans "L'Enfant de sable"*⁷¹ ; *Le récit méta-narratif chez Tahar Ben Jelloun. L'Intertexte borgésien*⁷²) ainsi que par Farida Laouissi (*Térotologie borgésienne dans "L'Enfant de sable" de Tahar Ben Jelloun*⁷³). Les stratégies narratives intertextuelles et métatextuelles et surtout la typologie des mises en abyme pratiquées par Ben Jelloun entre 1981 et 1999 font l'objet de l'ouvrage *Tahar Ben Jelloun. Étude des enjeux réflexifs dans l'œuvre*⁷⁴ de May Farouk. Cette problématique est également signalée dans l'ouvrage de 2008 de Cheikh Mouhamadou Diop, qui porte sur les représentations identitaires chez Ahmadou Kourouma, Tahar Ben Jelloun et Abdourahman Waberi. Le chercheur procède à une sorte d'énumération de ce qu'il appelle « les fréquentations textuelles de Ben Jelloun » en mentionnant l'intérêt de l'auteur pour, entre autres, Nafzawi, Laclos, Balzac, Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Borges, Breton, Sartre, Camus, Simenon, Leiris, Fanon, Djaout, Marquez⁷⁵.

Il faut insister sur l'importance des études consacrées à l'espace romanesque. Citons à ce propos le premier chapitre *L'espace et le temps* de l'étude déjà évoquée de Françoise Gaudin, la monographie de Nadia Kamal-Trense⁷⁶ qui traite des images de la ville marocaine, ainsi que l'article de Mohamed El Bahi⁷⁷ consacré à l'image des cimetières, ou encore nos études consacrées à la représentation de Fès, Tanger et Naples⁷⁸. Tous ces travaux montrent que l'espace est présenté

⁷¹ M. GONTARD : *Le moi étrange. Littérature marocaine de langue française*. Paris, L'Harmattan, 1993, pp. 13—29.

⁷² M. GONTARD : *Le récit méta-narratif chez Tahar Ben Jelloun. L'Intertexte borgésien*. In : *Tahar Ben Jelloun. Stratégies d'écriture...*, pp. 99—119.

⁷³ F. LAOUISSI : *Térotologie borgésienne dans "L'Enfant de sable" de Tahar Ben Jelloun*. In : *Littérature maghrébine et littérature mondiale*. Sous la direction de Ch. BONN et A. ROTH. Würzburg, Königshausen & Neumann, 1995, pp. 181—186.

⁷⁴ M. FAROUK : *Tahar Ben Jelloun. Étude des enjeux réflexifs dans l'œuvre*. Paris, L'Harmattan, 2008.

⁷⁵ Cf. Ch.M. DIOP : *Fondements et représentations identitaires chez Ahmadou Kourouma, Tahar Ben Jelloun et Abdourahman Waberi*. Paris, L'Harmattan, 2008, p. 279.

⁷⁶ N. KAMAL-TRENSE : *Tahar Ben Jelloun. L'Écrivain des villes*. Paris, L'Harmattan, 1998.

⁷⁷ M. EL BAHİ : *Le cimetière : organisation spatiale et fonctions dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun*. In : *Regards sur la littérature marocaine*. Sous la direction de M. EL HOUSSEI, A. TENKOUL, S. ZOPPI. Rome, Boulzoni, 2000, pp. 79—92.

⁷⁸ M. ZDRADA-COK : *La norme et ses transgressions : polysémie de l'espace urbain (Fès/Tanger) dans le romanesque de Tahar Ben Jelloun (1973—2008)*. « Romanica Silesiana » 2010, n° 5 : *Les transgressions*. Sous la direction de K. JAROSZ. [Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego] ; M. ZDRADA-COK : *Les représentations de Naples dans l'écriture de Tahar Ben Jelloun (1992—1999)*. « Intercambio » 2009. Série II n° 2, Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/5798.pdf> (consulté : le 15 06 2015).

toujours, chez Tahar Ben Jelloun, de manière dynamique, à travers le motif du déplacement (exil, errance, voyage, migration) et que la mobilité du personnage possède toujours une signification autobiographique⁷⁹.

Finalement, notre attention doit être portée sur les études qui profitent de l'épistémologie postcoloniale. Il s'agit d'un groupe de textes qui mettent l'accent sur l'engagement de la prose de Tahar Ben Jelloun et montrent son rapport aux idéologies modernes. Cette perspective présente, déjà chez Françoise Gaudin (*Une poétique de l'idéologie*⁸⁰), trouve notamment son développement dans les études de la dimension féministe de l'œuvre (Anne-Marie Nisbet, Giovanna Trisolini)⁸¹, dans l'analyse de la problématique religieuse (Najib Redouane)⁸², dans la réflexion sur la représentation du pouvoir (Maya Hauptman)⁸³, dans la démonstration de l'individu en situation interculturelle (Abdallah Memmes)⁸⁴ ou encore dans l'illustration du phénomène de l'immigration, de l'exil et de l'exclusion sociale (Maria Gubińska)⁸⁵. À cela s'ajoute encore la question de l'identité métissée du sujet (Gubińska)⁸⁶, la problématique de la crise identitaire (Ahmed Mahfoudh, Ahmed Jabri)⁸⁷ et l'analyse de la dimension autobiographique des personnages et des histoires racontées (Nadia Kamal-Trense)⁸⁸.

⁷⁹ Cf. R. SAIGH BOUSTA : *L'errance-procès du lieu et mise en abyme du significatif vacant* : "La Prière de l'absent". In : IDEM : *Lecture des récits de Tahar Ben Jelloun...*, pp. 71—104 ; F. MYOGO, M. ANDELA : *L'errance dans les romans de Tahar Ben Jelloun*. Paris, l'Harmattan, 2015.

⁸⁰ F. GAUDIN : *Une poétique de l'idéologie*. In : IDEM : *La fascination des images...*, pp. 49—98.

⁸¹ A.-M. NISBET : *Tahar Ben Jelloun ou l'ordre en procès*. In : EADEM : *Le personnage féminin dans le roman maghrébin de langue française. Dès indépendances à 1980. Représentations et fonctions*. Québec, Éditions Naaman de Sherbrook, 1982, pp. 71—83 ; G. TRISOLINI : *La représentation de la femme chez Tahar Ben Jelloun : silence et exclusion*. In : *Francophonie et Dialogue des cultures dans le monde arabe. Actes du colloque organisé par L'Université Libanaise, Faculté des Lettres et Sciences Humaines le 29, 30, 31 mars 2001*. Beyrouth 2001, pp. 217—228.

⁸² N. REDOUANE : "Sur ma Mère" de Tahar Ben Jelloun. *Éloge à l'obéissance filiale*. In : *Les écrivains maghrébains francophones et l'Islam. Constance dans la diversité*. Sous la direction de N. REDOUANE. Paris, L'Harmattan, 2013, pp. 95—107.

⁸³ M. HAUPTMAN : *Tahar Ben Jelloun : l'influence du pouvoir politique et de la société traditionaliste sur l'individu*. Paris, Publisud, 2012.

⁸⁴ A. MEMMÈS : *Littérature maghrébine de langue française : signification et interculturalité*. Rabat, Éditions Okad, 1992 ; C. NYS-MAZURE : *Tahar Ben Jelloun, le fou, le sage, écrivain public*. Tournai, La Renaissance du livre, 2004.

⁸⁵ M. GUBIŃSKA : *Roman parabolique sur l'immigration féminine marocaine en France* : "Les Yeux baissés" de Tahar Ben Jelloun. « Synergies Pologne » 2011, n° 8, pp. 39—45.

⁸⁶ M. GUBIŃSKA : *La quête identitaire dans les deux romans de Tahar Ben Jelloun* : "L'Enfant de sable" et "La Nuit sacrée". « Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia Romanica » 2003, vol. 2, pp. 101—107.

⁸⁷ A. MAHFOUDH : *La crise du sujet dans le roman maghrébin de langue française*. Tunis, Centre de Publication Universitaire, 2003 ; A. JABRI : *La Déconstruction machinique dans "La Prière de l'Absent"*. In : *Tahar Ben Jelloun. Stratégies d'écriture...*, pp. 119—147.

⁸⁸ N. KAMAL-TRENSE : *Tahar Ben Jelloun. L'Écrivain des villes...*, pp. 39—63, 191—209.

Cette évocation succincte et sélective des écrits critiques consacrés à la production littéraire de l'auteur de *La Nuit sacrée*, nous amène à constater que notre analyse de l'hybridité et des stratégies de dialogue dans les dernières publications benjellouniennes constituera une sorte de prolongement de la réflexion universitaire sur l'œuvre en question. Citons à titre d'exemple le chapitre *Tahar Ben Jelloun : "L'Enfant de sable" ou 'le trouble dans le genre'*⁸⁹ qui est une tentative d'illustrer le concept de l'hybridité à travers l'analyse de la sexualité d'Ahmed-Zahra. L'analyse d'Alfonso de Toro constitue une piste importante pour notre recherche concentrée pourtant sur les dernières productions de l'auteur.

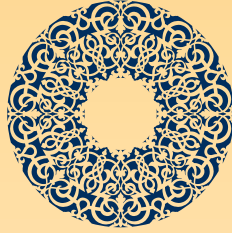
Ce bref regard porté sur quelques tendances majeures de la critique consacrée à l'œuvre de Tahar Ben Jelloun prouve que les dernières publications de l'auteur n'ont pas encore bénéficié de l'intérêt universitaire qu'elles méritent. Même si de nombreux articles et monographies consacrés à la prose de Ben Jelloun embrassent une multitude de questions d'ordre autant thématique que formel, il nous semble utile de proposer une étude qui s'intéresse davantage à l'évolution de cette écriture et qui la présente dans le contexte de l'actualité littéraire française et marocaine. De plus, notre attention porte également sur les textes considérés comme mineurs (récits, nouvelles, récits de jeunesse, essais) ou indécidables, « hybrides » du point de vue génériques qui sont encore peu étudiés.

Notre objectif est en effet de démontrer en même temps une sorte de continuité et de renouveau dans l'expression littéraire de Tahar Ben Jelloun. De plus, nous espérons combler certaines lacunes surtout en ce qui concerne les stratégies intergénériques et transartistiques, le rapport entre le fictif et le réel et l'évolution de l'expression autobiographique.

⁸⁹ A. DE TORO : *Épistémologies. Le Magreb...*, pp. 203—210.

Première partie

Hybridité :
de Mikhaïl Bakhtine à Tahar Ben Jelloun



Chapitre I

Origines et perspectives du concept

Le dialogisme et l'hybridité dans l'analyse intertextuelle, dans la théorie des genres et dans la pragmatique du discours littéraire

Il est nécessaire d'apporter quelques précisions concernant deux concepts qui se trouvent à la base théorique de la présente étude : dialogisme et hybridité. Sans entrer dans les détails de la problématique largement théorisée, il s'agit plutôt de délimiter quelques perspectives que nous adoptons en recourant aux termes situés à l'intersection de disciplines diverses (narratologie, théorie des genres, théorie de la culture, sociologie, études postcoloniales, etc.) et emblématiques non seulement de l'actualité littéraire mais aussi de la culture à l'époque définie comme postindustrielle, postcoloniale et postmoderne.

Le dialogisme, la polyphonie et l'hybridité occupent une place nodale dans la théorie du roman élaborée par Mikhaïl Bakhtine. Concentrée d'abord sur la narratologie et les aspects discursifs du roman (en l'occurrence celui de Fiodor Dostoïevski), l'étude de Bakhtine s'appuie sur les interférences et les interdépendances entre ces trois notions. Si la plupart des théoriciens qui se penchent sur ces concepts s'accordent à prendre pour point de départ les travaux de Bakhtine, c'est non seulement parce que le chercheur russe a été le premier à les définir dans le contexte des études littéraires, mais c'est surtout parce que son approche a le mérite d'inspirer plusieurs domaines des études littéraires : la sociolinguistique du texte littéraire, la communication littéraire, la théorie des genres, la théorie de l'intertextualité et même les études postcoloniales.

À la lumière des analyses de Mikhaïl Bakhtine, l'hybridité reste en rapport avec la spécificité même du roman, surtout suite à son paradigme mis en pratique par Fiodor Dostoïevski, mais présent de manière générale, avant lui, dans le roman européen (chez Miguel de Cervantès, Laurence Sterne, Henry Fielding, Denis Diderot). Premièrement, Bakhtine considère le discours romanesque comme

polyphonique : « Nous qualifions de construction hybride un énoncé qui, d'après ses indices grammaticaux (syntaxiques) et compositionnels, appartient au seul locuteur, mais où se confondent, en réalité, deux énoncés, deux manières de parler, deux styles, deux "langues", deux perspectives sémantiques et sociologiques »¹.

Comme l'explique Dominique Chancé, ce double discours romanesque, dans le style souvent parodique, résulte de l'hétérogénéité du discours à l'intérieur d'une même langue². En d'autres termes : l'aspect plurilingual ou même, plurivocal du roman relève de la nature de tout énoncé. Mikhaïl Bakhtine rompt ainsi avec la conception saussurienne du système linguistique binaire divisé en langue (réservoir des normes) et parole (mise en œuvre d'éléments puisés dans ce réservoir). D'après le savant russe, le locuteur forge tout énoncé à partir du « déjà dit » idéologiquement chargé, aux significations et connotations multiples. Cela veut dire — comme l'explique Christiane Ndiaye — que le locuteur ne cherche pas ses mots dans le système anonyme et « neutre » de la langue, mais il puise dans des langages et des discours sociaux³. Dans le roman (et ceci est aussi vrai pour tout autre type de discours), l'énoncé « se greffe », pour ainsi dire, sur les discours antérieurs avec lesquels il entre en dialogue. C'est donc la polyphonie propre à différents types de discours (extralittéraires pour la plupart), inhérente même à tout acte de communication, qui amène Bakhtine à considérer le roman (celui de Fiodor Dostoïevski en premier lieu) comme une forme discursive hétérogène construite autour des structures dialogiques : le roman s'expose à la diversité des points de vue, s'ouvre à différents codes sociaux et se dote d'un (ou de plusieurs) texte(s) implicite(s).

Les conséquences de la réflexion bakhtinienne autour de l'hybridité sont nombreuses : le concept du dialogisme trouve son développement dans différentes théories littéraires. D'abord la remise en cause de l'unicité du discours, l'accent mis sur l'hétérogénéité voire la pluralité des énoncés⁴, ce que Tzvetan Todorov définit comme *hétérologie* (diversité des types discursifs à l'intérieur de l'énoncé)⁵ aboutit à la conception de l'intertextualité théorisée pour la première fois par Julia Kristeva. Sa théorie part en effet de l'idée bakhtinienne que tout texte se construit, explicitement ou non, à travers la reprise d'autres textes⁶. Il s'opère ainsi un dialogisme des énoncés qui véhiculent des paroles hétérogènes (c'est-à-dire constituées à la base d'autres énoncés), d'autant plus que Kristeva, tout comme Bakhtine, envisage le phénomène de l'hybridité dans un contexte social. Il en résulte la conception qui considère la littérature comme un processus et le texte comme

¹ M. BAKHTINE : *Esthétique et Théorie du roman*. Paris, Gallimard, 1978, pp. 125—126.

² Cf. D. CHANCÉ : *Hybridité*. In : *Vocabulaire des études francophones*. Sous la direction de M. BENIAMINO, L. GAUVIN. Limoges, Pulim, 2005, pp. 93—94.

³ Cf. Ch. NDIAYE : *Polyphonie*. In : *Vocabulaire des études francophones...*, pp. 154—157.

⁴ Cf. N. PIÉGAY-GROS : *Introduction à l'Intertextualité*. Paris, Dunod, 1996, p. 25.

⁵ Cf. T. TODOROV : *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*. Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 89.

⁶ Cf. M. BAKHTINE : *La poétique de Dostoïevski*. Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 141.

une productivité. En effet, dans *Séméiotikè*, Kristeva, représente toujours le texte au croisement d'autres textes : « Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte »⁷. Dans cette optique, l'existence de la parole unique et du discours homogène est contestée : le texte est polymorphe ; non seulement il fait vivre en lui d'autres textes, mais ceux-là font éclater l'unicité de son Sujet. Comme l'a démontré Nathalie Piégay-Gros, dans la perspective qui marie le littéraire et le social, l'intertextualité est loin d'être une forme de repli de la littérature sur elle-même : en effet, elle ne coupe jamais le texte littéraire du contexte dans lequel il s'inscrit. Issue du dialogisme bakhtinien, l'intertextualité fonctionne plutôt comme une sorte de dynamisme par lequel l'œuvre littéraire échange ses discours pluriels avec des énoncés (autant littéraires qu'extralittéraires) antérieurs et environnants⁸.

Comprise comme une dynamique textuelle, l'intertextualité occupe une place importante dans les études pragmatiques qui, d'ailleurs, partent également de l'idée du dialogisme du texte littéraire. Comme l'observe Dominique Maingueneau, la pragmatique se réclame du dialogisme de Mikhaïl Bakhtine lorsqu'elle met en évidence la valeur interactive de tout énoncé. Elle s'inspire surtout de l'idée qu'« on ne parle jamais qu'en réponse à d'autres discours, avec des mots forcément compromis avec la parole d'autrui » et que « tout discours est un discours dialogique, orienté vers quelqu'un qui soit capable de le comprendre et d'y donner une réponse, réelle ou virtuelle »⁹. Il en résulte une conception de l'énoncé littéraire qui est à la fois acte de lecture et résultat de l'intertextualité. Dans une perspective pragmatique, le texte littéraire est hybride parce qu'il ressemble à un palimpseste qui fait parler en lui d'autres textes et parce qu'il se situe au carrefour des voix (en tant que résultat du dialogue entre l'énonciateur et le co-énonciateur).

Si l'on reste dans le cadre de la communication littéraire, il convient encore de rappeler que la polyphonie théorisée par Mikhaïl Bakhtine sert de point de repère à la poétique des valeurs de Vincent Jouve. Dans son analyse concentrée sur la réception des valeurs transmises par le texte littéraire, ce théoricien parle de polyphonie, lorsqu'il est impossible de ramener les différents « points-valeurs » du texte à une orientation unique. C'est le cas du brouillage axiologique ayant lieu quand différentes valeurs coexistent sans aucune « autorité du récit ». Ambiguïtés du récit, brouillage de l'intrigue et de la voix narrative, ironie, sont autant de pratiques qui relèvent de l'hybridité réalisée sur le plan axiologique dans laquelle la plurivocalité apporte la pluralité et l'ambivalence des valeurs transmises¹⁰.

⁷ J. KRISTEVA : *Le mot, le dialogue et le roman*. In : EADEM : *Séméiotikè : recherches pour une sémalyse*. Paris, Éditions du Seuil, 1969, p. 85.

⁸ Cf. N. PIÉGAY-GROS : *Introduction à l'Intertextualité...*, p. 29.

⁹ D. MAINGUENEAU : *Pragmatique pour le discours littéraire*. Paris, Nathan, 2001, pp. 18—19.

¹⁰ Cf. V. JOUVE : *Poétique des valeurs*. Paris, PUF, 2001, pp. 118—119.

Le caractère hybride de l'œuvre littéraire se manifeste également au niveau de sa structure générique. Selon Mikhaïl Bakhtine et Tzvetan Todorov, le dialogisme discursif (dans la mesure où il s'oppose à l'autorité d'une voix unique et conteste le monolinguisme) aboutit à l'aptitude de la forme romanesque à accueillir d'autres genres. La polyphonie discursive va de pair avec l'hétérogénéité formelle. L'hybridité envisagée dans la perspective générique fait l'objet des travaux de Dominique Budor et de Wladimir Krysiniski. Ils démontrent que l'emploi fréquent de l'ironie accentue l'intention communicative du texte en le situant dans une optique pragmatique. Cette stratégie va souvent de pair avec l'effacement des frontières des genres. Cela se passe ainsi parce que l'écriture dominée par l'ironie devient plutôt une écriture en marge d'autre chose. Au service de la vérité plurielle, accordant à la parodie une place de premier plan, l'œuvre hybride, qui prône l'ambiguïté du monde (telle que la comprend Milan Kundera dans le sillage de Cervantès¹¹), décanonise les genres et brouille la frontière entre les discours (fictionnel, autobiographique, historique, etc.)¹². Parmi différentes pratiques retrouvées dans les œuvres hybrides depuis Cervantès jusqu'à Thomas Pynchon et Vincenzo Consolo, Krysiniski mentionne polyphonie des registres, mélange incongru des signes, mélange des genres (essai, récit, poésie), parabolisation, iconisation, polylinguisme, etc.¹³.

La littérature francophone issue de l'espace postcolonial — et la littérature maghrébine en premier lieu — est un territoire particulièrement ouvert à l'hybridité envisagée sur le plan intergénérique. Les études de Jean-Marc Moura, Alfonso de Toro, Michel Budor, Wladimir Krysiniski, Khalid Zekri et Hélène Tissières mettent l'accent sur l'ouverture des formes romanesques francophones à différentes esthétiques, conventions, disciplines et arts.

Ce caractère hétérogène des formes romanesques ainsi que le caractère transnational de la création littéraire francophone appelle, d'après Jean-Marc Moura, « divers modes d'interprétation enracinés dans les études postcoloniales »¹⁴, tels que : — « une perspective historique : la formation d'une histoire littéraire transnationale, orientée vers une production littéraire internationale et multiculturelle écrite

¹¹ Citons à ce propos l'idée de Milan Kundera *L'Art du roman* : « Comprendre avec Cervantès le monde comme ambiguïté, avoir à affronter, au lieu d'une seule vérité absolue, un tas de vérités relatives qui se contredisent (vérités incorporées dans des *ego imaginaires* appelés personnages), posséder donc comme seule certitude *la sagesse de l'incertitude* » (M. KUNDERA : *L'Art du roman*. Paris, Gallimard, 1986, p. 18).

¹² Cf. M. BUDOR : *Les enjeux d'un concept* ; W. KRYSINSKI : *Sur quelques généalogies et formes de l'hybridité dans la littérature du XX^e siècle*. In : *Le texte hybride*. Sous la direction de D. BUDOR, W. GEERTS. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 7—24, 27—39.

¹³ Cf. W. KRYSINSKI : *Sur quelques généalogies et formes de l'hybridité...*, p. 32.

¹⁴ J.-M. MOURA : *Études postcoloniales, étude de l'exotisme européen*. In : *La recherche en Littérature générale et comparée en France en 2007. Bilan et perspective*. Sous la direction d'A. TOMICHE et K. ZIEGER. Valenciennes, PUV, 2007, p. 318.

dans une langue »¹⁵ ; ces approches doivent se référer à la sociologie (champ littéraire, Centre / Périphérie) et insister sur l'émergence, la question des « minorités » et des « littératures mineures »¹⁶ ;

- « une perspective interculturelle » la seule capable de rendre compte du « caractère hybride des sociétés » ;
- « une poétique » adaptée aux œuvres qui « s'inscrivent dans une situation d'énonciation où coexistent des univers symboliques divers »¹⁷.

Il faut rappeler dans ce contexte que c'est Mikhaïl Bakhtine qui a souligné la grande liberté de la forme romanesque, son aptitude au dialogue avec d'autres genres. Dans *Esthétique et théorie du roman*, il considère le roman comme « le seul genre en devenir encore inachevé » et de ce fait capable non seulement [...] d'assimiler tous les autres genres », mais aussi de « les romaniser, les réinterpréter en leur donnant une autre résonance »¹⁸. Grâce au roman — explique Bakhtine — les autres genres se dialogisent¹⁹.

En étudiant les formes du dialogue des genres, le théoricien s'intéresse particulièrement à la « romanisation » et à la « théâtralisation », en soulignant la fragilité des frontières entre le théâtre (qui constitue également un lieu de convergence de plusieurs formes artistiques) et le roman (hospitalier par sa nature à toute esthétique). Par la « romanisation », il comprend l'influence libératrice du roman sur le théâtre, par la « théâtralisation » — « l'inscription dans un texte d'une pulsion théâtrale, d'un désir de théâtre, c'est-à-dire de représentation théâtrale »²⁰. D'après Mikhaïl Bakhtine, le roman a le pouvoir de libérer les autres genres de leurs propres règles, parce qu'il entretient un rapport subversif avec les lois littéraires : « [...] le roman ne possède pas le moindre canon ! Par sa nature même, il est a-canonique. Il est tout en souplesse. [...] Ainsi, la "romanisation" des autres genres n'est pas leur soumission à des canons qui ne sont pas les leurs. Au contraire, il s'agit de la libération de tout ce qui est conventionnel, nécrosé, ampoulé, amorphe, dans les autres genres, de tout ce qui freine leur propre évolution, et les transforme en stylisation des formes périmées »²¹.

De plus, Mikhaïl Bakhtine insiste sur un inachèvement sémantique qui est le propre du roman et qui résulte du « contact vivant » que celui-ci entretient avec son époque en devenir. Et, comme l'observe Tzvetan Todorov, puisque « les genres participent à un devenir qui se métamorphose sans cesse », leur désobéissance à la séparation des genres est un signe de modernité authentique²². Dans le contexte de

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Cf. ibidem.

¹⁷ Ibidem, p. 139.

¹⁸ M. BAKHTINE : *Esthétique et Théorie du roman...*, p. 441.

¹⁹ Ibidem, p. 444.

²⁰ Ibidem, p. 243.

²¹ Ibidem, p. 472.

²² Cf. T. TODOROV : *La notion de littérature et autres essais*. Paris, Édition du Seuil, 1987, p. 27.

l'hybridité du genre romanesque et théâtral, nous nous référons aussi à l'intéressante étude dirigée par Aphrodite Sivetidou et Maria Lisardaki *Roman et théâtre. Une rencontre intergénérationnelle dans la littérature française* qui concerne « la romanisation du théâtre » et « la contamination du drame par le roman » pour évoquer des formes originales telles que « romans visualisés » ou « drames racontés »²³.

La caractéristique du roman perçu comme une forme polyphonique et surtout transesthétique, dynamique et hybride génériquement prend une pertinence particulière dans le contexte de l'écriture francophone actuelle. Nous partageons l'opinion d'Hélène Tissières qui, dans son étude *Écritures en transhumance entre Maghreb et Afrique subsaharienne*, présente la littérature actuelle issue de l'espace postcolonial français comme dépourvue de séparations et cloisonnements, débarrassée de scissions largement artificielles instaurées par la colonisation dans la culture. Ainsi, le roman francophone, et ceci est particulièrement vrai pour le roman maghrébin, s'expose à des circulations esthétiques entre l'oral, l'écrit et le visuel. Il entre en dialogue avec le théâtre, la peinture (Khalid Zekri parle à ce propos de *picto-récit*²⁴), le cinéma, tout en restant en relation avec des rites et pratiques traditionnels (oralité, tatouage, danse, etc.)²⁵. Cette correspondance des arts dans le romanesque de nature transesthétique est très présente dans l'écriture de Tahar Ben Jelloun, ce qui fera l'objet des chapitres suivants de notre analyse.

L'hybridité dans la théorie de la culture

Liée à la conception de la langue et aux relations entre les genres littéraires (roman et autres types d'énoncés), intéressée par l'interaction que le texte littéraire établit avec d'autres textes (intertextualité) et avec son lecteur (co-énonciateur), cette catégorie extrêmement polyvalente, située à l'intersection des interrogations diverses se réalise de la manière la plus complexe dans les littératures postcoloniales qui — par leur spécificité même — se trouvent sous le signe de la pluralité, de la diversité et du multilinguisme.

Alfonso de Toro prouve que l'hybridité est actuellement l'une des plus larges catégories à la fois linguistique, épistémologique, sociologique, culturelle

²³ Z. SAMARA, A. SIVETIDOU : *Les genres littéraires en dialogue*. In : *Roman et théâtre. Une rencontre intergénérationnelle dans la littérature française*. Sous la direction d'A. SIVETIDOU et M. LISARDAKI. Paris, Éditions Classiques Garnier, 2000, p. 8.

²⁴ Cf. K. ZEKRI : *Fictions du réel*. Paris, L'Harmattan, 2006, pp. 92—99.

²⁵ Cf. H. TISSIÈRES : *Écritures en transhumance entre Maghreb et Afrique subsaharienne*. Paris, L'Harmattan, 2007, pp. 12—15.

et même technologique. En la situant, dans la perspective transdisciplinaire, sur huit niveaux qui correspondent à des disciplines variées, dont plusieurs dépassent le cadre de notre réflexion²⁶, le théoricien de Leipzig insiste sur la place de l'hybridité dans la théorie de l'interculturel, dans le débat autour de la notion de francophonie (avec, notamment, ses frontières et ses connotations géopolitiques, idéologiques, littéraires) et dans la réflexion philosophique (en tant que concept qui résume les principes de l'épistémologie postmoderne issus surtout des réflexions de Jacques Lacan, Jean-François Lyotard, Jacques Derrida, Gilles Deleuze et Félix Guattari).

Inspirée par l'étude d'Alfonso de Toro (qui *grosso modo* développe et examine les théories d'Homi Bhabha et d'Abdélkébir Khatibi), notre brève esquisse de la problématique se construit autour de trois axes qui concernent :

- l'hybridité liée à la diversité linguistique dans les littératures postcoloniales ;
- l'hybridité en rapport avec l'interculturel ;
- l'hybridité en tant que métaphore de la construction identitaire plurielle du Maghreb littéraire.

Comme le démontre Daniel-Henri Pageaux, dans les études francophones, l'hybridité constitue le symbole même de l'œuvre postcoloniale dont la caractéristique réside dans la transgénéricité et dans la pensée métisse selon laquelle la littérature se crée en termes d'échange et de dialogue et est conforme à l'esthétique consistant à « mêler, mélanger, brasser, croiser, télescoper, superposer, juxtaposer, imbriquer, coller, fondre »²⁷. L'hybridité est une conséquence de la transculturation qui s'affirme dans une solution dynamique de synthèse et assure un passage vers de nouvelles formes de culture²⁸.

Dans ce contexte, le concept d'hybridité (lié à ses origines à un énoncé où « se confondent deux énoncés, deux manières de parler, deux styles, deux langues, deux perspectives sociologiques et sémantiques ») s'extrapole pour se référer à des œuvres qui résultent de la rencontre de deux (ou plusieurs) langues (p.ex. le français et le créole, l'arabe ou le berbère, etc.) et de deux codes linguistiques (p.ex. l'écrit et l'oral, etc.). Il ne s'agit plus — comme Mikhaïl Bakhtine l'a démontré à l'exemple de Fiodor Dostoïevski — d'un jeu parodique visant différents discours sociaux ; c'est plutôt une stratégie qui fait entendre une langue « dominée » sous une langue « dominante ». Comme le remarque Dominique Chancé : « [...] ce multilinguisme est crucial, immédiatement politique, dans la mesure où il manifeste le clivage entre le discours colonial et néo-colonial, la langue d'un 'là-bas' et du

²⁶ Alfonso de Toro envisage l'hybridité dans huit catégories : épistémologique, théorique/méthodologique, celle de l'intersection ou du croisement de cultures, transmédiale, urbaine, celle du corps, technologique, littéraire. Cf. A. DE TORO : *Pour un modèle de l'hybridité*. In : IDEM : *Épistémologies. Le Maghreb*. Paris, L'Harmattan, 2009, pp. 17—40.

²⁷ D.-H. PAGEAUX : *Regards sur le postcolonialisme*. In : J. BESSIÈRE, J.-M. MOURA : *Littérature postcoloniale et francophonie*. Paris, Champion, 2001, p. 191.

²⁸ Ibidem.

‘centre’ (celle de la métropole ou d’une mère patrie avec laquelle on entretient des relations ambivalentes) et un discours qui serait d’ici »²⁹.

En effet, dans le contexte interculturel, la construction hybride du texte devient une stratégie qui permet de dépasser la diglossie : elle autorise les codes qui étaient considérés dans la perspective coloniale comme inférieurs à la langue imposée ; ceux-ci, en brisant l’unité de l’énoncé, font triompher la polyphonie et la diversité.

Il est significatif que la rencontre de deux ou plusieurs codes génère très souvent une sorte de langage tiers. Il en est ainsi chez Mohamed Kacimi qui déclare : « Je n’écris pas en français, j’écris en moi-même »³⁰. L’auteur de *L’Orient après l’amour* pratique ainsi une langue idiomatique qui se situe à l’intersection de l’arabe et du français et cette stratégie est commune à plusieurs écrivains qui appartiennent à la double culture. Il suffit de mentionner à titre d’exemple « l’écriture raturée d’avance » de Mohammed Khaïr-Eddine³¹ ou celle d’Ahmadou Kourouma qui invente sa propre langue conçue comme une forme de transgression et un acte de résistance³². Dans ce contexte, Dominique Chancé cite également le cas d’Assia Djebar (qui élabore la conception intersubjective de « ma francophonie d’écriture »³³) ou encore de Patrick Chamoiseau qui — comme l’a remarqué Milan Kundera — ne s’est pas contenté de créoliser le français mais, dans son mode d’expression romanesque, il est allé jusqu’à le « chamoisier »³⁴.

D’après Lise Gauvin, cette pratique de l’écrivain francophone qui « cherche sa langue dans la langue »³⁵ résulte de sa « surconscience linguistique »³⁶. Elle

²⁹ D. CHANCÉ : *Hybridité*. In : *Vocabulaire des études francophones...*, p. 94.

³⁰ M. KACIMI : *L’Orient après l’amour*. Arles, Actes Sud, 2008, pp. 20—21.

³¹ M. KHAÏR-EDDINE : *Moi, l’aigre*. Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 15.

³² Cf. D. CHANCÉ : *Hybridité*. In : *Vocabulaire des études francophones...*, p. 95. Sur « l’élaboration d’un langage métis fictif et par là même significatif » par Kourouma « enfant heureux du mariage entre la langue française et le malinké » (p. 7), cf. M. BORGOMANO : *Écrire, c’est répondre à un défi*. « Notre Librairie. Revue des littératures du Sud » 2004, n° 155—156 : *Cahier spécial Ahmadou Kourouma*, pp. 3—11. Sur « les identifications flottantes d’Ahmadou Kourouma » (p. 36), cf. C. CAITOUOLI : *La différence linguistique : insécurité et créativité*. « Notre Librairie. Revue des littératures du Sud » 2004, n° 155—156..., pp. 34—39.

³³ « Ma francophonie d’écriture est le résultat de cette rencontre bipartite, mon français — de l’école, celui de mon père, de ma liberté acquise au-delà de la puberté et par ma formation individuelle —, ce français écrit, dynamisé dans l’espace, grâce justement à cette *résonance* de mon écoute orale des femmes, dans les montagnes de Chenoua [...] Ainsi, ma francophonie — au sortir de ces dix années de quête, de recherches souvent dans le noir, de tentatives polyphoniques — ne peut se situer dorénavant que dans cet élargissement du champ. Ma francophonie [...] ne peut que voguer à travers mutations et mouvances ». A. DJEBAR : *Ces voix qui m’assiègent*. Paris, Albin Michel, 1999, pp. 39—40.

³⁴ « Chamoiseau n’a pas fait un compromis entre le français et le créole en les mélangeant. Sa langue, c’est le français, bien que transformé ; non pas créolisé (aucun Martiniquais ne parle comme ça) mais chamoisé ». M. KUNDERA : *Beau comme une rencontre*. « L’Infini » 1991, n° 34, été, p. 58.

³⁵ L. GAUVIN : *L’écrivain francophone à la croisée des langues*. Paris, Karthala, 1997, p. 9.

³⁶ *Ibidem*, pp. 6—12.

reste liée à « un désir d'interroger la nature même de la langue et de dépasser le simple discours ethnographique »³⁷. Car, à cause de sa situation particulière, dans le contexte de diglossie et dans la proximité d'autres langues, l'écrivain francophone perçoit la langue comme « un vaste laboratoire de possibles, comme d'une chaîne infinie de variantes »³⁸. La « surconscience linguistique » des auteurs francophones aboutit à une conception polyphonique, babélienne, hybride de la littérature. Ouvert au « vertige polysémique », au « tremblement de la langue », le texte francophone s'approche de ce que Lise Gauvin définit comme l'utopie d'une Babel apprivoisée³⁹.

Les synergies entre les pensées de plusieurs écrivains appartenant à différentes aires culturelles (maghrébines, antillaises et autres) de la postcolonie font l'objet de l'étude de Dominique Combe⁴⁰. Nous sommes d'accord avec l'auteur des *Littératures francophones* : la pratique linguistique de Patrick Chamoiseau semble illustrer l'idée de Jacques Derrida. En affirmant qu'« on ne parle jamais qu'une seule langue »⁴¹, Derrida décrit la situation de l'écrivain issu d'une culture dominée : la conscience de la diglossie lui fait éprouver l'altérité linguistique (appelé « le monolinguisme de l'autre »). Mais privé de langue maternelle autorisée, ne pouvant considérer aucune langue comme la sienne propre, l'écrivain francophone est plongé dans la spectralité des langues multiples.

Edouard Glissant partage cette idée dans *Introduction à une poétique du divers*, ouvrage tout à fait contemporain au *Monolinguisme de L'Autre* :

« Nous savons que nous écrivons en présence de toutes les langues du monde, même si nous n'en connaissons aucune. [...] Mais écrire en présence de toutes les langues du monde ne veut pas dire connaître toutes les langues du monde. Ça veut dire que dans le contexte actuel des littératures et du rapport de la poétique au chaos-monde, je ne peux plus écrire de manière monolingue [...] On est obligé de tenir compte des imaginaires des langues »⁴².

Il en résulte l'image d'une langue qui n'est jamais figée. Elle ne peut être saisie que dans son devenir, inspirée par le bruissement des sons qui l'entourent et la multitude des images auxquelles elle renvoie.

Par sa nature polyphonique, mouvante et ambivalente (toujours prête à se différencier par rapport à la langue de l'Autre et en même temps capable, elle aussi, de l'influencer), la langue dans la conception d'Edouard Glissant, Patrick Chamoiseau, Jacques Derrida et autres reste en rapport avec la conception hybride de la culture définie par Homi Bhabha et — dans le contexte maghrébin qui nous intéresse particulièrement — par Abdélkébir Khatibi.

³⁷ Ibidem, p. 6.

³⁸ Ibidem, p. 10.

³⁹ Ibidem, p. 11.

⁴⁰ Cf. D. COMBE : *Les francophonies plurilingues*. In : IDEM : *Les littératures francophones. Questions, débats, polémiques*. Paris, PUF, 2010, pp. 81—122.

⁴¹ J. DERRIDA : *Le Monolinguisme de L'Autre*. Paris, Galilée, 1996, p. 25.

⁴² E. GLISSANT : *Introduction à une poétique du divers*. Paris, Gallimard, 1996, p. 112.

En prenant pour point de départ la relation coloniale (dominé / dominant), Homi Bhabha décrit un modèle culturel extensif sinon global. Dans son ouvrage *The Location of Culture* de 1994 (traduit en français et publié en 2007 sous le titre *Les lieux de la culture, une théorie postcoloniale*), il propose une théorie de la culture qui met l'accent sur la coexistence des structures identitaires plurielles et dynamiques. Elles se mettent en interaction incessante dans ce que l'auteur appelle « un site de négociation politique, un site de la construction du symbolique »⁴³. Dans cet échange, les agents ainsi que les termes de la négociation se trouvent constamment déplacés et modifiés. Les identités ne cessent de se reconfigurer au contact avec l'Autre : l'interaction dissémine les éléments identitaires initiaux et les pousse vers de nouveaux sites de négociation. Bhabha conteste les représentations binaires dominant / dominé et montre une relation ambivalente dans laquelle les deux parties s'influencent mutuellement et chacune des deux se transforme au contact de l'autre.

Cet exemple prouve que la théorie de Homi Bhabha — sur un plan plus général — s'oppose au binarisme centre / périphérie et situe l'échange culturel sur le plan a-hiérarchique et rhizomique : les identités se font et se défont dans les marges de la culture, dans une position excentrée, dans ce que le théoricien définit comme « l'espace tiers », « l'entre-deux », l'« *in-between* »⁴⁴. Nous y rejoignons par ailleurs la conception de l'« identité-rhizome » développée par Édouard Glissant sous l'influence de la réflexion de Gilles Deleuze et Félix Guattari :

« Les identités sont une des conquêtes du temps moderne, conquête douloureuse parce que ce n'est pas fini et que sur toute la face de la planète il y a des nœuds, des foyers de désolation qui contredisent ce mouvement. Mais il y a aussi un mouvement que je caractérise comme ceci : les identités à racine unique font peu à peu place aux identités-relations, c'est-à-dire aux identités-rhizomes. Il ne s'agit pas de se déraciner, il s'agit de concevoir la racine moins intolérante, moins sectaire : une identité-racine qui ne tue pas autour d'elle mais qui au contraire étend ses branches vers les autres. Ce que d'après Deleuze et Guattari j'appelle une identité-rhizome »⁴⁵.

La notion-clé qui rend compte de ce processus à la fois transidentitaire et transculturel est *mimicry*, *mimésis*. Ce thème souligne, chez Homi Bhabha, la part de l'imitation dans la négociation des différences culturelles. Dans la réalité coloniale, qui est le point de départ dans l'élaboration de cette théorie, ce sont les deux instances, le colonisé et le colonisateur, qui se trouvent modifiées une fois confrontées l'une à l'autre⁴⁶. Il en résulte le principe valide pour tous les contextes culturels (par-delà la réalité coloniale) : en effet, comme l'explique Alfonso de

⁴³ H. BHABHA : *Les lieux de la culture, une théorie postcoloniale*. Paris, Payot, 2007, p. 251.

⁴⁴ Ibidem, pp. 250—256.

⁴⁵ É. GLISSANT : *Introduction à une poétique...*, pp. 131—132.

⁴⁶ Cf. H. BHABHA : *Les lieux de la culture...*, pp. 250—256.

Toro (qui a largement diffusé la théorie d’Bhabha dans le domaine de la critique francophone) : « [...] la catégorie de l’hybridité exprime clairement que la vision d’une culture “authentique”, “autonome”, “cohérente” n’est qu’une illusion, qu’elle est un non-sens, elle l’a toujours été, pour l’Amérique du Nord et l’Amérique latine, et maintenant également pour l’Europe. Elle montre également qu’une telle conception ne sert qu’à défendre les vieux nationalismes et les idéologies conservatrices. L’identité et l’authenticité sont négociées le long des marges, dans la multiplicité des marges et aux interstices des croisements culturels : on vit dans des mondes différents, dans un entre-deux, dans un espace extra-territorial. La déterritorialisation entraîne cependant avec elle la reterritorialisation qui revient à rendre habitable l’“*unhomely*”, l’“*in-between*” à partir de propositions d’identités issues de cette multitude »⁴⁷.

L’auteur des *Lieux de la culture* se rapproche sur ce point de la réflexion d’Edward W. Said selon laquelle « la réalité humaine est constamment modifiable et modifiée » et, en conséquence, « l’identité humaine est non seulement ni naturelle, ni stable, mais résulte d’une construction intellectuelle, quand elle n’est pas inventée de toutes pièces »⁴⁸. Sans entrer dans les détails du concept présenté dans *Les lieux de la culture* comme une catégorie nomade et transidentitaire, rappelons seulement, en nous référant à l’exégèse proposée par Alfonso de Toro⁴⁹, que l’hybridité d’Homi Bhabha est assez éloignée de la polyphonie bakhtinienne. Elle se réfère surtout à la conception du moi et de la langue proposée par Jacques Lacan et s’appuie sur la décentration du moi au contact avec Autrui (« stade du miroir »). Dans le cas du sujet en train de se former, la mimésis lacanienne signifie l’impossibilité de rejoindre une construction stable, monolithique, mono-identitaire, symbolisée par la figure du père. Le sujet est ainsi voué à la décentration de son moi⁵⁰. Bhabha utilise, sur un mode symbolique, le concept de la psychanalyse lacanienne en parlant de la construction de la culture. En même temps, il s’inspire du concept de glissement sémantique⁵¹ qui, d’après Jacques Lacan, assure la supériorité du signifiant sur le signifié et met l’accent sur le caractère intersubjectif de l’acte langagier (idée qui résonne dans la pensée de Jacques Derrida sous la forme de la « *différance* »⁵²). Bhabha partage avec Lacan et

⁴⁷ A. DE TORO : *Épistémologies. Le Maghreb...*, pp. 27—28.

⁴⁸ E.W. SAID : *L’Orientalisme. L’Orient créé par l’Occident*. Trad. C. MALAMOUD. Paris, Éditions du Seuil, 2005, p. 359.

⁴⁹ Cf. A. DE TORO : *Épistémologies. Le Maghreb...*, pp. 42—43.

⁵⁰ Cf. J. LACAN : *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je*. In : IDEM : *Écrits*. Paris, Éditions du Seuil, 1966, pp. 93—101.

⁵¹ Cf. *ibidem*, pp. 250—272.

⁵² « La *différance*, c’est le jeu systématique des différences, des traces de différences, de l’*espacement* par lequel les éléments se rapportent les uns aux autres. Cet espacement est la production, à la fois active et passive (le *a* de la *différence* indique cette indécision par rapport à l’activité et à la passivité, ce qui ne se laisse pas encore commander et distribuer par cette opposition), des

Derrida la conception de la langue qui se reconstruit et se déconstruit dans chacune de ses réalisations, car « tout acte d'énonciation est infiltré par la différence [...], tout acte de communication est un acte disséminant, une action réciproque dans laquelle expéditeur et destinataire quittent leur territoire habituel »⁵³.

Nous retrouvons dans *Les lieux de la culture* une vision a-hiérarchique et nomade de la culture qui dépasse toute représentation mono-identitaire. Au contraire, elle se modifie, dans ses marges, en subissant des tensions, proche sur ce plan du « rhizome » qui, « glosé » par Gilles Deleuze et Félix Guattari, est devenu l'un des grands symboles de la réalité postmoderne⁵⁴. Le fait que ces concepts ont été déjà largement commentés et leur lien avec la théorie de Homi Bhabha exhaustivement démontré, nous oblige à nous contenter de ce bref rappel dans le cadre de la présente esquisse.

L'hybridité dans la construction identitaire plurielle du Maghreb littéraire

Proche de la « créolisation » d'Edouard Glissant (nous partageons sur ce point l'avis de Jean-Marc Moura⁵⁵), l'hybridité d'Homi Bhabha, en tant que stratégie transculturelle, translinguistique et transidentitaire, s'élabore parallèlement à la théorie d'Abdelkébir Khatibi qui représente la culture maghrébine comme pluralité. Dans deux ouvrages d'importance capitale *Penser le Maghreb* et *Maghreb pluriel*, l'auteur démontre que la plurivalence est inhérente à la culture maghrébine et qu'elle se manifeste, entre autres, sur le plan linguistique et littéraire. L'hétérogénéité linguistique résulte du fait que l'arabe est marqué par une diglossie fondamentale entre l'écrit et l'oral (l'arabe standard / l'arabe dialectal ou le berbère, dans leurs variantes nombreuses). Quant à la composition linguistique réelle du Maroc, elle est à la fois arabe, berbère et aussi française⁵⁶.

Ce plurilinguisme reste en rapport avec la structure hybride de la culture littéraire : en effet, Abdelkébir Khatibi distingue quatre littératures parallèles au

intervalles sans lesquels les termes « pleins » ne signifieraient pas, ne fonctionneraient pas. C'est aussi le devenir-espace de la chaîne parlée — qu'on a dite temporelle et linéaire ; devenir-espace qui seul rend possibles l'écriture et toute correspondance entre la parole et l'écriture, tout passage de l'une à l'autre ». J. DERRIDA : *Sémiologie et grammatologie*. In : D. HUISMAN, M.-A. MALFRAY : *Les pages les plus célèbres de la philosophie occidentale*. Paris, Perrin, 2000, pp. 632—633.

⁵³ A. DE TORO : *Épistémologies. Le Maghreb...*, p. 40.

⁵⁴ Cf. G. DELEUZE, F. GUATTARI : *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*. Paris, Minuit, 1980, pp. 18—35.

⁵⁵ Cf. J.-M. MOURA : *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris, PUF, 1999, p. 168.

⁵⁶ Cf. A. KHATIBI : *Maghreb pluriel*. Paris, Denoël, 1983, p. 80.

Maroc : « [...] l'une en arabe et qui se réfère à la nation arabo-islamique (pas uniquement) et à sa généalogie textuelle ; la deuxième en arabe vocal, et qui, parce que non fixée, non écrite, circule, nomadise entre la poésie populaire, le conte, le chant, la pratique magique et mystique ; la littérature berbère, la plus antique, mais, quoique redécouverte, nomadise elle aussi dans différents espaces de la culture populaire ; la littérature de langue française et dont la généalogie est double »⁵⁷.

En développant l'idée de la diversité du Maghreb (à travers le concept qu'il appelle « pensée plurielle »), Abdelkébir Khatibi entre en dialogue avec les pensées occidentales de la différence et se réclame explicitement de Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger, Maurice Blanchot et Jacques Derrida⁵⁸. Il élabore un modèle culturel qui met l'accent sur le caractère dynamique de l'identité (« l'identité en devenir ») :

« Si nous acceptons l'idée d'une identité qui n'est plus fixée au passé, nous pourrions aboutir à une conception plus juste, celle d'une identité qui est en devenir, c'est-à-dire qu'elle est un héritage de traces, de mots, de traditions se transformant avec le temps qui nous est donné à vivre avec les uns et les Autres »⁵⁹.

En tant que défenseur du droit à la différence, il appuie sa théorie de la culture sur ce qu'il appelle la « pensée-autre ». Il la comprend comme le non-retour aux principes dépassés et figés. Parallèlement, il propose « la double critique » pour rejeter ce qu'il trouve de stéréotypé dans l'épistémologie occidentale : comme Edward W. Said, il refuse la dichotomie Orient/Occident et conteste (toujours dans l'optique postmoderne) le logocentrisme et l'ethnocentrisme occidentaux. L'objectif d'Abdelkébir Khatibi est double : il parle de la nécessité de décoloniser la mentalité maghrébine en déconstruisant — dans le sillage de Jacques Derrida — les concepts qui oppressent la liberté de penser et de s'exprimer, qu'ils proviennent du monde occidental ou du Maghreb lui-même⁶⁰.

Pour ce qui est du lien entre la pensée postcoloniale d'Abdelkébir Khatibi et le concept de la différence de Jacques Derrida, nous nous référons à l'étude de Hassan Moustir qui dans *Derrida, Khatibi : une même idée de la différence* a dévoilé une série d'échos et résonances entre les deux théories. En proposant une lecture transversale concentrée sur « un dialogue incessant entre ces deux figures de la Méditerranée »⁶¹, Moustir compare la différence derridienne et la

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ Cf. ibidem, p. 20. Sur les liens entre la pensée maghrébine (Abdelkébir Khatibi, Meddeb, Nabile Farrès), la philosophie postmoderne et *Les Mille et Une Nuits*, cf. B. CHIKHI : *Le gai savoir. L'Étranger professionnel*. In : IDEM : *Maghreb en textes. Écriture, histoire, savoir et symbolique*. Paris, L'Harmattan, 1996, pp. 131—167.

⁵⁹ Cf. A. KHATIBI : *Maghreb pluriel...*, p. 83.

⁶⁰ Cf. ibidem, pp. 12—28.

⁶¹ H. MOUSTIR : *Derrida, Khatibi : une même idée de la différence*. In : *Pensées occidentale et orientale : influences et complémentarité*. Sous la direction de K. DYBEL, A. KLIMKIEWICZ, M. ŚWIDA. Kraków, Księgarnia Akademicka, 2012, p. 227.

métaphore khatibienne de *l'étrange professionnel*. Il retrouve dans ces deux concepts « l'hétérogénéité de l'un et du même, leur condition foncière d'hybrides habités par l'un et le différent »⁶². Cela veut dire que les analogies entre les deux philosophes concernent l'appartenance à la pluralité culturelle et linguistique : en proposant tous les deux, chacun à sa manière, « le récit d'un ex-colonisé qui interroge les soubresauts de l'Histoire », Derrida et Khatibi cherchent à représenter « un imaginaire des langues au-delà de la mainmise de la langue sur l'individu et inversement celle de l'individu sur la langue »⁶³.

L'auteur d'*Amour bilingue* est persuadé que le Maghreb, par sa nature plurielle, peut devenir un laboratoire de la diversité, du cosmopolitisme et de l'hospitalité. Il suffit de mettre en valeur ce qui est considéré comme une faiblesse : sa position frontalière. Abdelkébir Khatibi part du constat : « sur la scène planétaire, nous [Maghrébins] sommes plus ou moins marginaux, minoritaires et damnés. Sous-développés disent-ils »⁶⁴. Or, la théorie khatibienne de la culture — tout comme l'hybridité d'Homi Bhabha — fait l'éloge des marges : c'est au carrefour des cultures, dans la pluralité, dans « l'espace tiers » que les identités se métissent et se renouvellent. Il n'y a pas pire que l'identité figée dans son autosuffisance : « [...] une pensée qui ne soit pas minoritaire, marginale, fragmentaire et inachevée est toujours une pensée de l'ethnocide »⁶⁵.

En poursuivant son raisonnement, Abdelkébir Khatibi se concentre particulièrement sur la littérature maghrébine d'expression française, dont il est lui-même l'un des plus grands représentants. Compte tenu des inspirations multiples et de la dimension linguistique complexe de celle-ci, il la trouve capable de rendre compte de la richesse et du dynamisme propres à la culture de l'Afrique du Nord. La littérature maghrébine y arrive, parce qu'elle recourt au français qu'elle considère comme une langue transnationale et transidentitaire, libérée du pacte exclusif avec la nation. Ainsi, la littérature francophone du Maghreb s'approprie ce français « cosmopolite » et le laisse s'imprégner de l'oralité inhérente à la culture populaire. Sur ce point, l'écrivain marocain s'inspire de la pensée de Jorge Luis Borges qui, en parlant de la littérature qui s'ouvre à l'universel et au cosmopolite, accentue ses origines vocales. L'auteur argentin considère en effet l'oralité comme la plus pleine réalisation de la liberté dans la littérature : ouverte aux actualisations incessantes, l'œuvre transmise oralement touche à l'infini⁶⁶.

C'est donc dans l'oralité qui « travaille » dans sa structure profonde et se prête aux actualisations explicites autant thématiques que formelles que se ressource la pluralité de l'expression maghrébine francophone. Mais son caractère hétérogène

⁶² Ibidem, p. 231.

⁶³ Ibidem, p. 226.

⁶⁴ A. KHATIBI : *Maghreb pluriel...*, pp. 17—18.

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ Cf. J.L. BORGES : *Les Mille et Une Nuits*. In : IDEM : *Conférences*. Trad. F. ROSSEL. Paris, Gallimard, 1985, pp. 58—59.

s'appuie aussi sur le lien symbolique que l'énoncé littéraire entretient avec le corps. La fusion du corps et du texte est théorisée par Abdelkébir Khatibi dans *La Mémoire tatouée : autobiographie d'un décolonisé*⁶⁷.

La perspective adoptée par l'auteur est à la fois individuelle et collective, dans la mesure où il saisit les grandes tendances des artistes réunis initialement autour de la revue « Souffles », fondée par Abdellatif Laâbi en 1966. Afin de situer notre réflexion dans le contexte de l'évolution de la littérature maghrébine, rappelons que cette revue, projetée comme une plateforme cosmopolite censée s'opposer à toute forme d'aliénation et d'oppression (autant « occidentale » qu'« orientale »), donne la parole à la « seconde génération », « la génération de 1970 »⁶⁸ qui, dans les deux premières décennies de son activité (dans les « années du plomb »), crée « la littérature de la transgression »⁶⁹. À cette époque, Abdelkébir Khatibi partage ses visées esthétiques et idéologiques avec Tahar Ben Jelloun qui collabore avec la revue et y débute en tant que poète.

Si la pensée de l'auteur du *Scribe et son ombre* mérite notre attention particulière, c'est donc pour deux raisons. Premièrement, nous sommes d'accord avec Alfonso de Toro qui retrouve dans la réflexion épistémologique d'Abdelkébir Khatibi la description du modèle culturel de l'hybridité dans le contexte maghrébin. Deuxièmement, la pensée khatibienne inspire notre étude par tout un réseau d'analogies qui la relie à la conception de la culture et de la littérature maghrébine proposée par Tahar Ben Jelloun. L'intérêt pour *Les Mille et Une Nuits* et pour la lecture qu'en propose Jorge Luis Borges, l'éloge de l'oralité, la conception du « corps-écriture »⁷⁰, la nécessité de déconstruire le clivage Orient / Occident, ce ne sont que quelques-unes des idées qui relient les œuvres et la réflexion théorique des deux écrivains marocains.

⁶⁷ Cf. A. KHATIBI : *La Mémoire tatouée : autobiographie d'un décolonisé*. Paris, Denoël, 1971, pp. 77—89.

⁶⁸ Cf. J. NOIRAY : *Littératures francophones. Le Maghreb*. Paris, Belin, 1996, p. 15.

⁶⁹ Cf. M.R. BOUGUERRA, S. BOUGUERRA : *Histoire de la littérature du Maghreb*. Paris, Ellipses, 2010, pp. 51—72.

⁷⁰ A. DE TORO : *Épistémologies. Le Maghreb...*, p. 157.

Chapitre II

Enjeux interculturels de l'hybridité : le dialogue de Tahar Ben Jelloun avec Jorge Luis Borges, Abdelkébir Khatibi, Edward W. Said, Malek Chebel

Le corps et les structures de l'orgie : le romanesque de Tahar Ben Jelloun lu dans la perspective d'Abdelkébir Khatibi et de Malek Chebel

Avant d'étudier les structures hybrides présentes dans les textes que Tahar Ben Jelloun publie après l'an 2000, il faut évoquer les modalités d'inscription de l'hybridité dans son œuvre antérieure. La rapidité de ce parcours s'explique par l'abondance et la quasi-exhaustivité des études consacrées aux plus célèbres romans de Ben Jelloun. Cela nous permet de nous appuyer sur quelques grands axes analytiques dont plusieurs ont déjà fait l'objet de nos investigations. Nous évoquerons aussi les réflexions théoriques de l'auteur concernant sa propre œuvre : le lien que celle-ci entretient avec sa culture d'origine, sa place dans le dynamisme culturel du Maghreb et ses relations à d'autres textes.

Depuis le début de son activité littéraire, l'auteur de *L'Enfant de sable* est, comme Abdelkébir Khatibi, en quête d'un langage transmodal, transculturel et cosmopolite. Puisant sa force d'expression dans la transgression, subvertie formellement, l'œuvre benjellounienne des années 70 et 80 s'oppose à l'oppression qui fait loi dans le Maroc des « années de plomb »¹ (dictature, arabisation de la culture et de l'éducation, censure, représailles) : elle déconstruit le discours basé sur l'autorité de la doxa politique et religieuse. Ce qui est emblématique

¹ Sur les années de plomb (1975—1990) sous la dictature de Hassan II cf. P. VERMEREN : *D'Ahmed Dlimi à Driss Basri, Le Maroc des "années de plomb"*. In : IDEM : *Histoire du Maroc depuis l'indépendance*. Paris, La Découverte, 2006, pp. 68—84.

également pour Khatibi et d'autres représentants de « la génération de 70 » : Tahar Ben Jelloun adopte un langage hybride qui s'exprime en français, mais fait vibrer en lui un langage viscéral, instinctif — celui du corps. De plus, cette langue intrinsèque au corps reproduit les structures propres à l'expression populaire orale arabo-berbère.

De toute évidence, l'écriture correspond, dans le cas de Tahar Ben Jelloun, à l'expérience de la pluralité : l'auteur envisage son œuvre comme l'espace de la polyphonie qui se réalise à plusieurs niveaux : linguistique (visible dans le lien entre la langue et le corps), générique, esthétique (hybridation d'éléments insolites, réalistes, documentaires, etc.).

« Les mots étaient relégués au second plan. Le corps fut notre première parole sensée »² — formulée dans *Harrouda*, cette idée reprise dans *L'Écrivain public* (« Devenir ces mots qui s'assemblent, se contredisent et se dispersent [...] »³) résume la poétique des écrivains marocains, réunis autour d'Abdellatif Laâbi, qui établissent leur identité artistique mouvante sur la « corporéité » du langage. Par ce constat, Tahar Ben Jelloun rejoint la perspective esthétique d'Abdelkébir Khatibi : « [...] j'ai rêvé l'autre nuit que mon corps était des mots »⁴. D'ailleurs la récurrence du motif du corps qui « se textualise » et — inversement — des paroles qui « s'incorporent » est frappante : il se réalise pour la première fois dans *Harrouda*, revient dans *La Réclusion solitaire* et constitue le fil conducteur de *L'Enfant de sable* et de *La Nuit sacrée*.

Rappelons que dans le roman de 1973, la parole « en colère », blasphématoire et subversive, s'inscrit dans le corps de Harrouda. Le texte qui dit la révolte choisit pour espace d'énonciation les marges : le personnage éponyme de la prostituée frappe et dérange par son hybridité. En effet, Harrouda est pleine de contradictions : étrange, dégoûtante, perverse et maternelle à la fois, elle séduit autant qu'elle repousse. Nous sommes d'accord avec Robert Elbaz : Harrouda incarne, « ce langage neuf, langage du corps non-médiatisé par les mots, langage de l'immédiat où le signifié et le signifiant se fondent l'un dans l'autre [...]. En bref, langage qui est vie. S'y oppose le discours patriarcal du délire collectif et du mensonge sacralisé »⁵.

Quant à *La Réclusion solitaire*, l'immigré, condamné à être invisible, relégué dans les marges par la société d'accueil, est dépossédé de lui-même et réduit à n'être qu'un corps : « Je perds les mots et la parole s'entasse dans le ventre »⁶. Il en est ainsi, parce que la parole sexualisée, souvent répulsive,

² T. BEN JELLOUN : *Harrouda*. Paris, Denoël, 1973, p. 20.

³ T. BEN JELLOUN : *L'Écrivain public*. Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 104.

⁴ A. KHATIBI : *La mémoire tatouée : autobiographie d'un décolonisé*. Paris, Denoël, 1971, p. 77.

⁵ R. ELBAZ : *Tahar Ben Jelloun ou l'inassouvissement du désir narratif*. Paris, L'Harmattan, 1996, pp. 80—81.

⁶ T. BEN JELLOUN : *La Réclusion solitaire*. Paris, Denoël, 1976, p. 33.

apparaît comme la seule capable de rendre compte de la situation de l'individu condamné à l'exclusion et à l'aliénation : « Les mots m'ont tellement trahi que ce livre est un corps travesti »⁷. De manière semblable, *L'Enfant de sable* et *La Nuit sacrée* constituent, dans leur dimension diégétique, l'histoire du voyage du personnage principal au fond de sa sexualité hybride. Le recours à la figure puisée dans l'imaginaire populaire, celui de l'androgynie (une fille vouée par son père à jouer un rôle social masculin) sert à exposer la problématique de l'individu qui étouffe sous l'ordre patriarcal dominé par l'hypocrisie. Ahmed-Zahra est un personnage androgynie qui choisit lui aussi les marges pour échapper à l'ordre du père et redéfinir sa vraie nature⁸.

Ces modalités d'inscription du corps féminin et/ou masculin dans la structure de la société maghrébine et française correspondent au modèle de « l'hybridité — catégorie du corps » proposée par Alfonso de Toro. Cette dernière s'applique pleinement à la poétique benjellounienne du corps. En s'inspirant de *L'Histoire de la sexualité* de Michel Foucault⁹, le chercheur de Leipzig inclut dans cette catégorie toute représentation du corps — objet de répression, d'oppression, d'exclusion provenant du pouvoir. Issue de la réflexion postmoderne, cette conception perçoit le corps comme une entité hybride du fait qu'il est exposé à des tensions permanentes, tel un « récipient de mémoire, un champ de bataille, un lieu dans lequel s'inscrit l'histoire »¹⁰. « Étroitement lié au dispositif du pouvoir dans une relation négative à la relation “pouvoir / sexualité”, “norme / désir” »¹¹, le corps joue le rôle d'un code. Il permet de décrire les relations de pouvoir en les reconfigurant dans l'espace des marges et de la transgression.

Ce qui mérite d'être souligné, c'est que, proche de la conception khatibienne de la fusion du corps et de l'écriture, « l'hybridité du corps » présente dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun trouve son origine dans la culture populaire orientale et surtout dans les *Mille et Une Nuits*. Hypotexte de plusieurs romans benjellouniens, à commencer par *L'Enfant de sable*, ce livre universel est beaucoup plus qu'une

⁷ Ibidem, p. 136.

⁸ Le langage du corps dans les romans de Tahar Ben Jelloun publiés dans les années 70 et 80 fait l'objet de l'approche linguistique de Ridha Bourkis qui étudie, dans le troisième chapitre de son travail *Corps, désirs, fantasmes* les occurrences du corps pour y voir l'expression de l'inconscient de l'énonciateur (l'auteur). Cette perspective psychanalytique ne nous semble pas exhaustive (cf. R. BOURKHIS : *Tahar Ben Jelloun : La poussière d'or et la face masquée*. Paris, L'Harmattan, 1995, pp. 115—125).

⁹ De Toro se réfère à la conception de la sexualité qui constitue d'après Foucault « grand réseau de surface où la stimulation des corps, l'intensification des plaisirs, l'incitation au discours, la formation des connaissances, le renforcement des contrôles et des résistances, s'enchaînent les uns avec les autres, selon quelques grandes stratégies de savoir et de pouvoir » (M. FOUCAULT : *Histoire de la sexualité. La volonté de savoir*. Paris, Gallimard, 1976, p. 139. Cf. A. DE TORO : *Épistémologies. Le Maghreb*. Paris, L'Harmattan, 2009, p. 37).

¹⁰ A. DE TORO : *Épistémologies. Le Maghreb*. Paris, L'Harmattan, 2009, p. 36.

¹¹ Ibidem, p. 37.

source d'inspiration : il constitue un code profond, un langage inhérent à la sensibilité de l'écrivain, à sa façon de voir et représenter le monde : « [...] ce texte influence mon style, il y a une influence indirecte et inconsciente sur ma propre façon de raconter une histoire », déclare-t-il en 1996¹².

En se considérant comme l'écrivain-conteur, l'auteur de *Harrouda* tient à transmettre aux lecteurs les traces de la sensibilité collective : « L'écrivain est un individu et cet individu va tout simplement devenir un passeur. L'écriture est une sorte de transport individuel qui va de la mémoire collective à une mémoire collective »¹³. L'auteur reprend cette idée lors de l'entretien avec Lise Gauvin, en voyant dans sa fascination pour le conte oriental non pas une décision personnelle, mais « une incitation presque objective »¹⁴.

Conçue comme la zone de transitions et de dialogue (ce qui nous renvoie évidemment à l'hybridité définie par Homi Bhabha et Alfonso de Toro), l'oeuvre de Tahar Ben Jelloun s'inscrit ainsi dans le corps. Cela se passe de manière naturelle, car le corps constitue une modalité discursive à part entière dans *Les Mille et Une Nuits*. Cet aspect des contes orientaux a été mis en relief par Malek Chebel. L'auteur de *La féminisation du monde* a prouvé que *Les Mille et Une Nuits* traduisent et reformulent les interrogations sociales et les inquiétudes de leurs temps en mettant en scène ce qu'il appelle *psychopatía sexualis*. Lieu du désordre et de la violence par excellence, le conte populaire renvoie, en recourant à l'érotisme, aux conflits intrapsychiques de ses auditeurs. En ce sens, les « nuits » qui parlent de la spécificité de l'univers arabe avec ses tensions et ses contradictions aident à mieux saisir les blocages du monde arabo-musulman contemporain. D'après l'anthropologue algérien, en tant que « radiographie de la société arabe à travers les regards du conte merveilleux »¹⁵, *Les Mille et Une Nuits* constituent l'antitexte par excellence : elles pratiquent la transgression, utilisent la parole sexuée, représentent les structures de l'orgie. De plus, par cette dimension transgressive et par sa forme mouvante, dynamique, ouverte à d'incessantes actualisations, le recueil constitue l'inverse du texte sacré. Car « boulimique », capable de tout incorporer dans sa structure, changeant, ouvert à des actualisations infinies, il s'oppose au Coran, texte voué par sa vocation sacrée à rester achevé :

« Un tel caractère d'insatiabilité (les *Nuits* ont longtemps suscité des remaniements et des contes nouveaux) place les *Nuits* à l'opposé du Coran, la Parole par excellence, la doxa qui reste immuable et inchangée depuis quatorze siècles. Or, l'insatiabilité des *Nuits* d'un côté, l'immuabilité du Coran de l'autre offrent une double entrée pour celui qui veut pénétrer l'imaginaire arabo-

¹² T. BEN JELLOUN : *L'imaginaire dans les sociétés maghrébines*. In : *Les cultures du Maghreb*. Sous la direction de M.-A. ROQUE. Paris, L'Harmattan, 1996, p. 136.

¹³ Ibidem, p. 143.

¹⁴ L. GAUVIN : *L'écrivain francophone à la croisée des langues*. Paris, Karthala, 1997, p. 126.

¹⁵ M. CHEBEL : *La féminisation du monde. Essai sur "Les Mille et Une Nuits"*. Paris, Payot, 1996, p. 25.

musulman. Cette opposition articule et légitime un double discours éclairant, même si d'évidence les niveaux d'appréhension sont différents et la dualité de l'âme arabo-islamique riche et contrastée. À cet égard, il faut rappeler que *Les Nuits* sont essentiellement du côté de la violence et du désordre lorsque le Coran est, par définition, un Ordre à part entière, une *Weltanschauung*, une Parole (Kalima) justement intangibles qui portent en elles le destin et le salut de la planète entière. [...] Enfin sur un plan sociolinguistique — et politique — celui qui détient la Parole sacrée détient le pouvoir. [...] Au profane, donc, s'oppose le sacré ; à une parole restée orale, même lorsqu'elle est fixée par l'écrit, s'oppose la parole par excellence, immuable, divine autant que divinisée, et qui refuse toute réécriture, toute recomposition, parfois même toute traduction. À ce point de vue, *Les Mille et Une Nuits* sont l'anxiété par excellence, le lieu où s'opèrent la diversion, les transgressions et les blasphèmes à l'intérieur de la cour califale, symbole de l'Ordre de la Cité arabe classique »¹⁶.

Le langage corporel qui ne recule pas devant des images perverses et qui s'inspire de l'esthétique populaire domine dans *L'Enfant de sable*, *La Nuit sacrée* et *La Nuit de l'erreur*. Ces romans exploitent en effet le modèle du conte oriental : surtout l'histoire d'Ahmed-Zahra, racontée à plusieurs reprises par une série de contes, constituée de plusieurs variantes et laissée inachevée. Il faut souligner dans ce contexte que les romans en question reprennent le motif de l'orgie. Il est d'autant mieux lisible qu'amenés par le sujet lui-même à parler du tabou, les conteurs (c'est le cas notamment du roman de 1985) se laissent emporter par un imaginaire délirant et pervers. En conséquence de la transgression de la norme, ils se sentent « dévorés par leurs phrases »¹⁷, c'est-à-dire dépassés par le conte, frappés de malédiction, menacés de s'autodétruire. La fonction de l'orgie est explicitée dans *La Nuit de l'erreur* ; même le nom de l'héroïne principale — Zina est significatif à cet égard. En effet, le motif de *zina* (qui veut dire en arabe la transgression de l'interdit et péché à caractère sexuel)¹⁸ réalisé par l'héroïne illustre le désir de vengeance de la féminité opprimée. Zina, dominée par la haine, devient l'incarnation moderne de Shéhérazade ; elle prend sa revanche sur la race masculine et son comportement est comme issu directement des *nuits arabes* (on peut y voir l'inversion du récit-cadre qui s'organise autour de la vengeance du misogyne Chahriar). De cette manière, l'histoire entre au cœur du dynamisme des contes orientaux que Malek Chebel a excellemment saisi dans son essai¹⁹.

¹⁶ Ibidem, pp. 40—41.

¹⁷ T. BEN JELLOUN : *L'Enfant de sable*. Paris, Éditions du Seuil, 1985, p. 107.

¹⁸ Cf. M. CHEBEL : *La féminisation du monde...*, p. 69.

¹⁹ Cf. M. ZDRADA-COK : *Tahar Ben Jelloun — romancier en quête d'une Shéhérazade contemporaine*. In : *L'art de séduire dans la littérature française*. Sous la direction de K. MODRZEJEWSKA. Opole, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 2008, pp. 349—357.

La polyphonie des dires : le texte benjellounien à la recherche des *Mille et Une Nuits*

Le lien entre l'hybridité du romanesque benjellounien et l'esthétique du conte oriental se manifeste également au niveau des modes de représentation de l'univers. Ce qui relève de la littérature populaire orale, c'est le dialogisme du réel et de l'insolite au sein de la même histoire. Qu'il nous soit permis de rappeler la thèse que nous avons développée à une autre occasion²⁰ : dans les romans-contes des années 80, le réalisme est constamment concurrencé, sapé, supplanté par le fantasme, l'onirisme cauchemardesque et le délire du narrateur. La prose de Tahar Ben Jelloun est animée par une sorte de paradoxe : elle se donne pour but de scruter le réel et de diagnostiquer le présent, mais pour y aboutir, elle use de toute une palette de représentations insolites, conformément à la déclaration de l'auteur : « Je ne peux décrire que des choses délirantes »²¹. Comme il l'explique, il s'agit de « faire de la fiction avec les matériaux de la réalité et reconnaître à la littérature sa fonction primordiale, celle de “cambrioler” le réel apparent »²².

Dans cette esthétique benjellounienne qui arrive à se réaliser pleinement dans les années 80, l'insolite reste donc inséparable du réel : il fonctionne comme l'image de celui-ci réfléchi par un miroir déformant. L'insolite renvoie au réel et le métaphorise pour mieux représenter ses marges, car, comme l'avoue l'auteur lui-même, son but est de « [s]'exposer à la violence du quotidien étrange et troublant »²³. Sur ce point, nous rejoignons l'opinion de Rachida Saigh Bousta qui parle à propos de l'œuvre de Tahar Ben Jelloun de « l'écriture du délire, de la fabulation et du rêve » et explique que « le récit de Ben Jelloun tend à prendre des libertés avec le réel dont il use et qu'il met en procès [...] [il] semble saisir le réel pour en déconstruire la substance figée »²⁴.

Déconstruire l'histoire apparemment vraisemblable (au moins qui s'annonce comme telle), l'introduire dans les méandres du discours envahi par la folie, c'est, sans doute, situer l'acte d'écrire sous le signe de la pluralité postmoderne qui préfère le doute épistémologique à la vérité. Or, cette stratégie puise surtout dans la richesse de l'imaginaire populaire maghrébin et s'inspire de la culture transmise oralement. Expliquons que, dans son essai de 1996 sur l'imaginaire

²⁰ Cf. M. ZDRADA-COK : *Métamorphoses de l'insolite dans le romanesque de Tahar Ben Jelloun*. In : *Métamorphoses de l'insolite dans la littérature d'expression française du XVIII^e au XXI^e siècle*. Sous la direction de M. WANDZIOCH. Katowice, Uniwersytet Śląski, 2012, pp. 147—152.

²¹ Tahar Ben Jelloun. Interview avec Catherine Argand. « Lire », mars 1999, http://www.lexpress.fr/culture/livre/tahar-ben-jelloun_802999.html (consulté : le 15 06 2015).

²² T. BEN JELLOUN : *L'Ange aveugle*. Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 10.

²³ Ibidem.

²⁴ R. SAIGH BOUSTA : *Lecture des récits de Tahar Ben Jelloun. Écriture, mémoire et imaginaire*. Casablanca, Afrique Orient, 1999, p. 12.

dans les sociétés maghrébines, Tahar Ben Jelloun perçoit sa culture d'origine comme le laboratoire de la fantaisie et de l'irrationnel. Il voit l'espace public du Maghreb comme dominé par les direx pluriels, par des demi-vérités qui ne cessent de se transformer en passant constamment d'une bouche à l'autre. L'auteur fait l'éloge de la rumeur pour sa disponibilité à transfigurer le réel. En effet, opérant des glissements sémantiques perpétuels, la rumeur transforme chaque information et en propose des variantes subjectivisées et de plus en plus incroyables. Elle joue donc le rôle de contre-discours dans la mesure où elle propose des demi-vérités (sinon des contre-vérités) et cette modalité est très importante dans le monde qui, officiellement, n'autorise qu'une seule source d'information, hélas, souvent mensongère :

La rumeur, donc cette possibilité de fabuler, d'inventer des histoires, c'est en fait, inventer sa propre information [...]. C'est passionnant parfois de voir l'espèce de délire dans lequel passe le peuple, dans lequel se vautre le peuple, parce qu'il a besoin de créer sa propre dynamique d'information. [...] Il sait très bien que l'information officielle lui ment souvent. Alors il invente sa propre télévision, sa propre radio, son propre journal et tout cela oralement²⁵.

En entrant dans l'espace du délire, l'esprit populaire maghrébin accentue son insoumission à l'autorité ; en s'aventurant dans les zones obscures et fantasmées, il marque son indépendance et contourne la doxa. Or, ce processus qui propage le doute épistémologique modifie le statut du réel et conteste même la réalité en tant que telle. Il fait donc appel à l'écriture qui suit de très près ce statut fluctuant du vrai et qui le dépasse par l'insolite. En s'interrogeant sur la façon de décrire ce réel qui « n'existe pas » à force d'être transfiguré par le regard populaire, l'auteur explique :

Évidemment, la réalité, on ne la connaît pas [...]. Il faut toujours aller au-delà du réel, au-delà de ce qui est visible, au-delà de ce qui apparaît ; or, ce qui apparaît est fluctuant. Il est très rare que ce qui apparaît soit la vérité. C'est toujours quelque chose de secondaire²⁶.

Cet imaginaire populaire maghrébin que Tahar Ben Jelloun compare à l'imaginaire latino-américain célébré par les maîtres du réalisme magique reste très présent dans son romanesque²⁷. Il est frappant que l'auteur restitue la

²⁵ T. BEN JELLOUN : *L'imaginaire dans les sociétés maghrébines*. In : *Les cultures du Maghreb...*, p. 137.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Sur le lien entre la littérature maghrébine francophone et l'esthétique du réalisme magique cf. S. ANNANI : *Le réalisme magique dans la littérature maghrébine : quelques exemples*. In : *Échanges et mutations des modèles littéraires entre Europe et Algérie*. Sous la direction de Ch. BONN. Paris, L'Harmattan, 2004, pp. 97—105.

polyphonie des direx maghrébins (qui se répondent en écho et qui se contrarient) en choisissant souvent pour ses romans la forme d'une série infinie de contes qui reprennent le sujet central pour le modifier et l'interpréter à sa manière. Portée à la perfection dans *L'Enfant de sable*, cette stratégie utilise le thème du mensonge : les conteurs qui usurpent la vérité dévoilent eux-mêmes leur supercherie ou restent démasqués par les conteurs qui leur succèdent.

Précisons que les versions de l'histoire d'Ahmed-Zahra, huitième fille née, au milieu des années 50, dans une famille marocaine traditionnelle et élevée par son père comme un garçon, proposées par sept conteurs réunis sur la place Jemaa-El Fna à Marrakech, sans être complémentaires, restent tout à fait dialogiques : elles se mettent en concurrence jusqu'à se contrarier. Ainsi, le deuxième conteur discrédite la version de son prédécesseur et l'accuse d'avoir menti :

Cet homme vous cache la vérité. Il a peur de tout vous dire. [...] Notre conteur prétend lire dans un livre qu'Ahmed aurait laissé. Or, c'est faux ! Ce livre, certes, existe. Ce n'est pas ce vieux cahier jauni par le soleil que notre conteur a couvert avec ce foulard sale²⁸.

Hélas, la seconde version de l'histoire n'est en rien plus fiable, d'autant plus qu'elle reste inachevée : suite à la mort de Si Abdel Malek, lors du nettoyage de la place publique, son manuscrit — si, jamais, il a existé ! — aurait brûlé avec ses habits. Libéré — pour ainsi dire — du texte écrit, le conte d'Ahmed-Zahra « bifurque » et se multiplie, poursuivi cette fois-ci — par Salem, Amar et Fatouma, qui en donnent trois variantes « parallèles » : perverse, sociale et féministe. De cette manière, la « matière » du conte se prête au dialogue qui tourne autour des problèmes de la société marocaine : il est question de la corruption, du statut de l'islam dans la vie publique, de l'hypocrisie sociale, de la condition féminine, etc. D'ailleurs, ces conteurs, qui représentent la voix publique, ne prétendent nullement détenir la vérité : « On ne saura jamais la fin de cette histoire. Et pourtant une histoire est faite pour être racontée jusqu'au bout »²⁹. *L'Enfant de sable* se situe donc sous le signe de l'hypothétique, ou même du mensonger. En s'exposant à des reprises infinies, capable de revêtir plusieurs significations et de se charger de plusieurs « messages », il semble « hospitalier », prêt à s'offrir à tous les auditeurs, libre dans son potentiel de réécriture. Aussi pouvons-nous voir dans ce procédé qui déconstruit et décentralise l'intrigue, et qui démultiplie les points de vue, l'écho du dialogisme bakhtinien poussé à l'extrême³⁰.

²⁸ T. BEN JELLOUN : *L'Enfant de sable...*, p. 68.

²⁹ Ibidem, p. 136.

³⁰ Sur la pluralité narrative dans *L'Enfant de sable* cf. R. ELBAZ : *Tahar Ben Jelloun ou l'inassouvissement du désir narratif*. Paris, L'Harmattan, 1996, pp. 24—28 ; L. KOHN-PIREAUx : *Tahar Ben Jelloun. "L'Enfant de sable", "La Nuit sacrée"*. Paris, Ellipses, 2000, pp. 13—22.

En adoptant la stratégie narrative lui permettant d'embrasser simultanément plusieurs perspectives et exprimer plusieurs prises de position, Tahar Ben Jelloun défend et illustre la représentation du Maghreb en tant qu'espace de pluralité. Il rejoint ainsi la perspective d'Abdelkébir Khatibi en soulignant que la pluralité et le dialogisme inhérents à la mentalité du Maghreb trouvent leur meilleure illustration dans *Les Mille et Une Nuits*. En effet, *L'Enfant de sable* en premier lieu, mais aussi *La Nuit sacrée* et *La Nuit de l'erreur* s'inspirent de ce livre universel qui a fortement imprégné l'imaginaire maghrébin et qui continue à se refléter dans les mentalités d'aujourd'hui.

Parallèlement à la mise en valeurs des *nuits arabes*, Tahar Ben Jelloun rend hommage à Jorge Luis Borges. Si — comme l'ont démontré de nombreuses analyses³¹ — l'écrivain argentin apparaît dans *L'Enfant de sable* sous la figure du sixième conteur, si le roman comprend plusieurs citations et fait de nombreuses allusions aux récits brefs tels que *Livre de sable*, *Jardin aux sentiers qui bifurquent*, *Zahir*, *La Bibliothèque de Babel*, *Aleph* (et la liste n'est pas exhaustive), c'est parce que Ben Jelloun partage avec Borges l'admiration pour *Les Mille et Une Nuits* et parce qu'il y trouve, tout comme l'auteur argentin, le modèle du livre idéal. Le jeu intertextuel proposé par Ben Jelloun est double : il vise à la fois les *nuits arabes* et les récits brefs de Borges qui se réfèrent eux aussi à l'hypotexte oriental. *L'Enfant de sable* — histoire qui ne finit jamais et qui, présentée dans des perspectives narratives intarissables, se perd dans une série de reprises ; la biographie impossible du personnage hybride aux identités en fuite — se réfère au *Livre de sable* qui renvoie, à son tour, au caractère infini des *Mille et Une Nuits* (rappelons que, chez Borges, le narrateur insère ce livre insolite que lui offre un vendeur parmi les volumes de sa collection incomplète des *Mille et Une Nuits*) : « Il me dit que son livre s'appelait *Le livre de sable*, parce que ni ce livre ni le sable n'ont de commencement ni de fin »³². Ces pages qui ne cessent de se déplacer à l'intérieur du volume symbolisent l'extrême liberté dont il dispose :

Cela n'est possible et pourtant cela est. Aucune n'est la première, aucune n'est la dernière. Je ne sais pourquoi elles sont numérotées de cette façon arbitraire.

³¹ Sur l'hypotexte borgésien dans les romans en question cf. M. GONTARD : *Le récit méta-narratif chez Tahar Ben Jelloun. L'Intertexte borgésien*. In : *Tahar Ben Jelloun. Stratégies d'écriture*. Sous la direction de M. M'HENNI. Paris, L'Harmattan, 1993, pp. 112—118 ; R. SAIGH BOUSTA : *Béances du récit dans "La Nuit sacrée"*. In : *Tahar Ben Jelloun. Stratégies d'écriture*. Sous la direction de M. M'HENNI. Paris, L'Harmattan, 1993, pp. 119—129 ; M. FAROUK : *L'Hypotexte borgésien dans le cycle d'Ahmed/Zahra*. In : IDEM : *Tahar Ben Jelloun. Étude des enjeux réflexifs dans l'œuvre*. Paris, L'Harmattan, 2008, pp. 151—165 ; M. ZDRADA-COK : *Ahmed-Zahra — personnage benjellounien dans les sentiers qui bifurquent*. In : *Quelques aspects de la réécriture*. Sous la direction de M. WANDZIOCH. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2008, pp. 251—261.

³² J.L. BORGES : *Le Livre de sable*. Trad. F. ROSSET. Paris, Gallimard, 1978, p. 140.

Peut-être pour laisser entendre que les composants d'une série infinie peuvent être numérotés dans n'importe quel ordre³³.

L'écrivain marocain arrive donc à obtenir l'effet de l'infini que Jorge Luis Borges a tellement admiré dans la structure des *nuits* en y voyant le modèle de littérature ouverte à la réécriture et capable de s'y ressourcer.

Autrement dit, en menant sa quête du livre infini, l'auteur de l'histoire d'Ahmed-Zahra répète sur le plan intertextuel le parcours de Jorge Luis Borges et actualise ses jalons majeurs : inspirés par le conte oriental, les récits brefs *Le jardin aux sentiers qui bifurquent*, *Aleph*, *La Bibliothèque de Babel* évoqués dans le texte deviennent des grandes étapes du jeu intertextuel. Sur ce point, la rencontre du « troubadour aveugle » (Borges) avec Tawaddud (servante des *Mille et Une Nuits* dotée du savoir universel, incarnation d'Ahmed-Zahra) dans la bibliothèque de Buenos Aires est le symbole du dialogue que Tahar Ben Jelloun mène à la fois avec l'œuvre borgésienne et avec le patrimoine oriental oral. Il assure de cette manière à son œuvre une place au cœur de la littérature cosmopolite et en même temps universelle et prouve que l'expression francophone maghrébine se situe en position frontalière : au carrefour des cultures³⁴.

Les Mille et Une Nuits en tant que modèle transculturel et transgénérique de l'œuvre

L'analyse qui précède permet de constater que l'œuvre de Jorge Louis Borges fonctionne dans le romanesque de Tahar Ben Jelloun comme une sorte de code par l'intermédiaire duquel l'auteur aborde quelques questions liées au statut de son écriture et — par extension — de la littérature maghrébine d'expression française (sa place dans la littérature universelle, son rapport à la tradition, son hétérogénéité esthétique et générique, sa disponibilité intertextuelle). Autrement dit, le romanesque benjellounien, territoire des investigations plurielles trouve son reflet spéculaire dans la fiction borgésienne. Si Ben Jelloun amène son roman (au moins quelques-uns de ses aspects) à se réfléchir dans l'œuvre du bibliothécaire de Buenos Aires, c'est parce qu'il le considère comme un laboratoire de la diversité culturelle et du cosmopolitisme et qu'il admire son hétérogénéité formelle (due à la présence des dimensions intertextuelle, métatextuelle, autobiographique et autres). Sur ce point, il semble rejoindre la réflexion d'Abdelkébir Khatibi qui octroie

³³ Ibidem, p. 141.

³⁴ Cf. L. KOHN-PIREAU : *Étude sur Tahar Ben Jelloun. "L'Enfant de sable", "La Nuit sacrée"*..., pp. 58—76.

aux textes de Borges, si complexes thématiquement et formellement et tout à fait inclassables, une place à part dans la littérature : il les situe dans une catégorie sans précédent nommée « genre borgésien », « genre littéraire rare qui n'a pas de nom, bien qu'il se réfère à la plupart des genres connus », « une sorte de laboratoire fictionnel, une encyclopédie portative, simplement reliée par une association de citations bien appropriées »³⁵. Fasciné par la complexité de la prose de l'auteur argentin, Alfonso de Toro, en soumettant à l'analyse *Le jardin aux sentiers qui bifurquent*, *Le livre de sable* et *L'Aleph*, y trouve à son tour la réalisation du livre hybride qu'il définit en se référant au concept du discours rhizomique proposé par Gilles Deleuze et Félix Guattari³⁶ :

« L'idéal d'un livre serait d'étaler toute chose sur un tel plan d'extériorité, sur une seule page, sur une même page : événements vécus, déterminations historiques, concepts pensés, individus, groupes et formations sociales »³⁷.

La production romanesque benjellounienne des années 70 et 80 est proche de ce paradigme : en effet — comme l'a remarqué Robert Elbaz — mue par la volonté de *tout dire*, capable d'embrasser plusieurs perspectives (historique, autobiographique, métalittéraire, intertextuel, etc.), elle se veut totale (Elbaz parle à ce propos du *livre total*)³⁸. Puisque la quête de la forme littéraire hybride s'appuie, dans le cas des deux auteurs (Jorge Luis Borges et Tahar Ben Jelloun), sur la fascination pour *Les Mille et Une Nuits*, il est utile d'indiquer les analogies présentes dans les essais que les auteurs consacrent à ce sujet.

Jorge Luis Borges — lecteur des *Mille et Une Nuits*

Jorge Luis Borges considère *Les Mille et Une Nuits* comme une littérature qui ne s'épuise jamais, un livre toujours prêt à se renouveler. Comme l'a remarqué Alfonso de Toro, « Borges était passionné par l'oralité, parce qu'elle propose une infinie liberté, d'innombrables variations et des changements. L'oralité ressemble à un gigantesque palimpseste, à un rhizome, à un acte de dissémination dans lequel l'imagination ne connaît pas de frontière »³⁹.

À ce propos, il est nécessaire de mentionner le recueil des conférences prononcées par l'écrivain entre 1977—1978, œuvre faite d'érudition et de réflexions personnelles et qui constitue un hommage aux *Mille et Une Nuits*. Le titre *Siete*

³⁵ A. KHATIBI : *Penser le Maghreb*. Rabat, SEMR, 1993, p. 92.

³⁶ A. DE TORO : *Épistémologies. Le Maghreb...*, pp. 20—25.

³⁷ G. DELEUZE, F. GUATTARI : *Rhizome*. Paris, Minuit, 1976, p. 25.

³⁸ Cf. R. ELBAZ : *Tahar Ben Jelloun ou l'inassouvissement du désir narratif...*, p. 7.

³⁹ A. DE TORO : *Épistémologies. Le Maghreb...*, p. 226.

Noches. Borges oral (Sept Nuits. Borges oral) est déjà significatif, puisqu'il se réfère aux « nuits arabes » : l'auteur, intellectuel-conteur, y apparaît sans doute comme l'un des *confabulatores nocturni* dont il parle dans le troisième chapitre consacré exclusivement aux *Mille et Une Nuits*. Présenter ce vaste recueil veut dire pour lui se pencher sur le modèle de la littérature universelle et parler du livre idéal : pareil à un labyrinthe auquel il n'y a pas d'issue. « L'idée de l'infini est consubstantielle aux *Mille et Une Nuits* »⁴⁰ — ce thème auquel se confronte tout lecteur de l'œuvre constitue en effet une sorte de leitmotiv. L'auteur perçoit le concept en question sur un double plan, à deux niveaux du texte.

Premièrement, les contes arabes sont infinis parce que, de par leur nature intertextuelle, ils se prêtent à des actualisations innombrables. Oral par ses origines, le recueil, tout en appartenant à l'imaginaire collectif millénaire, ne cesse de s'exposer à des reprises individuelles, à des réécritures successives. « Ce livre inépuisable, ce livre capable de tant de métamorphoses »⁴¹ s'enrichit de contes nouveaux et invite à des « falsifications » comme celle notamment d'Antoine Galland qui ajoute à l'ensemble l'histoire d'*Aladin et la lampe merveilleuse* dont il est peut-être l'auteur. Comme explique Jorge Luis Borges : « *Les Nuits* auront d'autres traducteurs et chacun d'eux donnera du livre une version différente. Nous pourrions presque parler de nombreux livres intitulés *Les Mille et Une Nuits*. [...] Chacun de ces livres est différent des autres car *Les Mille et Une Nuits* continuent à croître ou à se recréer »⁴².

Deuxièmement, la structure même du recueil, qui repose sur les enchâssements démultipliés, crée l'effet d'un texte qui se perd dans ses « abîmes » : « Ces contes qui s'insèrent dans d'autres contes produisent un curieux effet, comme d'infini, créant une sorte de vertige. [...] On pense à ces boules chinoises qui en contiennent d'autres, ou aux poupées russes »⁴³. Ces réflexions amènent l'auteur à reconnaître la « modernité » des *nuits*, parce que — observe-t-il — ce procédé (dans lequel nous retrouvons la *mise en abyme* ou ce que Tzvetan Todorov considère comme des procédés d'autoenchâssement⁴⁴) sera exploité par des auteurs très postérieurs. De toute évidence, l'écrivain argentin voit dans *Les Mille et Une Nuits* le reflet spéculaire de la littérature en tant que telle et le modèle de l'œuvre universelle.

Nous arrivons au troisième aspect des *nuits* mis en relief par Jorge Luis Borges : à savoir, le caractère cosmopolite et transculturel du recueil. Partisan de la littérature transnationale, l'auteur reconnaît aux *Mille et Une Nuits* le privilège

⁴⁰ J.L. BORGES : *Conférences*. Trad. F. ROSSET. Paris, Gallimard, 1985, p. 58.

⁴¹ Ibidem.

⁴² Ibidem, p. 70.

⁴³ Ibidem, p. 66.

⁴⁴ « Le procédé d'enchâssement arrive à son apogée avec l'autoenchâssement, c'est-à-dire lorsque l'histoire enchâssante se trouve, à quelque cinquième ou sixième degré, enchâssé par elle-même » ; T. TODOROV : *Les hommes-récits : "Les Mille et une nuits"*. In : IDEM : *Poétique de la prose*. Paris, Éditions du Seuil, 1971, p.15.

de se situer au carrefour des cultures et à cheval sur plusieurs époques. Cette position vient du fait qu'avant de prendre la forme de la première compilation persane *Hazar afsana / Mille contes* (XV^e siècle), les histoires merveilleuses sont racontées, dans le contexte polythéiste, en Inde (où, à partir du X^e siècle, se forme le noyau central) pour être ensuite modifiées, enrichies et arabisées en Perse et en Egypte. Il résulte de ce processus complexe un livre qui est dû à des milliers d'auteurs anonymes et qui fait penser à la cathédrale « appelée à tort gothique, [...] l'œuvre des générations des hommes »⁴⁵. Ce n'est qu'une partie de l'itinéraire que les contes vont effectuer : l'auteur souligne l'importance des traducteurs et des adaptateurs qui popularisent le recueil tout en l'enrichissant et le réécrivant.

Ainsi, Jorge Luis Borges en vient à démontrer l'artifice du clivage traditionnel Orient / Occident et la simplification, voire la réduction à laquelle aboutit toute tentative de cloisonner les cultures : « Qu'est-ce que l'Orient et qu'est-ce que l'Occident ? Si on me le demande, je ne sais que répondre »⁴⁶.

L'écrivain argentin propose une lecture des *nuits* dans la perspective du dialogue transculturel : « Ma modeste conférence fait partie elle aussi de ce dialogue entre l'Orient et l'Occident »⁴⁷. Cette approche converge vers la théorie d'Edward W. Said dans la mesure où elle contribue à défier des stéréotypes et déconstruire des oppositions. En effet, Jorge Luis Borges présente à ses auditeurs l'idée d'un Occident qui n'est qu'à demi occidental et d'un Orient qui n'est qu'en partie oriental⁴⁸ et démontre que les histoires arabes s'inscrivent dans le dynamisme des cultures en train de s'influencer et de se recodifier. Le conte de Simbad le Marin en fournit l'un des exemples : « Il y a dans *Les Mille et Une Nuits* des échos de l'Occident. Nous y retrouvons les aventures d'Ulysse, sauf qu'Ulysse s'appelle Simbad le Marin »⁴⁹.

Les identités plurielles : le dialogue de Tahar Ben Jelloun avec *Les Mille et Une Nuits*, Jorge Luis Borges, Edward W. Said et Abdelkébir Khatibi

Dans la Préface au conte *Histoire de Nourredin et de la Belle Persane* (2009), Tahar Ben Jelloun propose un commentaire aux *Mille et Une Nuits* en se référant explicitement aux conférences de Jorge Luis Borges et en rendant hommage

⁴⁵ J.L. BORGES : *Conférences...*, p. 61.

⁴⁶ Ibidem, p. 55.

⁴⁷ Ibidem, p. 59.

⁴⁸ Ibidem, pp. 59—60.

⁴⁹ Ibidem, p. 67.

à l'écrivain argentin qui a eu le mérite d'« en faire l'œuvre essentielle du monde oriental »⁵⁰. Il soutient les thèses de l'auteur du *Livre de sable* : lui aussi, il perçoit les *nuits* comme « le point de départ de toute littérature » et — en même temps — son point d'aboutissement : « Tout est rassemblé dans cet ouvrage appartenant à présent au patrimoine universel »⁵¹. Livre total, *mise en abyme* de toute la littérature, le recueil a l'avantage d'être hybride formellement. Ben Jelloun vante en effet l'aspect transgénérique — d'ailleurs d'importance capitale dans sa propre pratique littéraire — du livre « composé de plusieurs romans, de plusieurs genres littéraires » et qui puise dans « l'histoire, les légendes, les fables, les anecdotes, les rumeurs, les fantasmagories, les mythes et les superstitions »⁵². Enfin, il souligne le cosmopolitisme inhérent à l'œuvre qui — avant d'être mise à l'écrit — traverse les siècles, les régions du monde et les cultures différentes : l'Arabie, la Chine, l'Inde, la Perse.

Dotées de telles caractéristiques, *Les Mille et Une Nuits* se prêtent à illustrer la conception de la littérature et de la culture maghrébine représentée dans l'œuvre benjellounienne. Car, d'après l'auteur de *La Nuit sacrée*, il est impossible de parler d'une seule identité arabe, maghrébine, orientale ou autre. Il préfère parler des identités plurielles et multiples qui — dans un territoire donné — au Maghreb, en Europe ou ailleurs — s'interpénètrent dans un processus d'hybridation. Il dénonce la fausseté de la vision de l'Orient compact et homogène :

L'Orient n'est pas un fait de nature inerte. Il est compliqué comme tout ce qui est vivant. Il y a évidemment des affrontements à l'intérieur de cet Orient si complexe, si difficile à cerner. [...] Il faut commencer la chasse aux préjugés⁵³.

Cette vision est proche de la théorie d'Edward W. Said à laquelle l'auteur se réfère explicitement. Par son propos, Tahar Ben Jelloun tient à soutenir la thèse de l'intellectuel palestinien selon laquelle « la réalité humaine est constamment modifiable et modifiée », par conséquent les tentatives du maintien de la stabilité de l'identité n'aboutissent qu'à des attitudes négatives telles que l'ultranationalisme xénophobe ou le chauvinisme⁵⁴. Cette réflexion est reprise par l'auteur de *L'Enfant de sable* qui observe :

⁵⁰ T. BEN JELLOUN : *Préface*. In : A. GALLAND : *Histoire de Nouredin et de la Belle Persane*. Paris, André Versaille éditeur, 2009, p. 10.

⁵¹ Ibidem.

⁵² Ibidem.

⁵³ T. BEN JELLOUN : *Choc des civilisations ? Non, Choc des Ignorances*. « Chroniques » 2011 ; [http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=30&tx_ttnews\[tt_news\]=236&cHash=48fa5c90315158c79b530c2f2e3cfe6f](http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=30&tx_ttnews[tt_news]=236&cHash=48fa5c90315158c79b530c2f2e3cfe6f) (consulté : le 15 06 2015).

⁵⁴ E.W. SAID : *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*. Trad. C. MALAMOUD. Paris, Éditions du Seuil, 2005, p. 359.

Rien n'est définitif. Seule la mort est définitive. Elle fige et arrête tout. Ceux qui ont voulu figer l'identité sont des totalitarismes comme le fascisme ou aujourd'hui l'intégrisme religieux. L'identité dont rêvait Hitler était une identité hystérisée « pure », sachant pertinemment que la pureté n'existe pas. Le racisme, c'est justement une identité repliée sur elle-même au point de devenir folle et n'admettre aucun apport extérieur à elle⁵⁵.

En même temps, par ces remarques, il rejoint le point de vue d'Abdelkébir Khatibi. Tahar Ben Jelloun arrive, tout comme l'auteur de *La Mémoire tatouée*, à la conception de la culture et de la langue qui n'appartiennent plus à une nation, mais relèvent de pratiques discursives, sémiotiques, interculturelles diverses. Il se range parmi les artistes cosmopolites et adhère à une sorte de communauté transnationale, celle des auteurs persuadés que : « un écrivain n'a pas d'identité si ce n'est celle de la littérature et de l'imaginaire »⁵⁶.

En présentant cette rare complicité intellectuelle entre Jorge Luis Borges, Abdelkébir Khatibi et Tahar Ben Jelloun, il convient de citer Alfonso de Toro qui s'est déjà penché sur le dialogue entre les trois artistes :

« Borges partage avec ces deux auteurs (Ben Jelloun et Khatibi) une pensée décolonisatrice et déconstructionniste s'opposant aux discours mimétiques et hégémoniaux de l'Occident ainsi que les concepts d'intersection des cultures et de pluralité. Tous trois entreprennent une gigantesque transformation, une “translation” et une déconstruction multiple aussi bien de la culture arabo-musulmane que des cultures européenne, argentine et latino-américaine de l'époque pour trouver et fonder le lieu de leur voix, de leur parole et de leur écriture »⁵⁷.

Ainsi enracinée dans l'idée du cosmopolitisme, l'œuvre de Tahar Ben Jelloun s'oppose à la vision stéréotypée de la culture maghrébine repliée sur elle-même. Bien au contraire, il la présente ouverte au dialogue avec d'autres cultures et dynamique dans ses configurations identitaires.

En parlant du caractère hybride de la littérature postcoloniale, Jean-Marc Moura la représente comme le lieu des négociations culturelles multiples : entre le monde religieux du Sud et le monde athée du Nord, entre les mythologies orientales et les mythologies occidentales, entre la sophistication technologique et les techniques traditionnelles, etc. Ce dialogisme de modèles différents est favorisé par la forme romanesque souple et polyphonique du roman contemporain⁵⁸. La remarque du comparatiste français a toute sa pertinence dans le contexte du

⁵⁵ T. BEN JELLOUN : *Choc des civilisations ?...*

⁵⁶ T. BEN JELLOUN : *Identités européennes*. « Chroniques » 2008 ; [http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=32&tx_ttnews\[tt_news\]=103&cHash=9f23586f36522549405247a3cacad58f](http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=32&tx_ttnews[tt_news]=103&cHash=9f23586f36522549405247a3cacad58f) (consulté : le 15 06 2015).

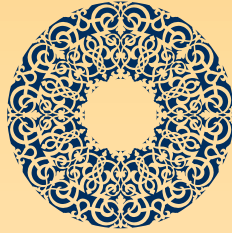
⁵⁷ A. DE TORO : *Épistémologies. Le Maghreb...*, p. 250.

⁵⁸ Cf. J.-M. MOURA : *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris, PUF, 1999, pp. 168—170.

romanesque de Tahar Ben Jelloun publié dans les deux premières décennies du XXI^e siècle. Le lecteur de l'œuvre en question, mis en présence de la forme romanesque transgénérique, y retrouve en effet tous les types mentionnés du dialogisme des modèles culturels. Dans ce qui suit, cette hybridité formelle et thématique sera abordée par le biais de l'étude axée sur la relation que la prose de Ben Jelloun publiée après l'an 2000 entretient avec le conte oriental.

Deuxième partie

**Le conte et les stratégies de dialogue :
à propos du roman et du récit bref**



Chapitre I

Dans le domaine du conteur-romancier Le dialogue entre le roman et le conte dans *Cette aveuglante absence de lumière,* *Partir et Au pays*

Même si l'étude du roman et des récits brefs nécessite différents outils d'analyse et vise parfois différents objectifs, dans le cas de Tahar Ben Jelloun, nous trouvons absolument nécessaire de lire ces deux formes narratives dans une perspective commune. Ceci pour plusieurs raisons.

Premièrement, c'est l'aspect hybride de l'œuvre benjellounienne qui l'exige : le fait que ce qui déclenche cette écriture, c'est un brassage du conte oriental et du roman (mentionnons *L'Enfant de sable* — le résultat le plus spectaculaire de cette union). Ainsi, dès le début, en s'inspirant du « genre borgésien », cette prose rend illusoire les cloisons entre les genres, en unissant la tradition romanesque avec celles du récit bref et du conte oriental.

Deuxièmement, une analyse transversale des romans et des nouvelles s'impose comme une conséquence de l'intertextualité interne qui relie des textes différents du point de vue générique, mais réunis par une récurrence thématique. C'est d'autant plus logique que ces écrits subissent des transformations allant dans le même sens : par exemple sur le plan de la représentation de l'univers, ils sont marqués par le brassage d'esthétiques variées (réaliste, symbolique, insolite, etc.).

L'aspect transesthétique, transgénérique et transculturel de la prose de Tahar Ben Jelloun nous amène donc à une étude « hybride », la seule possible dans le contexte de la littérature issue de l'espace postcolonial et ouverte au dialogue avec la culture métropolitaine. Il s'agira donc de soumettre à l'analyse d'abord les romans et ensuite les nouvelles publiés au XXI^e siècle (compte tenu de la périodisation que nous avons adoptée au début de notre analyse et dont nous parlons dans la partie introductive) et inspirés par le conte oriental. Cette démarche

a pour le but de dégager à la fois la spécificité commune des textes analysés ainsi que leurs différences au niveau des codes formels et génériques auxquels ils se réfèrent.

L'expression littéraire de Tahar Ben Jelloun après l'an 2000 s'inspire de l'oralité. Le conte s'y manifeste sous les modalités les plus variées. Il fonctionne aussi comme un genre autonome : c'est le cas notamment de *La Belle au bois dormant* de 2004, actualisation interculturelle du conte de Charles Perrault. Dans ce texte qui s'adresse au jeune public pour aborder le problème du racisme, Ben Jelloun transpose dans le cadre des *Mille et Une Nuits* l'histoire de la princesse endormie pour cent ans (Jawhara)¹. Dans la plupart des cas, le conte fait partie des romans, nouvelles et récits de jeunesse. Il est un agent dans le dialogue des genres, textes et idées et, en tant que tel, il contribue à l'aspect intergénérationnel, intertextuel et interculturel des œuvres.

Dans leur dimension idéologique, *Cette aveuglante absence de lumière*, *Partir* et *Au pays*, publiés respectivement en 2001, 2006, 2009, réalisent l'objectif défini par l'auteur dans les années 70 et 80. Tahar Ben Jelloun continue d'envisager sa présence dans la littérature comme activité d'« écrivain public » c'est-à-dire de porte-parole qui parle au nom des gens sans voix². La fidélité de l'auteur au projet d'écriture qu'il a formulé au début de son activité littéraire se reflète au niveau des relations intertextuelles internes. Engagés moralement, les trois romans reprennent les questions posées d'abord dans *La Réclusion solitaire* et *Moha le fou*, *Moha le sage* et poursuivies dans plusieurs textes (et surtout *La Prière de l'absent* ou *Les Yeux baissés*). Ben Jelloun lui-même explicite nombre de ces liens. Il précise par exemple que l'histoire du retour de l'immigré retraité Mohammed au Maroc prolonge l'histoire de Momo racontée dans *La Réclusion solitaire* : « Cet homme est celui de *La Réclusion solitaire* qui a vieilli et a eu femme et enfants. Le livre clôt ainsi un cycle commencé il y a 32 ans »³. D'une certaine manière, l'histoire de Momo se poursuit également dans *Partir* : Azel, le personnage principal, représente la nouvelle génération des immigrés dans l'Europe du XXI^e siècle.

De même, *Cette aveuglante absence de lumière*, roman qui s'inspire du témoignage d'un ancien détenu du bagne de Tazmamart après l'attentat de Skhirat en 1971⁴ garde un rapport étroit avec *Moha le fou*, *Moha le sage* qui a déjà

¹ T. BEN JELLOUN : *La Belle au bois dormant*. Paris, Éditions du Seuil, 2004.

² Rappelons qu'il a largement défini cette conception en 1983 dans le récit partiellement autobiographique *L'Écrivain public* (cf. T. BEN JELLOUN : *L'Écrivain public*. Paris, Éditions du Seuil, 1983, pp. 173—174).

³ T. BEN JELLOUN : *Les immigrés sont des invités qui ne veulent déranger personne*. <http://www.magazine-litteraire.com/actualite/tahar-ben-jelloun-immigres-sont-invites-qui-ne-veulent-deranger-personne-27-03-2009-33182> (consulté : le 15 06 2015).

⁴ Cf. T. BEN JELLOUN : *Cette aveuglante absence de lumière*. Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 7. Il s'agit d'Aziz Binebine qui a publié, à son tour, sa propre version des faits. A. BINEBINE : *Tazmamort. Dix-huit ans dans le bagne de Hassan II*. Paris, Denoël, 2009.

abordé la problématique carcérale. En effet, critique à l'égard de la vie politique du Maroc sous Hassan II, l'œuvre de 1978 s'ouvre sur la mort sous la torture d'un prisonnier politique. Le lien thématique existant entre les deux textes, qui dénoncent l'oppression de l'individu sous la dictature, est souligné dans *Cette aveuglante absence de lumière* par le retour du personnage de Moha.

La récurrence symbolique de cette figure issue de la tradition populaire et connue sous le prénom de Goha ou Jeha⁵, celui du fou combien sage qui ose tout dire et défie toute censure, est d'importance capitale non seulement dans le roman sur le bagne de Tazmamart mais aussi dans *Partir* où il symbolise les immigrés obligés de quitter leur pays natal :

Il se fait appeler Moha, mais avec lui rien n'est jamais sûr. C'est l'immigré anonyme ! Cet homme est celui que j'ai été, celui qu'a été ton père, celui que sera ton fils, celui que fut aussi, il y a bien longtemps, le Prophète Mohammed, nous sommes tous appelés à partir de chez nous, nous entendons tous l'appel du large, l'appel des profondeurs, les voix de l'étranger qui nous habite, le besoin de quitter la terre natale, parce que souvent, elle n'est pas assez riche, assez aimante, assez généreuse pour nous garder auprès d'elle⁶.

Ajoutons encore que Moha, qui incarne le monde de l'immigration nord-africaine, rattache *Partir* à *La Réclusion solitaire*, roman dans lequel Momo cherche lui aussi la consolation de Moha⁷. Il s'établit ainsi tout un réseau de relations de continuité et de complémentarité entre les textes qui se penchent sur la problématique de l'exil.

Or, l'actualisation de la figure de Moha sert aussi à mettre l'accent sur l'intérêt que les écrits de Tahar Ben Jelloun prêtent au conte : en tant que conteur qui crie, sur les places publiques, la colère, la déception et la souffrance du peuple marocain, il incarne l'âme collective. Se pencher sur la récurrence de ce personnage dans les derniers écrits, c'est donc mettre à l'étude les procédés de l'oralité que sa présence actualise et dont elle témoigne.

⁵ Cf. T. BEN JELLOUN : *L'imaginaire dans les sociétés maghrébines*. In : *Les cultures du Maghreb*. Sous la direction de M.-A. ROQUE. Paris, L'Harmattan, 1996, p. 136.

⁶ T. BEN JELLOUN : *Partir*. Paris, Gallimard, 2006, p. 329.

⁷ Mohammed, protagoniste et narrateur de la *Réclusion solitaire*, cite les paroles de Moha qu'il considère comme son maître à penser (en dépit de la chronologie de la parution des romans, « en anticipant », pour ainsi dire, la publication de l'histoire de Moha). De cette manière, cet immigré, menant une vie déshumanisante dans un foyer de la Sonacotra à Paris, rejoint tous les « enfants » de Moha, en tant que nouvelle figure d'humiliation. Ouvrier coupé de ses racines et méprisé dans le pays d'accueil, il élargit la critique sociale marxisante de Tahar Ben Jelloun en y insérant les problèmes de la première génération de l'immigration maghrébine en France (cf. T. BEN JELLOUN : *La Réclusion solitaire*. Paris, Denoël, 1976, p. 13).

Le conte dans le système des valeurs du texte :
Moha ou la fuite dans la magie
dans Cette aveuglante absence de lumière et Partir

Dans *Cette aveuglante absence de lumière*, la figure de Moha est convoquée dans l'histoire par l'imagination délirante de Majid, l'un des prisonniers. Il croit en Moha et le considère comme le seul être capable de libérer les détenus :

Moha. Tu sais, l'homme qui dit toujours la vérité, parce qu'il n'a rien à perdre. Il viendra nous libérer. Ce n'est pas une blague. Je ne suis pas devenu fou. Je suis en contact avec lui par la pensée. [...] Quand Moha viendra, il sera invisible, mais il se fera annoncer par le parfum du paradis⁸.

L'apparition de Moha comme l'ultime espoir du prisonnier rend compte de la situation sans issue des incarcérés. C'est d'autant plus visible que les efforts du narrateur pour ramener Majid à la lucidité l'amènent au suicide : privé de ses dernières illusions, privé de la magie qui le maintenait en vie, ce personnage (dont le prénom se prête au jeu de mots Majid/magie) se pend. Lue dans le contexte de l'incarcération à Tazmamart, l'histoire de Majid visité par Moha exprime le cauchemar des prisonniers oubliés par le monde des vivants, coupés de la réalité extra-carcérale et n'ayant que deux remèdes à leur souffrance : la folie ou la mort.

En même temps, ce motif se prête à une lecture intertextuelle. Majid en « invit[ant] ce personnage providentiel qui lui tenait compagnie et qui avait la faculté de traverser les espaces et les années, de passer sans être vu »⁹ répète l'expérience de Dada et d'Aïcha, héroïnes des deux récits insérés dans *Moha le fou, Moha le sage*. Ces histoires utilisent et détournent les stratégies du conte pour thématiser la cruauté de la société patriarcale¹⁰. Majid rejoint ainsi la grande famille de Moha, la tribu des déshérités et des humiliés représentés par ces figures misérables qui cherchent la consolation au contact du vieil homme — incarnation de la sagesse populaire.

Rappelons donc qu'Aïcha, domestique mineure, vendue par sa famille à un homme riche que le narrateur nomme « patriarche », est condamnée au silence : elle se cache dans son petit monde à elle. La nuit, dans le bois, elle se plaît à danser

⁸ T. BEN JELLOUN : *Cette aveuglante absence de lumière*. Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 117.

⁹ Ibidem, p. 118.

¹⁰ Cf. M. ZDRADA-COK : *Les métamorphoses de l'insolite dans le roman de Tahar Ben Jelloun*. In : *Métamorphoses de l'insolite dans la littérature d'expression française du XVIII^e au XXI^e siècle*. Sous la direction de M. WANDZIOCH. Katowice, Uniwersytet Śląski, 2012, pp. 137—145.

et parfois à s'endormir : « Face au feu, elle jurait fidélité à son petit univers »¹¹. Elle y attend Moha, son consolateur : « Moha reviendra. [...] J'aime ses colères. [...] il viendra un jour. Je le convoquerai une nuit au bois. Je lui parlerai de l'intérieur de l'arbre qu'il vénère. Il exécutera mes ordres »¹².

Dada, esclave noire, est une « sœur de misère » d'Aïcha, puisque, comme cette dernière, elle aussi voit en Moha son grand-père. Dans son histoire, le merveilleux possède la même fonction : associé à Moha, le monde imaginaire apporte la consolation et enivre. Comme elle l'explique, son grand-père (Moha) lui a appris le « bonheur de mourir, celui d'ouvrir les portes du paradis gardé par des anges, des roitelets de la légende qui s'occupent aussi d'acheminer notre âme du tombeau aux portes du ciel »¹³. Dada met donc en relief le sens allégorique du personnage de Moha : il est l'imaginaire populaire maghrébin incarné (fait d'espoirs et de malheurs des gens défavorisés). Comme elle explique : « [u]n siècle merveilleux, mon grand-père, c'était un sage, un saint, un magicien du crépuscule. C'était un homme du crépuscule, non pas un sorcier, un guérisseur »¹⁴.

Le motif de l'évasion dans le conte, associé à la figure de Moha, apparaît également dans l'épilogue de *Partir*. Cet épisode, en contraste avec la majorité des chapitres conformes à l'esthétique réaliste, est pluridimensionnel dans la mesure où il s'expose à plusieurs stylisations. Il se construit autour du thème du voyage des héros vers un « royaume » idéal sur « un bateau magique à bord duquel la vie paraîtra belle »¹⁵ sous l'égide de personnages comme issus d'un conte : le capitaine « un homme d'un autre temps » et sa dame, une « comtesse » appelée Toutia-la-Sublime. Ce cadre qui renvoie au conte est d'emblée parodié : la comtesse n'est peut-être qu'« un mannequin venu du Brésil »¹⁶.

Si l'ambiance propre au conte est soumise à une transformation burlesque, c'est pour démontrer le caractère utopique du périple. En effet, le voyage qui s'annonce comme fabuleux, ne mène nulle part et aboutit au naufrage : la phrase finale « nous suivrons cette ultime lumière, si mince, si fine soit-elle [...] »¹⁷ correspond à l'entrée des personnages dans la mort. Le désenchantement du conte renvoie ainsi à la situation désespérante des immigrés condamnés à l'exil et illustre le thème de l'échec du retour au pays natal. Cet exemple démontre que, dans *Partir*, le conte fonctionne comme un démonstratif (au sens du terme proposé par Vincent Jouve)¹⁸ dans la mesure où il oriente la lecture et

¹¹ T. BEN JELLOUN : *Moha le fou, Moha le sage*. Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 43.

¹² Ibidem, p. 50.

¹³ Ibidem, pp. 57—58.

¹⁴ Ibidem, p. 58.

¹⁵ T. BEN JELLOUN : *Partir...*, p. 321.

¹⁶ Ibidem, p. 315.

¹⁷ Ibidem, p. 329.

¹⁸ En parlant des rôles qu'un récit projette sur son destinataire, Vincent Jouve comprend par les *démonstratifs* « les références à un autre texte ou à un élément extratextuel supposés connus du

programme la réaction du narrataire (en éveillant par exemple la compassion de celui-ci).

Le sort des immigrés coupés de leurs racines s'appuie sur le recours au symbolisme de l'arbre qui s'y trouve soumis à une dévalorisation caricaturale. Il est intéressant de voir qu'omniprésent dans le romanesque de Tahar Ben Jelloun, ce motif se prête à un jeu intertextuel complexe. En d'autres termes, l'arbre est l'un des éléments topiques qui relie le chapitre final de *Partir* à d'autres romans benjellouniens traitant du retour aux origines et du déracinement.

Planté au milieu du bateau, le « citronnier ou oranger », attire les immigrés : il éveille le mal du pays en les séduisant par son parfum qui les ramène au monde de leur enfance, « jusqu'aux terrasses de la vieille ville de Fès où les femmes séchent les fleurs parfumées des agrumes et du jasmin »¹⁹. C'est en répondant à l'appel de l'arbre que les immigrés retrouvent en eux une voix intérieure qui les pousse vers les côtes du sud. De cette manière, *Partir* poursuit la problématique de *La Prière de l'absent* et des *Yeux baissées* deux romans qui, en racontant le « pèlerinage vers l'arbre et la source »²⁰, vers le sud mythique, présentent l'exil et se concentrent sur la mise en scène de l'échec auquel aboutit la quête des racines menée par les héros (Yamna, Boby, Sindibad, Fathma)²¹.

Le même échec est mis en scène dans *Partir* : l'histoire des personnages s'achève sur l'impossibilité du retour en arrière, ce qui va de pair avec la dévalorisation du motif de l'arbre. Précisons que la dernière scène fait apparaître une figure burlesque, celle de l'homme-arbre, tout couvert de billets d'argent, passeports, cartes d'identité et autres papiers administratifs. Quand ils tombent de manière spectaculaire comme des feuilles, c'est pour dévoiler l'identité de celui qui se cache derrière cet accoutrement : Moha. D'ailleurs cet aspect du personnage n'a rien de nouveau : depuis sa première apparition dans le romanesque benjellounien, Moha, âgé de plusieurs centaines d'années, vit dans l'arbre et semble fusionner avec lui.

Dans *Cette aveuglante absence de lumière* et dans *Partir*, l'apparition de la figure symbolique de Moha signale le rattachement du romanesque de facture apparemment réaliste à la tradition populaire maghrébine. Actualisé dans les œuvres en question, le conte constitue un code, un langage suggestif à l'aide duquel le texte renvoie à la condition des déshérités. Il en est ainsi parce que, par son caractère conventionnel, le conte joue le rôle du commentaire à l'égard de

récepteur » (V. JOUVE : *Poétique des valeurs*. Paris, PUF, 2001, p. 125). Sur la construction textuelle des valeurs (*l'effet-idéologie*) cf. Ph. HAMON : *Texte et idéologie*. Paris, PUF, 1984, pp. 19—22.

¹⁹ T. BEN JELLOUN : *Partir...*, p. 325.

²⁰ T. BEN JELLOUN : *La Prière de l'absent*. Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 137.

²¹ Cf. M. ZDRADA-COK : *L'Histoire berbère d'après J.M.G. Le Clézio et Tahar Ben Jelloun*. In : « Romanica Wratislaviensia ». Vol. LXI : *Histoire et littérature : le roman historique de Madame de la Fayette à Laurent Binet*. Sous la direction de H. DUFFY. Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2014, pp. 87—99.

l'histoire racontée. Car, en se distinguant du reste de l'histoire par l'esthétique insolite, l'énoncé, qui s'approprie les stratégies issues de l'oralité, possède une fonction persuasive : il implique le lecteur dans le système des valeurs du texte. D'autant plus que — ce que nous allons démontrer à l'exemple de *Partir* — dans le romanesque polyphonique de Tahar Ben Jelloun, le conte, en tant que stratégie de transmission des idées, se situe au carrefour d'esthétiques variées, exposé au dialogue avec d'autres formes d'expression²².

Le conte au carrefour de différentes esthétiques : aspect pictural et théâtral du récit dans *Partir*

Dans l'épilogue de *Partir*, l'épisode de Moha se réfère à la peinture et constitue à lui seul une sorte de toile inspirée par *La Nef des fous* de Jérôme Bosch²³. La scène qui présente « Moha le fou » installé en tant qu'homme-arbre au milieu du bateau allant « allègrement » avec son équipage « pittoresque » et pitoyable vers un abîme, vers un naufrage renvoie par cette composition au tableau du maître néerlandais, organisé également autour d'un arbre doté d'un visage humain et planté au milieu des fous. En actualisant le motif que Bosch emprunte à Sébastien Brant, auteur de l'ouvrage satirique de la fin du XV^e siècle intitulé *La Nef des fous* (et dont la première édition parut à Bâle en 1494)²⁴, Tahar Ben Jelloun le place dans le contexte de l'émigration africaine au XXI^e siècle. Quand il présente « ces hommes et ces femmes [qui] embarqués ensemble ne vont nulle part, n'en savent rien et ne s'en soucient pas le moindre du monde »²⁵, il reste fidèle à l'esthétique qui se sert de la satire et qui se nourrit de l'imaginaire populaire. Le grotesque

²² Par le thème de l'exil et du retour aux racines, *Partir*, *Les Yeux baissés*, *La Prière de l'absent*, ainsi qu'*Au pays*, s'inscrivent dans le paradigme du « récit odysseéen » défini par Piotr Sadkowski : « [...] nous appliquons le terme de récit odysseéen aux fictions illustrant l'aventure d'un personnage exilé, qui au cours du voyage de retour (réel et/ou imaginaire) à son pays natal ou ancestral (ou encore rêvé comme tel), confronte divers aspects de son identité éclatée suite au vécu migrant. Cette confrontation se traduit par des narrations susceptibles de rendre intelligible et cohérent tout son parcours avant- et après-exilique » (P. SADKOWSKI : *Récits odysseéens. Le thème du retour d'exil dans l'écriture migrante au Québec et en France*. Toruń, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2011, p. 49). Tahar Ben Jelloun problématise le motif du voyage du retour qu'il présente toujours sur le double plan : réaliste (déplacement dans l'espace) et symbolique (tentative de recentrement identitaire). L'esthétique qui relève du conte véhicule d'abord des images subjectives et idéalisées que les héros se font de leurs lieux d'origine en exil, pour exprimer ensuite des difficultés de ré-initiation à l'espace culturel et social qu'ils cherchent à rejoindre.

²³ J. Bosch, *La Nef des fous*, huile sur panneau, vers 1500, Paris, Musée du Louvre.

²⁴ R. VAN SCHOUTE, M. VERBOOMEN : *Jérôme Bosch*. Paris, Renaissance du Livre, 2003, p. 33.

²⁵ T. BEN JELLOUN : *Partir...*, p. 34.

inspiré de Bosch permet ainsi à Ben Jelloun de bousculer l'opinion publique indifférente au problème de l'immigration clandestine.

Précisons sur ce point que Moha, voix burlesque de l'auteur lui-même, intervient au milieu de l'histoire (le chapitre intitulé *Moha* est le vingtième des quarante chapitres qui forment le roman) pour plaider la cause des émigrés de l'Afrique subsaharienne, cette terre « maudite par le ciel », « pillée par des Noirs et des Blancs »²⁶, désertée par les jeunes. Ainsi la « nef des fous » transposée dans les premières années du XXI^e siècle renvoie aux tragédies des émigrés africains qui tentent de rejoindre les côtes de l'Europe sur des barques illégales, et dont la plupart sont condamnés à se noyer²⁷.

Ce thème constitue le fil conducteur du roman, il en jalonne les points « stratégiques » : en effet, le chapitre initial intitulé *Toutia* annonce l'épisode final où Toutia, déguisée en comtesse, est évoquée de manière burlesque. Au début du roman, ce mot qui apparemment — comme nous l'apprend le narrateur — ne veut rien dire désigne la misère des immigrés ; il renvoie aussi à la mer qui attire les émigrés clandestins, les engloutit pour les abandonner ensuite sur les côtes telle « l'araignée dévoreuse de chair humaine »²⁸. Le roman s'ouvre ainsi sur l'image des « corps nus gonflés par l'eau de mer », des cadavres rejetés sur la plage, au « visage déformé par l'attente et le sel, la peau roussie par le soleil, ouverte au niveau des bras comme si une bagarre avait précédé le naufrage »²⁹. Azel, protagoniste du roman et personnage focal dans le chapitre en question, voit la mort danser autour de lui et découvre, horrifié, que la mer s'est transformée en un immense cimetière engloutissant les corps des voyageurs clandestins. Cauchemardesque, cette image n'arrive pourtant pas à détourner le héros de l'idée du départ. Azel décide de « prendre le large » pour rejoindre un monde meilleur et ce rêve confronté à la réalité trouvera son développement dans les chapitres successifs. *Toutia* fonctionne ainsi comme prologue à l'histoire de l'émigration d'Azel — personnage individuel et collectif à la fois.

La juxtaposition des deux manières de traiter le même sujet : l'une réaliste (prologue), l'autre « insolite » (épilogue) prouve que les stratégies du conte et l'intertextualité possèdent chez Tahar Ben Jelloun une fonction définie par Vincent Jouve comme argumentative. En se référant à la transtextualité définie par Gérard Genette dans *Les Palimpsestes*, l'auteur de *Poétique des valeurs* voit la fonction argumentative de l'intertextualité dans tous les cas où la convocation d'un texte reconnu sert à justifier un propos ou soutenir un point de vue. Elle s'associe d'habitude à la fonction herméneutique puisque le renvoi à un intertexte fait toujours sens, précise ou complique les enjeux du texte lu³⁰.

²⁶ Ibidem, p. 179.

²⁷ Cf. ibidem, p. 13.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ibidem, pp. 13—14.

³⁰ V. JOUVE : *La Poétique des valeurs...*, pp. 140—141.

Si Tahar Ben Jelloun utilise ces moyens, c'est pour plusieurs raisons : pour réagir, avec les outils qu'offrent la satire et le grotesque, contre la tragédie des immigrés clandestins, pour présenter le problème de manière suggestive, enfin, pour le situer sur le plan universel en réaction contre l'indifférence de l'opinion publique européenne³¹.

Le caractère pictural de la scène de l'épilogue ne s'arrête pourtant pas à la référence à *La Nef des fous*. Le mode de représentation de l'épisode final se caractérise par une certaine « plasticité » : le narrateur, attentif aux détails (costumes, accessoires, postures des personnages, etc.) reproduit la scène de manière statique, en n'utilisant que l'indicatif présent :

Le capitaine est assis dans un grand fauteuil en osier. Il fume la pipe et lit un vieux journal qui relate le débarquement en Normandie. Avec un éventail de Séville, Toutia éloigne les mouches et le rafraîchit. De temps en temps, à l'aide d'une sorte de goupillon d'argent elle l'asperge d'eau de rose. Il ne lève les yeux du journal que pour compter les arrivants³².

Le narratif est supplanté par le descriptif et l'épisode évoqué serait comme figé dans le temps, s'il n'était pas cadencé par l'embarquement successif des voyageurs. Ils sont tous des héros présents dans l'histoire qui a précédé, ce qui fait de l'épilogue une sorte de scène d'adieu : elle implique le lecteur et les personnages et renvoie à la pratique qui dans le théâtre classique confronte à la fin les acteurs et les spectateurs³³.

De plus, en suivant le caractère métaphorique de l'embarquement et le sens allégorique des personnages (Toutia, Moha, etc.), nous pouvons constater que la scène entre en dialogue avec la peinture romantique. Il semble en effet que Tahar Ben Jelloun se réfère à Eugène Delacroix, d'autant plus qu'il a consacré à l'artiste, qu'il considère — tout comme Baudelaire — comme « le plus suggestif de tous les peintres »³⁴, l'essai *La lettre à Delacroix*, dont la parution a précédé d'un an celle de *Partir*. Précisons que le bateau porte la banderole « la liberté

³¹ Sur l'émigration dans le Maroc actuel cf. P. VERMEREN : *Émigrés, expatriés et rapatriés*. In : IDEM : *Le Maroc de Mohammed VI. La transition inachevée*. Paris, La Découverte, 2009, pp. 210—222.

³² T. BEN JELLOUN : *Partir...*, p. 326.

³³ « Une tradition de dénouement, commune à la tragédie et à la comédie, était de rassembler le plus grand nombre possible de personnages comme si la troupe voulait se montrer alors au grand complet ». C. PUZIN : *Tartuffe. Molière*. Paris, Nathan, 1989, p. 94.

³⁴ « Delacroix est le plus suggestif de tous les peintres, celui dont les œuvres, choisies même parmi les secondaires et les inférieures, font le plus penser, et rappellent à la mémoire le plus de sentiments et de pensées poétiques déjà connus, mais qu'on croyait enfouis pour toujours dans la nuit du passé ». Ch. BAUDELAIRE : *L'Art romantique*. Paris, 1869, p. 6. Ben Jelloun se réfère à l'idée de Baudelaire dans *la prière d'insérer* à l'essai consacré à Delacroix. T. BEN JELLOUN : *Lettre à Delacroix*. Paris, Gallimard, 2005.

est notre métier »³⁵. Cette phrase sonne sarcastiquement dans le contexte de l'histoire des immigrés et démontre le caractère utopique de la notion de la liberté dans le monde où le travail est un luxe et la dignité humaine est atteinte par les problèmes d'ordre matériels. Il n'est pas impossible de voir dans la devise qui figure sur l'étendard l'allusion à la fameuse *Liberté guidant le peuple*³⁶. Si l'on admet cette hypothèse, la belle Toutia devient une allégorie burlesque et pitoyable de la liberté qui n'est qu'une apparence et le tableau une triste parodie de l'idéal romantique écrasé par le réel ! Cette interprétation semble d'ailleurs justifiée par le fait qu'avant de signaler l'échec, le narrateur associe l'embarquement au motif de la quête de liberté : « Ils prennent la route, tête haute, poussés par un vent de liberté, un souffle chaud »³⁷.

Dans ce contexte pictural, même s'il n'y a pas de liens explicites, le prologue et l'épilogue invitent, par le biais du thème du naufrage, à juxtaposer le thème de la « toutia » — mer-mère-araignée qui dévore les naufragés³⁸ au *Radeau de la Méduse* (intitulé initialement *Scène d'un naufrage*), tableau romantique de Théodore Géricault de 1818—1819 inspiré par un fait divers de l'époque³⁹.

Les allusions aux tableaux de Jérôme Bosch, Eugène Delacroix et peut-être aussi à Théodore Géricault nous permettent de constater que la peinture joue dans *Partir* le rôle que Daniel Bergez définit comme celui du médiateur. La picturalité du discours, qui permet de souligner plusieurs tonalités (du sérieux jusqu'à l'ironie), contribue à représenter ce que Vincent Jouve considère comme « l'effet-valeur du texte »⁴⁰.

Vu la multiplicité des références à la peinture, nous pouvons retrouver dans *Partir* un nouveau paradigme transgénérique fréquent dans la littérature marocaine des deux dernières décennies défini par Khalid Zekri. Il s'agit du *picto-récit*, forme romanesque hybride et interdiscursive dans laquelle des signes visuels prolongent et complètent le contenu du texte⁴¹. Khalid Zekri illustre ce nouveau paradigme, en se référant, entre autres, au *Labyrinthe des sentiments*⁴², roman de Tahar Ben

³⁵ T. BEN JELLOUN : *Partir...*, p. 328.

³⁶ E. Delacroix, *La liberté guidant le peuple*, huile sur toile, 1830, Paris, Musée du Louvre.

³⁷ T. BEN JELLOUN : *Partir...*, p. 314.

³⁸ « Ils l'ont surnommée "Toutia", un mot qui ne veut rien dire, mais entre eux ils savent que c'est l'araignée tantôt dévoreuse de chair humaine, tantôt bienfaitrice parce que transformée en une voix leur apprenant que cette nuit n'est pas la bonne et qu'il faut remettre le voyage à une autre fois ». Ibidem, p. 13.

³⁹ T. Géricault, *Le Radeau de la Méduse*, peinture à l'huile, toile sur bois, 1818—1819, Paris, Musée du Louvre.

⁴⁰ Cf. D. BERGEZ : *Littérature et peinture*. Paris, Armand Colin, 2004, pp. 205—212 ; V. JOUVE : *Poétique des valeurs...*, p. 11.

⁴¹ Cf. K. ZEKRI : *Fictions du réel. Modernité romanesque et écriture du réel au Maroc 1990—2006*. Paris, L'Harmattan, 2006, pp. 92—99.

⁴² T. BEN JELLOUN : *Le Labyrinthe des sentiments*. Paris, Stock, 1999.

Jelloun publié en 1999 et inspiré par les peintures murales d'Ernest Pinon-Ernest (ce motif a déjà fait ailleurs l'objet de notre analyse⁴³).

Les stratégies transgénériques et transesthétiques pratiquées par l'auteur dans *Partir* ne s'arrêtent pourtant pas là. Inspiré par le conte et par la peinture, le chapitre *Revenir* se réfère également aux œuvres de Samuel Beckett et Jean Genet en reproduisant le langage du théâtre.

Rappelons brièvement que ces deux dramaturges ont influencé considérablement l'œuvre de Tahar Ben Jelloun, ce que l'auteur souligne à plusieurs reprises. En effet, Jean Genet est cité notamment dans *Harrouda*, *L'Écrivain public*, la nouvelle *Genet et Mohamed* et son idée de Tanger — ville de la trahison constitue le leitmotiv de nombreux romans⁴⁴. Quant à Samuel Beckett, c'est surtout *En attendant Godot*⁴⁵ qui se trouve actualisé dans *Les Yeux baissés* et *La Prière de l'absent*. Comme le remarque Nelly Lindenlauf, le lecteur y retrouve des allusions au couple Pozzo/Lucky et au thème de l'attente associée à l'absurde de l'existence⁴⁶. L'intérêt pour le théâtre de Genet et Beckett amène l'auteur à créer une pièce de théâtre : *Beckett et Genet, un thé à Tanger* (publiée en 2010) qui est une version réécrite de *Jean Genet, menteur sublime*, récit à la fois auto- et biographique (paru la même année) dans lequel Ben Jelloun rend hommage à l'artiste qui a joué un rôle considérable dans ses débuts littéraires.

Si nous évoquons ce dense réseau de relations inter- et métatextuelles, c'est parce que *Partir* y contribue largement. La première scène de la pièce de 2010 se réfère à l'incipit du roman : ce sont Genet et Beckett en compagnie de Moha (« écrivain marocain » et double dérisoire de Tahar Ben Jelloun) qui — comme Azel — restent attablés au café Hafa dans le port de Tanger en regardant dans la direction de la côte espagnole. Au milieu de jeunes marocains inactifs, ils attendent Giacometti, nouvelle incarnation de Godot. Ce cadre restitue fidèlement l'espace de l'incipit de *Partir* en reprenant les mêmes détails (les pipes de kif qui circulent d'une table à l'autre, les chats qui rôdent autour du café, la vue sur le quartier Marshane) et cette exactitude s'apparente même à la stratégie d'autocitation. Par cette référence à *Partir* — roman sur les immigrés, Tahar Ben Jelloun souligne, dans sa pièce à caractère biographique, que c'est l'intérêt pour

⁴³ Cf. M. ZDRADA-COK : *Les représentations de Naples dans l'écriture de Tahar Ben Jelloun (1992—1999)*. « Intercambio. Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto » 2009, Série II, n° 2, pp. 91—105, <http://let.letras.up.pt/uploads/ficheiros/5798.pdf> (consulté : le 15 06 2015).

⁴⁴ Dans le chapitre *Tanger-la-Trahison*, Tahar Ben Jelloun cite Jean Genet : « Cette ville /Tanger/ pour moi représentait si bien, si magnifiquement la Trahison que c'est là, me semblait-il, que je ne pourrais qu'aborder » (T. BEN JELLOUN : *Harrouda*. Paris, Denoël, 1973, p. 138).

⁴⁵ S. BECKETT : *En attendant Godot*. Paris, Éditions de Minuit, 1952.

⁴⁶ Cf. N. LINDENLAUF : *Tahar Ben Jelloun. "Les Yeux baissés"*. Bruxelles, Labor, 1997, pp. 73—74 ; M. ZDRADA-COK : *Le Maroc des personnes âgées dans le roman des personnes âgées*. In : *Visages de la vieillesse dans les littératures françaises et francophones*. Sous la direction de C. GRZESIAK. Lublin, Wydawnictwo UMCS, 2012, p. 269.

la question de l'immigration qui a été à l'origine de sa collaboration intellectuelle avec Jean Genet. C'est pour cette raison également que le dramaturge est évoqué dans *Partir* : la liaison d'Azal et Miguel ressemble beaucoup à celle de Genet et Mohamed présenté dans la nouvelle *Genet et Mohamed ou le prophète qui réveilla l'ange*⁴⁷, racontée dans le récit biographique de 2010 et reprise dans la version dramatique.

Il en résulte que dans *Partir*, le dénouement de la trame de Miguel a lieu dans le chapitre final qui constitue, par-delà d'autres significations, un hommage rendu au dramaturge : Miguel, fasciné par les cimetières marocains, s'embarque avec tous les exilés sur « Toutia » pour rejoindre la côte marocaine qu'il choisit pour lieu de sa mort, ce qui renvoie évidemment à la dernière volonté de l'auteur des *Bonnes* (sa tombe se trouve au cimetière espagnol de Larache).

Quant au théâtre de Samuel Beckett, l'arbre planté au milieu du bateau ressemble à l'arbre rachitique qui « décore » la scène d'*En attendant Godot* ce qui prouve que les symboles de Tahar Ben Jelloun se trouvent au carrefour des procédés multiples, exposés à des jeux intertextuels croisés. Le rapprochement est d'autant plus possible que, peuplée de personnages burlesques, psychotiques et bizarres (tels que M. Panza ou Emilzola), la scène, qui ressemble à une mascarade, est régie par les lois propres au théâtre de l'absurde.

En présentant de manière succincte les relations de nature (auto)biographique que l'œuvre benjellounienne entretient avec la dramaturgie beckettienne et genettienne, nous voulons surtout signaler qu'elles font l'objet principal de la dernière partie de notre analyse. Pour ce qui est de *Partir*, les procédés de théâtralisation⁴⁸ dépassent le cadre thématique et se manifestent aussi au niveau du discours. Tout se passe en effet comme si le conte s'imposait dans l'histoire afin de la commenter par le recours au langage métaphorique. En même temps, le narrateur, ayant cessé de raconter l'histoire sur un mode réaliste, abandonne la convention mimétique pour « mettre en scène » quelques épisodes significatifs qui se jouent sur le plan symbolique. Cette fonction de commentaire à l'histoire se manifeste pleinement dans l'*excipit* qui est une tirade du personnage burlesque nommé Don Quichotte. Le monologue de ce dernier, qui clôt l'histoire, use du « nous » collectif pour parler au nom des émigrés. Non dépourvu d'accent tragique, ce monologue rend hommage aux victimes de l'émigration clandestine noyée en mer :

⁴⁷ T. BEN JELLOUN : *Genet et Mohamed ou le prophète qui réveilla l'ange*. In : IDEM : *Amours sorcières*. Paris, Éditions du Seuil, 2003.

⁴⁸ Nous empruntons ce terme à Mikhaïl Bakhtine qui dans *Esthétique et théorie du roman* parle des genres qui « se dialogisent » (p. 443). Le théoricien russe, en se concentrant sur la « romanisation » des autres genres, définit également le phénomène de la théâtralisation du roman (résultat de sa souplesse et de sa supériorité initiale par rapport aux autres genres) (cf. M. BAKHTINE : *Esthétique et théorie du roman*. Paris, Gallimard, 1978, p. 243, pp. 441—480. Nous en parlons dans la première partie de notre étude).

Alors partons, vogueons sur les mers jusqu'à l'extinction de la plus petite lumière que porte l'âme d'un être, qu'il soit d'ici ou d'ailleurs, qu'il soit un homme de Bien ou un être égaré par le Mal, nous suivrons cette ultime lumière, si mince, si fine soit-elle, peut-être que d'elle jaillira la beauté du monde, celle qui mettra fin à la douleur du monde⁴⁹.

Le recours à un langage emprunté au théâtre permet au texte de signifier ses valeurs et transmettre son message à travers un commentaire suggestif à force d'être stylisé.

Nous tenons à rappeler à cette occasion que les procédés de théâtralisation du discours chez Tahar Ben Jelloun ont déjà fait l'objet de l'étude d'Ahmed Mahfoudh qui dans *La crise du sujet dans le roman maghrébin de langue française* s'est concentré sur l'analyse du personnage de Mohammed, protagoniste de *La Réclusion solitaire*. Cette étude démontre que le lien avec le théâtre sert à mettre en scène la dépersonnalisation de la figure de l'immigré : Ahmed Mahfoudh retrouve chez Ben Jelloun la réduction de la psychologie du personnage inspirée par les clochards d'*En attendant Godot* de Samuel Beckett et des héros des *Bonnes* et des *Nègres* de Jean Genet⁵⁰. Cela confirme notre thèse : par la thématique de l'immigration et par les liens intertextuels avec le théâtre de l'absurde *Partir* développe la problématique posée dans le roman de 1976. Observons encore que cette technique n'est pas rare dans le roman contemporain marocain des dernières décennies. Khalid Zekri remarque que, dans ses aspects intergénériques qui relèvent de l'oralité, le roman marocain, établit souvent des « correspondances compositionnelles entre théâtre, poésie, conte et écriture romanesque en tant que pratiques artistiques verbales susceptibles de se compléter »⁵¹.

L'analyse du « cadre » formé par le premier et le dernier chapitre prouve que la présence des procédés dérivés du conte permet à l'auteur de déstabiliser le réalisme dominant dans le roman. L'introduction des éléments qui suggèrent le merveilleux issu du conte semble déclencher l'hybridation : le texte multiplie les références intertextuelles, jongle avec plusieurs associations, mélange librement les esthétiques, abolit la frontière entre les genres, use de plusieurs langages artistiques, etc.

Situé au carrefour de plusieurs discours, polyphonique, *Partir* s'appuie sur ce qu'Hélène Tissières appelle l'esthétique des circulations dans le roman francophone actuel⁵². L'histoire d'Azal constitue l'exemple d'un roman qui — par une structure ouverte et polyphonique — abolit les cloisons entre l'oral, l'écrit et le visuel.

⁴⁹ T. BEN JELLOUN : *Partir...*, p. 329.

⁵⁰ Cf. A. MAHFOUDH : *La crise du sujet dans le roman maghrébin de langue française*. Tunis, Centre de Publication Universitaire, 2003, pp. 42—50.

⁵¹ K. ZEKRI : *Fictions du réel...*, p. 88.

⁵² Cf. H. TISSIÈRES : *Écritures en transhumance*. Paris, L'Harmattan, 2007, pp. 12—17, 115—122.

L'intrigue subit une transformation qui va dans le sens du merveilleux ; elle se construit dans un rapport de dialogue avec l'image et s'expose à des procédés de théâtralisation. Cette hétérogénéité formelle de l'œuvre repose sur la confrontation du roman avec le conte suite à laquelle la représentation mimétique cède la place à la symbolisation de l'univers.

Remarquons finalement qu'associée au motif de la fuite dans l'insolite, la référence au conte diffère dans *Cette aveuglante absence de lumière* et dans *Partir*. Dans le roman de 2001, l'apparition de Moha associée à la folie d'un prisonnier se joue sur le plan de l'histoire et ne contrarie pas la motivation réaliste du roman. Quant au texte de 2006, le conte est présent au niveau du récit : il transforme le mode de représentation de l'histoire, l'ouvre au dialogisme de différentes formes d'expression et participe à des stratégies interdiscursives.

Par contre, ce qui rapproche les romans en question, c'est que le merveilleux se manifeste dans la communication entre le texte et son narrataire et constitue une sorte de métalangage qui oriente une lecture « idéologique » de l'histoire racontée en activant les compétences herméneutiques du lecteur.

Le conte et la réalité interculturelle : le thème de l'immigration dans *Au pays*⁵³

Dans le romanesque de Tahar Ben Jelloun, la présence du conte reste en rapport avec le thème de la place de l'immigré maghrébin dans la réalité interculturelle. C'est visible dans *Au pays*. Le dialogue de deux conventions tellement différentes renvoie dans ce roman à la réalité des personnes « déchirées » entre deux modèles culturels.

Le roman propose une sorte de « radiographie » de la vieillesse de la première génération de l'immigration maghrébine en France. À travers le portrait de Mohammed, représentant typique de sa catégorie sociale, *Au pays* illustre les problèmes des gens qui vivent dans un espace tiers, entre deux mondes et entre deux cultures et dont l'exclusion est par conséquent de nature multiple : ils se sentent exclus par rapport au pays d'accueil, par rapport au pays d'origine et par rapport à leurs propres enfants. En effet, ces derniers ayant grandi dans le

⁵³ Nous parlons également du thème de l'immigration dans *Au pays*, dans *Partir* dans le contexte du sentiment national (en nous concentrant sur les stratégies de représentation du Maroc) dans *Entre le réel et l'insolite : l'image du Maroc contemporain dans la prose de Tahar Ben Jelloun entre 1994 et 2009*. (« Carnets, revue électronique d'études françaises » 2010, printemps/été, n° spéciale : *Littératures nationales : suite ou fin*, pp. 43—55, <http://revistas.ua.pt/index.php/Carnets/article/.../763/690> (consulté : le 15 06 2015)). Cette étude, qui se concentre sur des personnifications et des métonymies du Maroc, possède quelques éléments communs avec la présente analyse.

pays considéré par les pères comme « étranger », finissent par devenir eux aussi étrangers à leurs parents. Dans un tel contexte sociologique, l'hétérogénéité formelle, effet d'une incompatibilité autant esthétique que générique, sert à mieux illustrer la problématique : les stratégies du conte introduites dans le roman réaliste, voire sociologique, mettent en relief les conflictualités du personnage principal (et, en l'occurrence, de toute sa génération) liées à l'inadaptation sociale, au dépaysement et à la solitude. Le lecteur de *Partir* est alors confronté à un processus qui désenchanté le conte pour mettre en scène l'échec et le manque.

Soulignons d'abord que le conte constitue dans *Au pays* l'élément sur lequel repose la psychologie du personnage. Mohammed, un Berbère qui, au début des années 60, a quitté son « bled » d'Immitanoute, reste fidèle aux deux sources de son identité : le Coran et la tradition populaire. Ces deux « piliers » de sa personnalité, libres de tout conflit, sont complémentaires : Mohammed déteste par-dessus tout l'intégrisme et prône un islam tolérant et compatible avec la tradition populaire berbère. Sa conception de la foi est universaliste : l'Islam est plus qu'une religion ; c'est « sa culture, son identité, son passeport, sa fierté, son secret »⁵⁴.

Si le système des valeurs de Mohammed repose sur la fidélité au Coran, son émotivité et, dans une large mesure, sa façon d'expliquer le monde environnant héritent de la sagesse populaire. Par conséquent, la psychologie du personnage est représentée par le recours à l'imaginaire qui dérive du conte. Cette organisation de la structure psychique du personnage se reflète au niveau de la narration qui alterne librement la première et la troisième personne, cette dernière étant focalisée majoritairement sur le protagoniste. Le récit, qui évoque l'histoire de Mohammed (avec ses étapes majeures telles que le départ du village, l'installation en France, le retour dans le Sud du Maroc), use en effet de procédés de stylisation et se réfère au schéma actionnel propre au conte.

Le conte sert à verbaliser l'espérance du héros : « avec ça, je ferais de toi une reine et notre fils sera prince »⁵⁵. Évoquée sur le mode analeptique dans le souvenir du héros sexagénaire, cette formule exprime la joie qu'il avait éprouvée au moment où, au seuil de l'émigration, âgé de vingt ans à peine, il tenait dans sa main, tel un objet magique, son passeport capable de lui ouvrir — prétendait-il — la porte d'entrée vers un avenir meilleur.

De manière symétrique, le conte fait son apparition dans l'épisode du retour du retraité dans son village natal. Mohammed rêve alors de construire sa maison pour y réunir ses six enfants. En croyant possible de les « récupérer » après une longue séparation, il se laisse emporter par le merveilleux :

Plus Mohammed s'approchait de la frontière marocaine, plus la maison grandissait, les murs prenaient de la hauteur, les chambres s'élargissaient, le

⁵⁴ T. BEN JELLOUN : *Au pays*. Paris, Gallimard, 2009, p. 17.

⁵⁵ Ibidem, p. 105.

lierre grimpait à grande vitesse, les plantes s'agitaient, les oiseaux chantaient... Il entendait même le bruit doux de la fontaine qu'il installerait dans la cour. Ce n'était plus une maison, mais un coin de paradis, une espèce de palais avec des jardins, des parcs, des animaux de toutes sortes. Un conte des *Mille et Une Nuits*. Un grand tapis tissé par des centaines de mains. Il ne manquait plus que Haroun-al-Rachid⁵⁶.

À chaque fois qu'il apparaît dans le récit, le conte représente l'idéalisation de la réalité. La stylisation qui vise le merveilleux populaire renvoie donc au monde auquel Mohammed aspire et dans lequel, faute de mieux, il finit par s'évader. Les motifs issus du conte jalonnent ainsi l'histoire d'un homme insatisfait de sa vie, impuissant face au réel, raté et qui pourtant, en dépit de tout et contre tout le monde, ne veut pas renoncer à ses rêves.

Les éléments topiques du conte s'inscrivent donc tout naturellement aussi bien dans le champ sémantique de l'espérance que dans celui de la déception. Dans ce dernier cas, la narration suit le processus de désenchantement du conte. Cette stratégie est manifeste dans la trame de l'installation de Mohammed à Paris : la grisaille de la ville, « des gens de couleurs balay[ant] les rues et les couloirs du métro »⁵⁷, l'« invisibilité » de Mohammed, son statut d'habitant presque anonyme et quasi inexistant d'un foyer pour immigrés, sont autant de procédés qui marquent le contraste avec les attentes de Mohammed. Le protagoniste souffre au contact de ce monde inhospitalier. Ses espérances sont déçues, parce que l'imagination de Mohammed, imprégnée par la culture berbère et semblable à « un grand tapis tissé par des centaines de mains » (celui-ci — comme l'explique l'auteur — inspiré de scènes issues des *Mille et Une Nuits* est une des grandes représentations de l'âme maghrébine⁵⁸), se heurte à la réalité. La narration souligne à plusieurs reprises (par le commentaire et par la « démonstration » au niveau de la diégèse) que si le personnage reste jusqu'à la fin de son séjour inadapté et étranger au monde occidental, c'est le résultat aussi bien de l'entourage qui l'expulse dans ses marges que de son choix personnel (Mohammed considère son séjour en France comme provisoire et strictement professionnel).

L'attitude du héros muré dans ses convictions est l'un des fondements de la trame du conflit des générations, d'autant plus que Tahar Ben Jelloun présente une famille composée non seulement de deux générations, mais aussi de deux nationalités (contrairement au protagoniste, son épouse a choisi la double nationalité, leurs enfants se définissent ouvertement comme Français). Sans parler des différences socioprofessionnelles qui sont considérables.

⁵⁶ Ibidem, p. 137.

⁵⁷ Ibidem, p. 111.

⁵⁸ Cf. T. BEN JELLOUN : *L'imaginaire dans les sociétés maghrébines*. In : *Les cultures du Maghreb*. Sous la direction de M.-A. ROQUE. Paris, L'Harmattan, 1996, p. 134.

Il est intéressant de voir que Mohammed affronte ce conflit par le biais du conte populaire berbère d'Aïcha Kandischa (ogresse qui mange des enfants) appelée souvent *ghoula* : le lecteur retrouve la récurrence de la France personnifiée en « Lalla França » et représentée comme une « mangeuse d'enfants ». Le pays d'accueil ressemble ainsi, d'après Mohammed, à cette sorcière qui hante l'imaginaire populaire sud-marocain⁵⁹ et qui est une figure fréquente dans l'univers romanesque de Tahar Ben Jelloun (*Kandisha l'araignée* évoquée dans *Harrouda*⁶⁰ est très importante également dans *Les Yeux baissés*⁶¹).

Dans ce contexte, le retour de Mohammed à la retraite à Immitanoute reprend le schéma actionnel propre au conte : le protagoniste veut fuir son antagoniste (Lalla França) pour réaliser sa quête (retrouver les enfants, réunir la famille). Inscrit dans la structure inhérente au genre : manque — quête — réparation⁶², le motif du retour du héros dans son village natal, appuyé sur la stylisation qui vise le merveilleux populaire, n'aboutit qu'à l'échec.

Or, oublié de ses proches, solitaire, Mohammed trouve son dernier refuge et sa dernière consolation dans le délire et le fantasme : dans sa maison nouvellement construite, il rompt avec le réel et fait du merveilleux un rempart contre l'hostilité du monde.

L'épisode final mérite une lecture des plus attentives. Il se caractérise par une polyphonie des signifiants qui va de pair avec un mélange des esthétiques. Il en résulte un brouillage axiologique intéressant. Précisons que la fin de l'histoire de Mohammed joue en toute liberté avec le réalisme et le merveilleux. Ce qui relève du réalisme, c'est une minutieuse description de la déchéance physique et mentale du héros qui, abandonné par ses proches tel un père Goriot marocain, meurt dans le délire. Or, l'échec du héros lui fait subir une transformation : immobile et négligé, le héros « s'arborise » : il s'affaisse dans un vieux fauteuil et s'enfonce de plus en plus dans la terre, jusqu'au moment où seuls ses bras et sa tête restent à la surface.

La signification symbolique du dernier épisode reste évidente : on y voit le dénouement spectaculaire du motif de l'arbre qui, associé au thème des racines de Mohammed, se poursuit tout au long de l'histoire. Car depuis sa jeunesse, Mohammed se définit uniquement à travers ses origines associées au bled, « ce bled qui faisait partie de son corps, de tout son être »⁶³. Il s'identifie même à l'olivier qu'il considère comme l'âme de son village : « Il signait en dessinant un arbre, il disait que c'était un olivier, le même, l'unique qui existait au village »⁶⁴.

⁵⁹ Cf. M. N'AIT ATTIK : *Les Chants de la Tassaout*. Trad. R. EULOGE. Casablanca, Maroc Éditions, 1972, pp. 51, 82 ; A. DEVERGNAS-DIEUMEGARD : *Monde animal, végétal et minéral dans l'imaginaire des écrivains marocains de langue française*. Paris, L'Harmattan, 2003, pp. 432—433.

⁶⁰ T. BEN JELLOUN : *Harrouda*..., pp. 105, 171.

⁶¹ Cf. N. LINDENLAUF : *Tahar Ben Jelloun. "Les Yeux baissés"...*, pp. 27—32.

⁶² Cf. V. PROPP : *Morphologie du conte*. Paris, Éditions du Seuil, 1965, pp. 66—124.

⁶³ T. BEN JELLOUN : *Au pays*..., p. 110.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 50.

Symbole de l'enracinement de l'homme, élément qui réunit l'immanence et la transcendance, le ciel et la terre⁶⁵, l'arbre renvoie à l'identité de Mohammed qui est « matérielle », associée à cette terre pauvre et presque désertique et matérialise sa spiritualité qui s'origine dans l'attachement au sol.

L'analyse du motif de l'arbre dévoile l'aspect métaphorique du merveilleux. À savoir : l'« arborisation » de Mohammed se joue sur le plan diégétique et marque la rupture de l'histoire avec le réel, mais ce thème s'inscrit également « au second degré » dans la rhétorique du texte. Il joue un rôle de commentaire à l'histoire. Ce qui frappe dans cet énoncé, c'est qu'il se caractérise par la polyphonie. En d'autres termes, son caractère ambigu résulte de l'ironie qui reste sous-jacente au discours.

L'ambiguïté du discours s'appuie sur l'ambivalence de l'instance narrative qui n'adhère pas tout à fait au système des valeurs du héros. Il se passe ainsi parce que la vision du monde proposée par le père de famille, tout homogène et compacte qu'elle est, n'est pas présentée comme exclusive. L'histoire de Mohammed constitue sans aucun doute l'hommage à un monde traditionnel et humble, basé sur des valeurs solides (l'intégrité, l'honnêteté, la pureté morale, ces qualités étant soulignées explicitement à plusieurs reprises). Pourtant, le personnage principal ne peut pas être réduit à son aspect « exemplaire » vu que sa vision du monde, de la famille et de l'identité s'avère incompatible avec le dynamisme culturel auquel participent ses enfants, représentants de la génération issue d'une réalité interculturelle. L'incapacité de Mohamed à réunir sa famille, son échec personnel renvoie ainsi aux difficultés du dialogue interculturel.

Dans cette situation, la dimension ironique du texte signale la complexité du thème de l'exil et du rapport de l'immigré à ses racines. Le roman renvoie au monde de l'immigration maghrébine en France qui est fissuré, fracturé voué au conflit des attitudes. L'ironie met l'accent sur le hiatus entre deux générations successives qui envisagent différemment leurs relations avec la France et le Maroc. Ambivalente et polyphonique, l'instance narrative a recours à l'ironie pour se positionner « in-between », entre les deux : à la nécessité de choisir un système des valeurs, elle préfère l'ambiguïté et le relativisme, ce qui lui permet d'embrasser différentes perspectives sans renoncer à la distance critique et au souci d'objectivité.

Jacques Chévrier considère l'ironie, dans le contexte des études postcoloniales, comme « un genre hybride dans la mesure où les énoncés mentionnés ne sont qu'illusoirement assumés par le locuteur, mais sans qu'il soit toujours possible de démêler la part du vrai et du faux, et de pénétrer l'intention véritable de celui-ci »⁶⁶. Cette explication s'applique parfaitement au discours d'*Au pays*.

⁶⁵ Cf. J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT : *Dictionnaire des symboles*. Paris, Robert Laffont / Jupiter, 1982, p. 62.

⁶⁶ J. CHEVRIER : *Ironie*. In: *Vocabulaire des études francophones*. Sous la direction de M. BENIAMINO, L. GAUVIN. Limoges, Pulim, pp. 112—113.

La dialectique de l'adhésion / disjonction du narrateur au discours tenu est réalisée pleinement dans la scène finale du roman et — ce qu'il faut souligner — elle repose sur la pluralité du discours oral propre au conte. En effet, l'hybridité de la voix narrative est mise en relief dès que celle-ci se met à traduire la voix collective des habitants du village qui retrouvent dans Mohammed mort un nouveau marabout, un saint. Sur le plan discursif, le narrateur prête sa voix à une rumeur publique et l'ouvre à une polyphonie de dires inhérente à l'expression populaire⁶⁷. En usant de la métaphore proposée par l'auteur, on peut dire qu'il se transforme en « écrivain public » qui parle avec les « voix publiques ». En même temps, cette stratégie, sans se déprendre de la tonalité ironique, se sert du merveilleux qui unit l'esprit religieux à l'imaginaire populaire :

Au quarantième jour la terre avait englouti la tête. Quelqu'un cria : parti ! Mohammed était parti chez Dieu ! Le village a un saint ! Nous avons notre saint ! Dieu ne nous a pas oubliés ! La maison n'a pas été construite pour rien, elle sera son tombeau, son marabout ! Dieu est Grand ! Dieu est Grand !⁶⁸

La parodie qui domine dans l'*excipit* vise la dévotion populaire et sert au roman à s'exposer à l'autodérision :

En creusant les fossoyeurs eurent un choc : Mohammed était dans un linceul blanc parfumé d'encens et sentait le parfum du paradis. Sa toilette avait été parfaitement faite. Ils reculèrent, prirent leurs pioches sur l'épaule et s'en allèrent. [...]

Personne ne sut qui s'était occupé de cette tombe. Les habitants venaient prier, certains déposaient des offrandes au seuil de la porte de la grande maison. [...] Une odeur de parfum du paradis se dégageait de la tombe. En quelques jours elle fut couverte d'herbe très verte. Quelques fleurs sauvages avaient poussé. Un inconnu a planté un arbre rapporté de loin. Il y avait de l'ombre, de la fraîcheur, de la paix. Ainsi disparut Mohammed Limmigri, l'homme que la retraite avait tué⁶⁹.

En jouant sur l'adhésion / disjonction du narrateur à la voix collective, en exploitant l'aspect satirique de la « voix publique », l'*excipit* témoigne des fonctions du merveilleux populaire dans la mentalité arabo-maghrébine actuelle. Il accentue la fonction consolatrice du merveilleux et prouve que le conte est capable d'exprimer une sorte de délire autant individuel que collectif pour renvoyer aux problèmes de la société. De cette manière, l'inspiration de l'oralité chez Tahar

⁶⁷ Cf. T. BEN JELLOUN : *L'imaginaire dans les sociétés maghrébines*. In : *Les cultures du Maghreb...*, pp. 133—135.

⁶⁸ T. BEN JELLOUN : *Ay pays...*, p. 188.

⁶⁹ Ibidem, p. 189.

Ben Jelloun va dans le sens de la réflexion de Malek Chebel qui lit les contes en rapport avec les conflictualités du monde arabo-musulman actuel⁷⁰.

Entre l'intertextuel et l'interculturel : les analogies dans le traitement du conte dans *Au pays* et *Les Yeux baissés*⁷¹

Le recours au conte dans le contexte de l'interculturel apparente *Au pays* aux *Yeux baissés* (1991). Il faut en effet noter entre les deux romans plusieurs ressemblances manifestes au niveau de la diégèse, du schéma de l'action et du traitement du merveilleux. À la lumière de la lecture concentrée sur l'intertextualité interne, le texte de 2009 fonctionne comme une réécriture du thème abordé dix-huit ans auparavant : celui de la place de l'identité berbère dans le monde de la diaspora maghrébine française.

Au niveau de l'histoire racontée, les analogies concernent l'origine des héros principaux, Fathma et Mohammed (un bled berbère près d'Immitanoute dans le Maroc du Sud), le thème de l'émigration (âgée de dix ans, Fathma quitte le bled pour rejoindre son père — un ouvrier immigré installé dans le quartier de Barbès à Paris) et la trame du retour au village natal représentée comme la quête des racines.

Le motif du départ s'origine, dans le cas des deux personnages, dans le désir de rejoindre une réalité calquée sur le conte. Si Mohammed exprime ses rêves d'émigré sous forme de la quête d'un royaume fabuleux, Fathma rêve, à son tour, d'« être enlevée par le beau cavalier sur un superbe cheval »⁷² : elle fuit dans le fantasme où elle se laisse envoûter par un jeune Français qui joue d'une flûte de métal⁷³. Matérielles dans l'histoire de Mohammed, les aspirations résultent, dans le cas de Fathma, de l'admiration pour la civilisation : apprendre à lire et à écrire, c'est entrer en possession de la formule magique qui ouvre (telle la phrase « sésame ouvre-toi ») la porte à une vie meilleure :

⁷⁰ Cf. M. CHEBEL : *La féminisation du monde. Essai sur "Les Mille et Une Nuits"*. Paris, Payot&Rivages, 1996, p. 26.

⁷¹ Sur le statut du conte dans *Les Yeux baissés*, cf. M. ZDRADA-COK : « *Je suis ce qui me manque* » : quelques réflexions sur le statut ontologique des « *Yeux baissés* » de Tahar Ben Jelloun. In : « *Romanica Silesiana* » 2009, n° 4 : *Les jeux littéraires*. Sous la direction de K. JAROSZ. [Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego], pp. 165—176. Nous reprenons des éléments de cette analyse dans une perspective comparative.

⁷² T. BEN JELLOUN : *Les Yeux baissés*. Paris, Éditions du Seuil, 1991, p. 36.

⁷³ Ibidem, p. 35.

La civilisation ! Ce mot sonne encore aujourd'hui dans ma tête comme un mot magique qui ouvre des portes, qui pousse l'horizon encore très loin, qui transforme une vie et lui donne le pouvoir d'être meilleure...⁷⁴

Fathma se croit ainsi capable de s'arracher à la réalité où seuls règnent l'obscurantisme et la peur incarnés par la tante Slima. Car pareille à une sorcière, semblable à Aïcha Kandischa, cette femme épouvantable personnifie toute la misère de la vie au bled à laquelle l'héroïne tente d'échapper. D'ailleurs, l'importance de cette figure issue de l'imaginaire populaire nord-africain a déjà fait l'objet de l'excellente étude de Nelly Lindenlauf qui nous a ouvert une intéressante piste interprétative⁷⁵.

Quant à l'installation à Paris, cette étape correspond dans l'histoire de Fathma, comme dans celle de Mohammed, au désenchantement du conte. En dépit des espérances de la jeune fille, ce monde s'avère inhospitalier : habité par quelques personnes dotées presque de pouvoirs magiques (et notamment Madame Simone, l'assistante sociale, « notre fée et notre amie »⁷⁶) mais soumis davantage à l'influence des sorcières. Cette difficile confrontation de la jeune fille avec la réalité parisienne est lue comme une mise en scène du choc culturel par Maria Gubińska qui constate que « l'auteur accentue d'une façon plus forte et originale le destin des démunis, pauvres, qui sont voués (par leur choix absolument conscient) à un choc culturel et à la rencontre avec l'Autre »⁷⁷. Cette idée trouve aussi un développement dans une lecture sociologique proposée par Nadia Nabulsi Iskandarani⁷⁸.

Associée à la trame de la déception de l'héroïne, c'est la figure d'Aïcha Kandischa qui apparaît dans ses nouvelles incarnations. D'abord, comme Mohammed, les parents de Fathma considèrent la France comme le pays qui leur vole leur progéniture (« La France n'est pas notre pays. On est là pour gagner notre vie, pas pour perdre nos filles »⁷⁹). Ce thème trouve — comme on le sait — son plein développement dans *Au pays*, roman qui se focalise sur la problématique de l'incompréhension entre les deux générations. Ainsi, les textes en question

⁷⁴ Ibidem, p. 55.

⁷⁵ Cf. N. LINDENLAUF : *Tahar Ben Jelloun. "Les Yeux baissés"...*, pp. 12—83.

⁷⁶ T. BEN JELLOUN : *Les Yeux baissés...*, p. 71.

⁷⁷ M. GUBIŃSKA : *Roman parabolique sur l'immigration féminine marocaine en France : "Les yeux baissés" de Tahar Ben Jelloun*. « Synergies Pologne » 2011, n° 8, p. 41.

⁷⁸ Cf. N. NABULSI ISKANDARANI : *Stratégies identitaires et choc des cultures dans "Les Yeux baissés" de Tahar Ben Jelloun*. In : *Francophonie et dialogue des cultures dans le monde Arabe. Colloque U.L. Tripoli, mars 2001*. Tripoli, 2001, pp. 216—225. Le roman *Les Yeux baissés* est analysé également dans l'étude du thème de l'immigration dans le roman francophone contemporain en tant qu'une représentation d'un milieu social hybride, hétérogène et voué au conflit des générations (cf. Ch. ALBERT : *L'immigration dans le roman francophone contemporain*. Paris, Karthala, 2005, pp. 141—147).

⁷⁹ T. BEN JELLOUN : *Les Yeux baissés...*, p. 92.

(y compris *La Réclusion solitaire* qui renvoie à la jeunesse de Mohammed) font penser à un cycle romanesque relié par la présentation du même milieu et par une sorte de récurrence des personnages dont l'aspect typique et la représentativité sociologique renforcent encore la cohésion de l'ensemble.

Ensuite, la figure d'Aïcha Kandischa est actualisée dans *Les Yeux baissés* dans le contexte du racisme. Elle fait son apparition brusque dans l'histoire pour déstabiliser le conte de Fathma, celui-ci correspondant jusqu'alors à une image idéalisée du réel constituée de « l'école, le dictionnaire, l'électricité, les lumières de la ville, le gris des murs et parfois des visages, l'avenir, la liberté, la neige, Mme Simone, le premier livre [...] lu, des images se serrant les unes contre les autres »⁸⁰.

Il est à noter que le désenchantement du conte reste lié à l'apparition dans le roman d'un fait divers. Il s'agit de l'affaire Djellali — meurtre raciste d'un garçon algérien dans un café de la Goutte-d'Or le 27 octobre 1971. Cet événement, qui a choqué l'opinion publique et provoqué une mobilisation antiraciste⁸¹, est évoqué par l'auteur avec une exactitude documentaire et largement expliqué. En même temps, focalisé sur Fathma, le thème de la mort de Djellali permet à l'auteur de fusionner deux esthétiques apparemment disjointes : l'une documentaire, l'autre nourrie du conte. La stratégie qui s'inspire du conte pour attirer l'attention sur la cruauté du monde souligne la déception de l'héroïne : par son appartenance au monde de l'immigration, Fathma se découvre reléguée dans les marges de la société. Le racisme dirigé même contre les enfants prend alors pour elle le visage de sa tante Slima, « mangeuse d'enfants » :

- Alors je comprends ! Ma tante est raciste !
- Non, elle est folle.
- Oui, pour être raciste, il faut être fou⁸².

Le désenchantement du conte correspond ainsi à la découverte par l'héroïne des différentes sources du mal à l'œuvre dans la société :

Pour le Mal, j'avais dès le début, pris ma tante comme source de repère. À présent, je devais y adjoindre ceux qui avait brûlé des Juifs et des Tziganes, puis les assassins de Djellali, Bensaha, Rezki, Mohand, Saïd, Ahmed, Mounès, Hammou, Salah, Mohamed, Dhebar, Kabali, Chouah, Ali, Omar, Abdallah, Nouredine⁸³.

⁸⁰ Ibidem, p. 109.

⁸¹ Cf. M. ZANCARINI-FOURNEL : *La question immigrée après 68*. « Plein Droit » 2002, n° 53—54 : *Immigration : trente ans de combat par le droit*, pp. 3—7. Parmi les intellectuels qui, engagés dans « l'affaire Djellali », ont réagi contre le racisme il y avait Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jean Genet, Claude Mauriac, Jean-Paul Sartre.

⁸² T. BEN JELLOUN : *Les Yeux baissés...*, pp. 112—113.

⁸³ Ibidem, p. 119.

Ainsi, cet épisode, qui aboutit au désenchantement du monde de Fathma, marque ainsi la fin de son enfance :

Ce jour-là, j'accédai comme par magie à un autre âge. Je n'étais plus la petite fille émerveillée par tout ce qu'elle découvrait, j'étais une jeune fille frappée dans son cœur par la mort d'un garçon qui aurait pu être son frère. [...] Ce jour-là je n'avais pas treize ans, mais mille ans⁸⁴.

La période « française » dans l'histoire de Fathma et de Mohammed est dominée par le sentiment d'étrangeté et de marginalité éprouvé par les héros. Même si Fathma, au départ enthousiaste, est plus ouverte au dialogue des cultures, les deux personnages trouvent des obstacles qui les empêchent de définir leur place dans la société française. Dans les deux cas, le sentiment de l'exil est renforcé à l'aide de moyens rhétoriques puisés dans la tradition maghrébine. Les éléments du conte font ainsi partie de la construction de la psychologie des personnages et attestent de leur position aux interstices des deux cultures. Paradoxalement, le recours au conte sert les objectifs propres à la littérature réaliste : il permet de présenter le problème dans un contexte social complexe et de mieux cerner les conflictualités vécues par les personnages.

En ce qui concerne la trame du retour au pays natal, les deux romans se servent de stratégies similaires pour confronter les personnages à leurs racines. Réalisé dans les parties finales de l'histoire racontée, ce thème s'appuie sur l'insolitation de l'univers représenté : le merveilleux et le fantasme supplantent le mode réaliste. Dans les deux cas, la conscience des héros confrontés à leurs origines se laisse dominer par la spiritualité populaire et se livre à l'imaginaire collectif. Cette stratégie s'organise autour du symbole de l'arbre. L'« arborisation » de Mohammed (qui a déjà fait l'objet de notre analyse) entre en dialogue avec le motif de l'arbre associé à la quête identitaire de Fathma. Comme Mohammed qui mettra le signe d'égalité entre lui et l'olivier, Fathma, installée à Paris, fait de l'arganier le symbole de sa culture. D'ailleurs, elle l'explique à David, un ami portugais : « [...] pour nous autres, Berbères, cet arbre est celui de nos ancêtres. Il ne pousse nulle part ailleurs. Il n'est pas beau. C'est cela son secret »⁸⁵. À Paris, elle porte en elle, au fond de son être, tel un secret : « [...] un arbre immense qui la protège et lui procure l'énergie pour vivre et supporter l'exil »⁸⁶. Dans le contexte de la biculture choisie par Fathma, l'arbre désigne sa berbéricité : « J'avais une moitié suspendue encore à l'arbre du village, et l'autre moitié balbutiant la langue française, en perpétuel mouvement dans une ville dont je ne voyais jamais les limites ni la fin »⁸⁷.

⁸⁴ Ibidem, pp. 111, 115.

⁸⁵ Ibidem, p. 91.

⁸⁶ Ibidem, pp. 100—101.

⁸⁷ Ibidem, p. 108.

Tout naturellement donc, l'arbre occupe une place centrale dans le dénouement du roman. Transposée dans un monde insolite, Fathma devient l'âme de sa tribu, chargée de guider sa communauté vers le trésor caché dans la montagne :

Ma mère m'avait parlé d'une histoire de trésor et d'une fille désignée par l'ancêtre pour guider toute la tribu jusqu'au lieu où il avait été enterré. Je croyais que c'est une histoire qu'on raconte aux enfants, un conte pour donner l'espoir aux gens du village. À présent je suis là⁸⁸.

Or, cette histoire qui se réfère au début au motif fabuleux de l'enlèvement de la princesse (« ta jument est prête »⁸⁹) et qui ressemble dans son déroulement solennel à la cérémonie berbère du mariage, s'achève sur l'image de Fathma prisonnière, attachée à l'arbre mais en même temps toute passive et réconciliée avec sa destinée. Unie à l'arbre, Fathma annonce l'arborisation de Mohammed. Ce n'est pourtant pas le seul point commun qui relie les dénouements des deux histoires : le saint que Fathma rencontre — « un vieil homme grand par la taille, barbe et crâne rasés » sachant « tous les mots, tous les noms de villes et de pays, tous les rêves et tous les contes et qui se tait »⁹⁰ et qui n'est peut-être qu'un fantôme, un mirage (« il n'y avait personne dans le marabout »⁹¹) annonce la divinisation de Mohammed, qui devient à lui seul, au terme de son histoire, une légende et un nouveau marabout.

Disons pour conclure que, dans *Au pays*, Tahar Ben Jelloun poursuit la problématique abordée dans *Les Yeux baissés* en reprenant plusieurs éléments de la stratégie énonciative. Ce qui reste commun aux deux romans, c'est que le conte y intervient pour modifier la tonalité réaliste de l'histoire. Il véhicule la problématique du sujet maghrébin dans la réalité interculturelle. L'insolite qui concurrence le réel renvoie à la berbéricité des héros, exprime leur sensibilité et sert ainsi à interpréter leurs conflits intérieurs.

En s'inspirant du conte, le roman met en scène des motifs merveilleux et des fantasmes pour exprimer les rêves (Mohammed) ou le déchirement intérieur (Fathma) des héros. En conséquence, le registre réaliste cède la place à l'ordre symbolique de l'histoire racontée. Dans cette perspective, le thème de l'identité est représenté par le biais de l'imaginaire collectif, ce qui prouve que, d'après l'auteur, le rapport de l'homme à ses origines dépasse le cadre de sa rationalité et relève plutôt de son émotivité, voire de son intuitivité.

Dans l'histoire du retour de l'homme à ses origines, l'arbre joue un rôle central en tant que symbole de l'attachement de l'homme au sol natal. En effet, dans la quête de Fathma et de Mohamed, il symbolise la liberté (comprise comme la

⁸⁸ Ibidem, p. 264.

⁸⁹ Ibidem, p. 269.

⁹⁰ Ibidem, p. 262.

⁹¹ Ibidem, p. 288.

fidélité à ses convictions et à ses rêves), mais il reste également en rapport avec la souffrance, ce qui prouve que le retour aux origines et la confrontation à son identité nécessite le sacrifice et engendre des problèmes difficiles à surmonter. Il en résulte l'ambivalence du dénouement des histoires qui oscille entre la victoire et l'échec des héros : revenu au bled, Mohammed meurt seul et abandonné ; Fathma, même à la tête du cortège qui cherche le trésor, n'arrive pas à trouver sa place dans la communauté berbère et comprend qu'elle est vouée à vivre entre les deux cultures, étrangère au Maroc et en France, sans aucune appartenance précise.

D'une certaine manière, les histoires de Fathma et de Mohammed restent complémentaires. Si l'on admet que Mohammed constitue la figure paternelle, par rapport au personnage de Fathma — fille d'immigré, on arrive à constater qu'*Au pays* reprend le sujet des *Yeux baissés* en le plaçant dans une perspective nouvelle. Représentatifs des deux générations successives d'une famille d'immigrés maghrébins, les héros illustrent les deux façons dont le sujet marocain peut se définir. En effet, persuadé à chaque moment de son histoire que son identité est fixe et inébranlable, Mohammed nuance la vision de Fathma. Celle-ci envisage l'identité comme une dynamique, une entité en devenir et, en se confrontant à ses racines, elle n'hésite pas à la modifier.

La mise en scène du fantasme, le merveilleux qui s'introduit dans l'histoire réaliste, l'ironie qui envahit le discours, la reprise des éléments topiques du conte sont autant de stratégies pratiquées par Tahar Ben Jelloun pour ouvrir les romans bien ancrés dans le réel et le sociologique à la polyphonie des idées et — de cette manière — éviter les pièges du « roman à thèse ».

Ces œuvres qui prônent le dialogue interculturel, sans pourtant en ignorer les difficultés et les impasses, se gardent de donner des réponses toutes faites et au « message » préfèrent le doute et l'ambiguïté soulignés par l'instabilité et la polyphonie du discours romanesque. Propre à l'œuvre hybride, la pluralité épistémologique du récit amène la machine narrative à rester toujours en marche : concentré sur le dialogisme des idées, le roman benjellounien se réfère aux œuvres antérieures et se prête au jeu de dialogue avec des textes successifs qui reprennent la problématique dans différentes optiques.

Et comme nous le démontrons dans ce qui suit, l'auteur aborde les questions sur l'interculturel en s'adressant à des publics variés, et notamment à des jeunes. Pour leur thématique, ses textes dédiés à la jeunesse ne sauraient être ignorés dans le cadre de notre analyse.

*Rachid l'enfant de la télé et L'École perdue : le conte dans la littérature de jeunesse*⁹²

Observons en marge de notre réflexion qu'associé à la problématique de l'immigration, le conte oriental en tant que mode de représentation de la situation interculturelle du sujet est présent dans le récit de jeunesse *Rachid l'enfant de la télé*⁹³.

Ce qui mérite notre attention c'est que plusieurs motifs relient ce texte aux *Yeux baissés* et à *Au pays* : le retour au village natal, dans le Sud marocain, du héros vivant à Paris dans le milieu beur ; la découverte de la source (Rachid, tout comme Fathma, est considéré par les villageois comme un sauveur capable de remédier à la sécheresse), les retrouvailles de l'arganier — symbole des racines sudistes ; la confrontation de différentes générations (Rachid découvre son identité berbère et marocaine grâce à la sagesse de son grand-père, son véritable initiateur) ; enfin, l'organisation de l'histoire autour de la trame initiatique propre au conte.

Ce bref texte constitue sans doute une variante simplifiée, car adressée à un public pré-adolescent, des histoires identitaires de Fathma et de Mohammed. Il doit être mentionné dans le cadre de cette étude non seulement parce qu'il se situe au centre de la réflexion de l'auteur sur le milieu des immigrés marocains à Paris, mais surtout à cause de sa structure topique qui relève du conte oriental : le récit exploite des procédés de l'oralité dans un but surtout didactique.

L'histoire repose sur le jeu avec le merveilleux ; elle s'inscrit dans le clivage entre la civilisation de l'image (diffusée par la télé, mondialisée et symbolisée par les cadres du film *Nouvelle guerre des étoiles*⁹⁴) et la civilisation de la parole conteuse. Cette dernière est incarnée par le grand-père qui dira à Rachid : « Ce soir, je te raconterai les étoiles »⁹⁵ et représentée par les *Contes de Goha* que le héros méprise, quand il vit à Paris mais redécouvre à Marrakech, séduit par les conteurs, acrobates et magiciens de Jemaa El Fna.

Le schéma de l'histoire est simple : le lecteur assiste au désenchantement du monde de la télé (qui au départ de l'histoire a envahi la vie quotidienne de

⁹² Une intéressante mise au point au sujet de la littérature d'enfance et de jeunesse dans une perspective générique et historique est proposée par Matthieu Letourneux et Mathilde Lévêque (cf. M. LETOURNEUX, M. LÉVÊQUE : *Littérature d'enfance et de jeunesse*. In : *La recherche en Littérature générale et comparée en France en 2007. Bilan et perspective*. Sous la direction d'A. TOMICHE et K. ZIEGER. Valenciennes, PUV, 2007, pp. 263—269 ; cf. aussi *Le Livre d'enfance et de jeunesse en France*. Sous la direction de J. GLÉNISSON et S. LE MEN. Bordeaux, Société des bibliophiles de Guyenne, 1994 ; cf. aussi G.O. VAN PRAAG : *Histoire du récit pour la jeunesse au XX^e siècle, 1929—2000*. Paris, Honoré Champion (2 éd.), 2000).

⁹³ T. BEN JELLOUN : *Rachid l'enfant de la télé*. Paris, Éditions du Seuil Jeunesse, 1995.

⁹⁴ Cf. *ibidem*, p. 20.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 16.

l'enfant) au profit du merveilleux que le garçon découvre lors d'un séjour au Maroc, grâce à son aïeul Jeddi. De manière paradoxale (ce que le narrateur souligne explicitement⁹⁶), le merveilleux émane du réel marocain : de son ciel étoilé, de ses souks, de son désert, de l'hospitalité de ses habitants, etc.

Empreinte de nostalgie et recourant à un « pittoresque » à l'usage du public enfantin, l'image du Maroc dans *Rachid l'enfant de la télé* est pour Tahar Ben Jelloun l'occasion de souligner l'importance de la culture traditionnelle dans la formation des jeunes issus de l'immigration. Dans l'histoire de Rachid, le conte devient une clé non seulement pour accéder à la culture des ancêtres, mais aussi pour se comprendre sans se perdre dans un monde uniformisé. L'oralité devient une sorte de langage profond qui relie les générations et facilite l'identification du jeune individu dans une réalité mondialisée. Ainsi, par sa vocation didactique et l'atmosphère propre à une fable contemporaine, *Rachid l'enfant de la télé* constitue un versant lumineux de la réflexion sur la réalité interculturelle entamée dans *Les Yeux baissés*. En réalisant ce thème complexe dans des variantes différentes et en fonction de divers publics, Ben Jelloun le place dans une situation de dialogue et l'ouvre à une pluralité d'interprétations.

Remarquons encore que le conte reste un outil de communication et un moyen de transmission des valeurs dans *L'École perdue*, un récit de 2007 adressé aux adolescents à partir de dix ans. Dans l'histoire d'un instituteur qui réagit contre le travail des enfants africains, le récit oral constitue un langage qui permet au héros de maintenir le contact avec ses élèves et leur apprendre à être libres : « Je ne pouvais pas leur donner de l'argent, mais j'avais les moyens de les captiver et de les gagner en leur racontant des histoires tantôt vraies, tantôt inventées »⁹⁷.

Dans *L'École perdue*, le conte n'est pas seulement une source de valeurs que la réalité gagnée par la corruption et la sauvagerie tente de discréditer ; l'oralité sert aussi à exprimer la sensibilité du héros (« On dit que le grand ciel est un livre où les mots sont des étoiles, et la Voie lactée un fleuve où coulent toutes les musiques du monde »⁹⁸) et sa façon d'appréhender la réalité (« À quoi ressemble un sauveur ? À un magicien qui viendrait sur un cheval blanc, munie d'une baguette magique [...] »⁹⁹).

⁹⁶ Cf. *ibidem*, pp. 20—22.

⁹⁷ T. BEN JELLOUN : *L'École perdue*. Paris, Gallimard Jeunesse, 2007, p. 61.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 14.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 19.

Il était une fois des contes et des romans... :
Les Mille et Une Nuits
comme laboratoire de l'hybridité littéraire et culturelle
(Cette aveuglante absence de lumière)

Dans *Partir* et *Au pays*, l'alternance des esthétiques propres au conte et au roman traditionnel renvoie aux dilemmes identitaires des héros issus de l'immigration et confrontés à deux modèles culturels. Le thème du sujet maghrébin en position interculturelle est également réalisé dans deux chapitres de *Cette aveuglante absence de lumière* (14 et 22) par le biais des références aux *Mille et Une Nuits*.

Nous tenons à prouver dans ce qui suit que, racontées dans le contexte de l'incarcération, les *nuits arabes* ne se limitent pas à divertir les détenus : elles préservent leur dignité en les rattachant au monde de la culture. Or, partiellement autobiographique (l'activité de Salim rappelle celle de Tahar Ben Jelloun — « écrivain public », lors de son séjour dans un camp disciplinaire¹⁰⁰), cette trame possède aussi un caractère métatextuel : elle rend hommage à la littérature orale et illustre la vision des *Mille et Une Nuits* que l'auteur partage avec Jorge Luis Borges et Abdelkébir Khatibi. Elle permet de présenter le recueil comme une plateforme interculturelle et cosmopolite capable de sauvegarder les valeurs universelles de la littérature.

Dans le monde carcéral, le conte reste l'une des dernières sources de l'humanité des prisonniers. Comme en témoigne l'un des personnages, Abdulkader, elle fait sens dans le monde absurde : « [...] s'il te plaît, raconte-moi une histoire, une longue, une folle histoire. J'en ai besoin. C'est vital. C'est mon espoir, mon oxygène, ma liberté »¹⁰¹.

Par son pouvoir de maintenir l'auditeur en vie d'après la formule « Raconte-moi une histoire, sinon je meurs »¹⁰², le conte de Salim (narrateur) dialogue avec le récit-cadre des *nuits* et inverse la logique des récits de Shéhérazade organisée d'après le principe : « Raconte-moi une histoire, sinon je te tue »¹⁰³. Capable de détourner l'homme de la cruauté par ses seules séductions verbales et son pouvoir d'évasion, le conte véhicule l'idée benjellounienne de l'utilité de la littérature dont « l'absence rendrait l'homme encore plus infréquentable »¹⁰⁴. Elle reste le

¹⁰⁰ Cf. T. BEN JELLOUN : *L'Écrivain public*. Paris, Éditions du Seuil, 1983, pp. 108—111.

¹⁰¹ T. BEN JELLOUN : *Cette aveuglante absence de lumière...*, p. 101.

¹⁰² Ibidem, p. 93.

¹⁰³ T. BEN JELLOUN : *Séduction*. In : IDEM : *Amours sorcières*. Paris, Éditions du Seuil, 2003, p. 147.

¹⁰⁴ Tahar Ben Jelloun. Interview avec Catherine Argand. « Lire », mars 1999, http://www.lexpress.fr/culture/livre/tahar-ben-jelloun_802999.html (consulté : le 15 06 2015).

dernier — et d'ailleurs bien précaire — espoir dans un monde dépourvu de sens : en effet, Abdelkader se suicide dès que le conte cesse.

Même si Tahar Ben Jelloun pervertit la trame de Shéhérazade et de Chahriar (la conteuse sauvée par ses contes), même si le pouvoir libérateur du conte échoue dans le cas de Salim et d'Abdelkader (qui, épuisé par la maladie, perd le fil de l'intrigue, contrairement à Shéhérazade dont la veine ne tarit jamais), la littérature orale n'en sort pas dévalorisée : elle véhicule les grandes questions sur la dignité et la liberté de l'homme.

La petite communauté des prisonniers qui, en se forçant à maintenir un semblant d'organisation, parvient à préserver le sens de l'existence, représente une sorte de miniature de la société maghrébine. La « vie sociale » des bagnards repose sur quatre piliers : le Coran (source de la spiritualité), l'horloge (symbole de la civilisation qui rend l'homme capable de maîtriser sa vie), la lutte contre les scorpions (qui correspond, par défaut, à l'action médicale, aux soins du corps rendus à une forme tout à fait dérisoire) et finalement le conte (qui, en faisant rêver, soulage la souffrance psychique et remonte le moral). Ces sources de l'humanité ne tarissent pas grâce aux efforts de quelques prisonniers qui se vouent tout entiers à la lutte contre l'humiliation :

Si Gharbi avait pour mission de réciter à voix haute le Coran en certaines circonstances, si Karim était désigné pour être le gardien du temps — on l'appelait le calendrier ou l'horloge parlante —, si Wakrine était le spécialiste des scorpions, moi, j'étais le conteur¹⁰⁵.

En effet, l'agencement du monde représenté dans *Cette aveuglante absence de lumière* repose sur l'harmonie entre l'islam et la culture populaire du Maghreb. Basé sur la résignation et la soumission à Dieu, ramené au mysticisme soufi, rendu à son aspect universel, l'islam (qui apporte la consolation spirituelle aux détenus) est complémentaire de la culture populaire (qui leur offre l'évasion). Il s'abolit ainsi une certaine conflictualité entre deux traditions maghrébines : arabo-musulmane et populaire (qui remonte à l'époque préislamique et qui se poursuit toujours). Rappelons que la relation parfois tendue entre les deux modèles culturels (qui a fait l'objet de l'analyse de Malek Chebel¹⁰⁶) reste présente dans la prose de Tahar Ben Jelloun des années 70 et 80 : c'est le cas notamment de *Harrouda* ou *Moha le fou*, *Moha le sage*, romans dans lesquels la religion renvoie à la norme oppressive et s'associe à l'hypocrisie, contrairement au conte qui offre la liberté d'expression, autorise le discours transgressif et inspire la contestation de la doxa¹⁰⁷.

¹⁰⁵ T. BEN JELLOUN : *Cette aveuglante absence de lumière...*, p. 93.

¹⁰⁶ M. CHEBEL : *La féminisation du monde. Essai sur "Les Mille et Une Nuits"...*, pp. 39—42.

¹⁰⁷ Sur le clivage entre la doxa religieuse et l'oralité cf. M. ZDRADA-COK : *L'hybridité dans "L'Écrivain public" et "L'Enfant de sable" de Tahar Ben Jelloun*. « Romanica Silesiana » 2011,

Dans *Cette aveuglante absence de lumière*, ayant dépassé ce clivage, l'auteur montre une image de l'islam universel car libéré du contexte politique et indépendant du pouvoir. Il en arrive à une représentation de la culture maghrébine qui peut puiser sa force dans sa pluralité pour réagir contre l'oppression. D'après la logique propre à l'oxymore, ce roman qui raconte l'histoire d'une atroce séquestration constitue — au moins dans la perspective focale de Salim — un hymne à la spiritualité musulmane qui amène l'homme à découvrir la liberté à travers l'expérience de la résignation et du dépouillement.

Lisant *Les Mille et Une Nuits* dans le sillage de Jorge Luis Borges, comme une œuvre cosmopolite, infinie, qui ne cesse de se dire et s'écrire, Tahar Ben Jelloun l'expose à un jeu intertextuel et interculturel intéressant. Ne possédant qu'une connaissance vague du recueil, Salim qui doit assumer le rôle du conteur, l'expose au dialogue avec la poésie symboliste (*Les Fleurs du mal*), surréaliste (Paul Eluard) et le roman français (*Le Père Goriot* et *Les Misérables*). Sans cesser d'être un conteur, il « incorpore » dans ses histoires *L'Étranger* d'Albert Camus et les nourrit d'histoires sensuelles empruntées au cinéma américain (*Un tramway nommé désir*). En alternant les contes qu'il imagine lui-même (celui de l'homme stérile ou celui laissé inachevé des deux sœurs jumelles et deux frères nains) avec la poésie (celle notamment de Paul Eluard), il envoûte son auditoire et le fait entrer en transe qui fait penser aux pratiques des membres de la *gnaoua*¹⁰⁸.

Pour les prisonniers séduits, presque envoûtés, par le talent de Salim, tout ce qui est raconté fait partie naturellement des *Mille et Une Nuits* : « Depuis que tu nous contes *Les Mille et Une Nuits*, la survie ici est plus supportable qu'avant. Jamais je n'aurais pensé que j'aime tant écouter des histoires » — avoue Abdelkader¹⁰⁹.

Si Tahar Ben Jelloun se permet une telle liberté dans son « actualisation » du recueil, c'est pour insister sur le caractère hybride et ouverte de la littérature orale dont il a, d'ailleurs, largement parlé dans ses essais. Le chapitre vingt et un de *Cette aveuglante absence de lumière* rend ainsi hommage à la littérature maghrébine plurielle qui — nourrie des contes — abolit le clivage entre la culture occidentale et orientale et ne s'épuise jamais dans son désir de se renouveler. Elle s'incarne dans le personnage du conteur Salim : celui-ci plonge jusqu'au vertige dans des histoires qui ne finissent jamais :

n° 6 : *Postcolonialisme et fait littéraire*. Sous la direction de K. JAROSZ. [Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego], pp. 165—177.

¹⁰⁸ Il s'agit de « la danse-transe, organisée par les Gnaoua, confrérie marocaine d'origine africaine. Leur récit fondateur commence avec Sidi Bilâl, un esclave et un eunuque chrétien venu d'Éthiopie. Il fut libéré par le Prophète » (A. KHATIBI : *Le corps oriental*. Paris, Éditions Hazan, 2002, p. 46).

¹⁰⁹ T. BEN JELLOUN : *Cette aveuglante absence de lumière...*, p. 102.

Je me jetai à l'eau sans savoir ce que j'allais raconter, ni comment se terminerait ce conte¹¹⁰.

J'étais comme un puits de mots qui grouillaient. Je ne tenais plus en place. Lire et relire ne suffisaient plus à nous occuper. Il fallait inventer, réécrire l'histoire, l'adapter à notre solitude¹¹¹.

Située à la frontière entre le fantastique, le symbolique et le réaliste, l'expérience de Salim — le conteur « visité » par les livres et qui, tel un personnage-médium, retrouve dans sa mémoire des pages entières du roman, permet à l'auteur de défendre la conception de la littérature hybride : transnationale, dialogique et qui se prête à la réécriture. En effet, Salim, conteur qui puise ses contes dans la littérature française se rattache à la « biculture ». Il est pour une littérature universelle et cosmopolite.

La littérature qui transgresse les frontières entre les genres (roman, conte) et les nationalités (marocaine, française) est illustrée par un certain « collage » qui aboutit à la confusion symbolique entre Albert Camus et Moha (incarnation de l'inspiration populaire de l'écriture benjellounienne) :

Il m'arrivait, moi aussi, de penser comme le personnage de Camus que « *si l'on m'avait enfermé... non... fait vivre dans un tronc d'arbre sec, ... un arbre centenaire, celui où habite Moha..., sans autre occupation que de regarder la fleur du ciel au-dessus de ma tête, je m'y serais peu à peu habité* » j'aurais assisté au ballet que les moineaux... non... il s'agit d'oiseaux, de nuages et de cravates... Je confonds tout. Mais je sais que ma fleur du ciel ne peut être que Tebebt, mon oiseau d'enfance, 'arbre sec' c'est un bloc de pierre humide, une tonne de ciment et de sable pour faire oublier le ciel¹¹².

Cité par Salim, *L'Étranger* apparaît comme l'hypotexte de *Cette aveuglante absence de lumière*. Tahar Ben Jelloun retrouve des analogies entre la situation des incarcérés de Tazmamart et Meursault qui passe onze mois dans une prison d'Alger¹¹³. Dans un jeu intertextuel, il soumet son histoire aux procédés de l'oralité et en arrive jusqu'à imaginer Meursault, Raymond et Masson agressés, sur une plage de l'autre côté de la Méditerranée, par des immigrants arabes¹¹⁴.

Cette transformation qui parodie l'image stéréotypée du monde méditerranéen montre que Tahar Ben Jelloun relit *L'Étranger* dans un esprit de dialogue. Sans s'arrêter à des conflits entre les mondes français et maghrébin, il détourne le motif de la confrontation des Français et des Maghrébins sur une plage méditerranéenne

¹¹⁰ Ibidem, p. 94.

¹¹¹ Ibidem, p. 145.

¹¹² Ibidem, p. 189.

¹¹³ Cf. P.-L. REY : *L'Étranger. Albert Camus*. Paris, Hâtier, 1991, p. 23.

¹¹⁴ Cf. T. BEN JELLOUN : *Cette aveuglante absence de lumière...*, pp. 145—146.

d'une manière qui pourrait être accusée d'une certaine complaisance à l'égard du public métropolitain. En effet, on peut se demander si cette inversion du rapport agressant / agressé ne risque pas de renforcer le stéréotype de l'immigré maghrébin délinquant. Dans ce cas-là, on pourrait constater une certaine maladresse du romancier au niveau de ce jeu. Le texte serait censé se défendre à condition qu'en admette sa portée ironique. Quoi qu'il en soit, ce dialogue avec le motif camusien attire l'attention du lecteur sur la problématique des tensions racistes dans la zone frontalière méditerranéenne. Et c'est cette volonté de situer l'épisode camusien dans le contexte actuel qui semble constituer le motif principal de la stratégie intertextuelle.

En dépit de l'ambiguïté de cette référence, nous sommes d'avis que l'auteur tient à dépasser les controverses que le texte d'Albert Camus éveille souvent dans le contexte des études des relations coloniales dans l'Algérie dominée par la France¹¹⁵. Le motif qui rapproche le roman benjellounien de l'hypotexte camusien s'organise autour des représentations du soleil méditerranéen. Ce soleil qui aveugle, dans *L'Étranger*, jusqu'à pousser le protagoniste au crime (commis à cause de « la brûlure du soleil, [...] qu'[il] ne pouvait plus supporter »)¹¹⁶, manque terriblement dans *Cette aveuglante absence de lumière*. Tahar Ben Jelloun s'inspire de Camus en représentant le jeu (dans la logique propre à l'oxymore) de la clarté et de l'obscurité. Comme sur les toiles d'Henri Matisse ébloui par la lumière méditerranéenne¹¹⁷, chez Camus et chez Ben Jelloun, l'excès de lumière aboutit à l'obscurité, l'absence de lumière, le noir absolu perce les sens et finit par aveugler :

Un roman raconté dans une fosse, à côté de la mort, ne peut avoir le même sens, les mêmes conséquences que s'il était lu à la plage ou dans une prairie, à l'ombre des cerisiers. Mes yeux avaient imprimé le texte. [...] Je reprenais avec lenteur, en séparant les mots, laissant aux images le temps de remplacer les syllabes.
« Le soleil tombait presque d'aplomb sur le sable, et son éclat sur la mer était

¹¹⁵ Cf. A. SPIQUEL : *Albert Camus parle des Arabes*. In : « Travaux de littérature » publiés par l'ADIREL avec le concours du Centre national du livre : *Les Écrivains français dans le monde arabe*. Genève, Librairie Droz, 2010, pp. 303—313. Une lecture idéologique, anticolonialiste du roman a récemment fait l'objet du roman de Kamel Daoud *Meursault, contre-enquête*, dans lequel l'histoire du crime de Meursault et assumée par le frère de la victime, dans la perspective donc des « Arabes » qui sortent de cette manière de l'anonymat que leur a, pour ainsi dire, imposé Albert Camus (cf. K. DAOUD : *Meursault, contre-enquête*. Paris, Actes-Sud, 2014).

¹¹⁶ « J'ai secoué la sueur et le soleil. J'ai compris que j'avais détruit l'équilibre du jour, le silence exceptionnel d'une plage où j'avais été heureux ». A. CAMUS : *L'Étranger*. Paris, Gallimard, 1957, pp. 94—95.

¹¹⁷ Nous pensons notamment au tableau *Porte-fenêtre à Collioure* de 1914 dans lequel Matisse utilise le noir comme une couleur de lumière et non comme une couleur d'obscurité. Le noir, qui pénètre l'espace de la fenêtre ouverte, évoque une lumière aveuglante. H. Matisse, *Porte-fenêtre à Collioure*, huile sur toile, 1914, Paris, Centre Pompidou.

insoutenable ». J'insistais sur les mots « soleil » et « éclat ». Je pensais qu'en répétant cette phrase notre fosse serait inondée d'une lumière insoutenable. Je continuais : « Le soleil était maintenant écrasant. Il se brisait en morceaux sur le sable et sur la mer. Je détachais "le sable" et "la mer", et les répétais »¹¹⁸.

L'évocation du « soleil camusien » dans *Cette aveuglante absence de lumière*, l'expression de la nostalgie pour le monde sensuel « transparent aux choses, opaque aux significations »¹¹⁹, l'admiration pour la réalité sensuelle de *L'Étranger* sont des procédés qui permettent à Tahar Ben Jelloun de mettre l'accent sur les liens qui existent entre les deux univers romanesques afin de souligner son appartenance, qu'il partage avec Albert Camus, mais aussi avec Abdelkêbir Khatibi, Jacques Derrida et autres à la culture méditerranéenne. Sur le plan éthique, en rapprochant Moha (son double railleur et grotesque) de Camus, Ben Jelloun rattache *Cette aveuglante absence de lumière* à la littérature qui se pose les grandes questions concernant la liberté et ses limites, l'aliénation et les droits de l'homme.

Disons pour conclure que dans *Cette aveuglante absence de lumière*, le conte participe au dialogue entre la tradition profane et l'islam ; il constitue une plateforme de communication entre la littérature orientale et occidentale et devient un espace de diversité et de réconciliation des différences.

Le « livre parlé » au croisement de l'écrit et de l'oral

Comme nous l'avons démontré ci-dessus, dans *Cette aveuglante absence de lumière*, *Partir* et *Au pays*, le conte est actualisé dans sa dimension topique : les motifs tels que l'enlèvement, la transformation, l'initiation du héros deviennent des symboles dans le contexte de l'interculturalité.

Or, le conte est manifeste dans les romans en question au-delà du niveau diégétique (celui de la représentation de l'univers) et, par conséquent, son analyse dépasse la perspective herméneutique. Nous visons à démontrer que le recours au paradigme qui repose sur l'oralité possède d'intéressantes conséquences au niveau du discours qui est marqué par la polyphonie énonciative et « l'audibilité romanesque » (terme proposé par Khalid Zekri¹²⁰). Suite à ces stratégies énonciatives, les œuvres de Tahar Ben Jelloun deviennent des « romans parlés »¹²¹.

¹¹⁸ T. BEN JELLOUN : *Cette aveuglante absence de lumière...*, pp. 144—145.

¹¹⁹ « Sa conscience [celle de Meursault — M.Z.-C.] est transparente aux choses et opaque aux significations ». J.-P. SARTRE : *Explication de "L'Étranger"*. In : IDEM : *Situations I*. Paris, Gallimard, 1947, p.115.

¹²⁰ Cf. K. ZEKRI : *Fictions du réel...*, p. 85.

¹²¹ Cf. *ibidem*, pp. 86—89.

En caractérisant des tendances actuelles (dans les années 1990—2006) de la littérature marocaine d'expression française, Khalid Zekri parle de la « modernité générique du roman » en la faisant reposer sur l'éclatement de la hiérarchie des genres. Cela veut dire que le « label roman » s'applique aux textes participant d'un ou plusieurs genres et subvertis par des procédés de métissage. En effet, par sa position interculturelle, la prose marocaine actuelle continue d'utiliser des codes langagiers qui relèvent de plusieurs traditions. Nous partageons l'opinion de l'auteur de *Fictions du réel*. À nos yeux, le romanesque de Tahar Ben Jelloun produit ce que Zekri appelle l'« effet-conte » dû à l'oralisation de la langue¹²².

Le registre parlé domine surtout dans *Partir* et *Au pays*, la facture de *Cette aveuglante absence de lumière* étant plus classique. Ces romans se caractérisent par la polyphonie, le passage entre la troisième et la première personne de la narration étant très fluide. Souvent (c'est le cas surtout dans *Au pays*)¹²³ le discours indirect libre cède la place, presque insensiblement, à la narration assumée (sur plusieurs pages) par un des personnages. Il est fréquent aussi que l'instance narrative change en fonction des chapitres rédigés selon plusieurs perspectives focales et consacrés à différents personnages secondaires qui prennent la parole (nous pouvons l'observer dans *Partir*).

Il en résulte une instabilité de l'instance narrative, qui renonce à l'omniscience et se réduit au rang de relais pour se contenter, d'habitude, de distribuer la parole. Nous avons affaire à une sorte de mobilité de la source narrative. En tant que potentialité, la narration peut être assumée par plusieurs personnages : elle ne cesse d'osciller entre « il », « je », « tu » et « nous ».

Ceci nous renvoie, sans doute, à la « disponibilité » du conte populaire qui, pour prendre plusieurs significations et dévoiler plusieurs problèmes, peut être assumé par plusieurs conteurs, sur des places publiques et ailleurs, ce que Tahar Ben Jelloun a déjà démontré dans ses romans-contes tels que *L'Enfant de sable*, *La Nuit de l'erreur*, *La Prière de l'absent*. Quoique les romans publiés après l'an 2000 aient presque renoncé à la figuration du réel basée sur les procédés d'insolitation (manifestes surtout dans les textes des années 80), ils continuent d'exploiter des modes de représentation qui résultent de la polyphonie propre à l'oralité. Cette stratégie est présente dans les textes qui se détournent de la fiction pour aborder le réel de manière tout-à-fait directe.

La narration devient ainsi un territoire de dialogue par excellence : l'entrée en scène d'un personnage correspond souvent à sa prise de parole. C'est le cas notamment d'une voix anonyme nommée « un militant, quelqu'un de l'usine » qui, dans *Au pays* fournit un long commentaire sur la situation des enfants d'immigrés. Dominé par l'emploi de la deuxième personne (il s'adresse à Mohammed), ce

¹²² Ibidem, p. 80.

¹²³ Cf. T. BEN JELLOUN : *Au pays...*, pp. 40—44. Nous citons notamment le discours de Mohammed qui suit son bref séjour hors Paris.

discours, qui occupe deux pages, est une transcription fidèle de la *vox populi*, d'autant plus que le caractère oral se manifeste au niveau sémantique et syntaxique de l'énoncé :

Tu comprends, nos enfants ne sont pas plus bêtes que d'autres, sauf que dès l'école primaire on les décourage, on les oriente très vite vers des études techniques, professionnelles, je ne dis pas que c'est mauvais, mais pourquoi nos enfants ne font pas les grandes écoles, tu sais, ces écoles où on porte l'uniforme comme si on était dans l'armée, pourquoi ils ne sont pas dans la recherche, dans la banque, dans les grands projets de ce foutu pays ; je ne parle pas de nos amis de gauche qui n'ont rien fait, tu te rends compte qu'en Hollande et en Belgique, il y a des députés d'origine maghrébine, il y a même une jeune femme d'origine marocaine ministre de la culture à Bruxelles, et là, en France, nous avons droit à remplir les prisons, à peupler les commissariats, à être pourchassés dès qu'on ose parler, c'est ça qui me dégoûte, nous, nous sommes finis, mais pourquoi nos fils subissent le même sort que nous ? Tu sais quoi ?¹²⁴

Ce qui plus est, le « je » d'un personnage qui représente une prise de position se transforme, dans la plupart des cas, en « nous » collectif, ce qui dote sa voix d'une dimension sociologique et politique importante, comme dans le cas de Mohammed qui commente le succès de Le Pen lors du premier tour des élections présidentielles en 2002 :

[...] je sais qu'il y a d'autres Le Pen dans ce pays, ils ne parlent pas comme lui, mais ils ne nous aiment pas, d'où ça vient qu'on ne nous aime pas ? Qu'avons-nous fait de si terrible pour être suspectés, parfois maltraités dans la rue ?¹²⁵

De manière analogue, Azel, dans *Partir*, prend la parole pour exprimer la critique sociale et politique : plaindre toute sa génération ratée dans un Maroc corrompu et insensible au problème des jeunes :

[...] j'ai été cassé, je ne suis pas le seul, nous sommes nombreux à être jeunes avec un avenir bouché, pourri, rien à l'horizon, tu te rends compte, se lever tous les matins pour revivre les mêmes choses que la veille, vivre dans la répétition, dans le retour merdique des mêmes choses [...].¹²⁶

Le registre parlé du discours mérite d'être souligné : la syntaxe traditionnelle se plie aux libertés propres à l'expression orale, le vocabulaire ne recule pas devant les grossièretés.

¹²⁴ T. BEN JELLOUN : *Au pays...*, p. 139.

¹²⁵ Ibidem, p. 68.

¹²⁶ T. BEN JELLOUN : *Partir...*, p. 184.

En analysant les procédés de l'oralisation dans le roman marocain actuel, Khalid Zekri présente la « vocalité » de la langue manifeste à travers des traces lexicales, phonétiques et syntaxiques. D'après nous, ces trois types de stylisation sont d'importance capitale dans le roman benjellounien où la narration semble être destinée à l'écoute. Cela veut dire que le texte se prête à une lecture auditive qui abolit le clivage entre l'écrit et le parlé, le lisible et l'audible. En effet, des libertés phonétiques, graphiques et sémantiques sont nombreuses : « Mes enfants ne me disent jamais *jtème* »¹²⁷, « quand j'aurai ma *lentraite*, je m'installe ici »¹²⁸, « avec la *démokratia*, on sera mieux considéré »¹²⁹. La narration use de registres populaires, voire argotiques : « Le type qui a tué sa femme et ses trois enfants, puis s'est raté, ce devait être un vieux con »¹³⁰.

Il en résulte l'effet d'une transcription fidèle du code oral, comme si la littérature du roman passait au second plan au profit de son lien intrinsèque avec le réel. De cette manière, par le biais de l'oralité et de la polyphonie narrative, la prose de Tahar Ben Jelloun s'approche du document, du témoignage, voire du reportage.

Le roman qui accueille dans sa structure hétérogène les voix des gens simples ainsi que des marginaux, des minoritaires, des frustrés, des défavorisés par le système social, politique, économique devient une radioscopie de l'immigration maghrébine en France. La polyphonie du discours constitue une façon de rendre visibles les problèmes et de permettre à des voix anonymes et pourtant représentatives pour une catégorie sociale d'arriver à l'audibilité.

Nous sommes d'avis que le caractère complexe du romanesque benjellounien résulte de sa double généalogie et du rattachement aux deux traditions : maghrébine et française. Il appartient à la modernité littéraire, puisque son évolution va dans le sens du changement du statut de la fiction et du réel dont parlent notamment Dominique Viart et Bruno Vercier. La caractéristique des nouvelles tendances dans le roman d'expression française s'applique parfaitement aux derniers romans de Tahar Ben Jelloun : « Loin d'exacerber la fiction narrative, ces textes maintiennent la dimension factuelle de façon aussi explicite que possible [...]. De plus, aucun d'entre eux n'est *principalement* narratif. Tous procèdent plutôt par fragments de narration enchâssés dans d'autres modalités textuelles, et par approches diffractées, non linéaires, de la matière du récit »¹³¹.

Nous retrouvons en effet chez Tahar Ben Jelloun « le refus du romanesque » qui consiste dans le rapprochement du texte littéraire du document et dans la mise en relief de la discursivité (le discours que l'on tient compte plus que l'événement).

¹²⁷ T. BEN JELLOUN : *Au pays...*, p. 41.

¹²⁸ Ibidem, p. 76.

¹²⁹ Ibidem, p. 49.

¹³⁰ Ibidem, p. 41.

¹³¹ D. VIART, B. VERCIER : *La littérature française au présent*. Paris, Bordas, 2005, pp. 237—

Par leur narration polyphonique, ces romans ressemblent à des reportages : le narrateur principal, à l'instar du reporter, accueille des voix anonymes et collecte des opinions. Pour l'illustrer, référons-nous au passage d'*Au pays* dans lequel un souvenir de Mohamed lié à la situation familiale de son collègue d'usine Brahim déclenche le monologue de « Kader-la-mauvaise-langue », qui s'introduit de manière fluide au discours narratif à la troisième personne :

Les Berbères et les Noirs ne sont pas faits pour s'épouser ! Nous ne sommes pas racistes, mais la tribu doit rester la tribu ! Nos filles doivent rester dans la tribu, à la limite s'il était algérien ou tunisien, on jaserait moins ! Chez nous au Maroc, les Noirs, on les appelle les *abid*, les « esclaves », et on ne se mélange pas !¹³²

Cette pratique, étant fréquente, laisse la parole à des personnages représentant toute une palette d'opinions fournies sans la moindre « retouche », qui, très souvent, ne sont que des clichés, des stéréotypes, des visées xénophobes. Le caractère parlé de l'œuvre l'apparente donc à un collage textuel dans lequel dominant des codes langagiers qui miment le réel et imitent les langages sociaux propres au milieu issu de l'immigration. L'accent étant mis sur le factuel aux dépens de la fiction et de la littérarité de l'œuvre, la frontière entre le livre et des textes non-littéraires s'efface.

On peut observer d'intéressantes conséquences de cette stratégie au niveau idéologique des œuvres. De prime abord, inspiré par la sociologie et usant de l'oralité, le texte benjellounien devient une plateforme de communication, la parole étant donnée à des instances représentant différentes idées et divers points de vue. Pourtant, cet effet d'objectivité et de neutralité du discours narratif, apte à recevoir différentes perspectives, renforce sa crédibilité : il reste lié à la fonction persuasive et argumentative du texte.

Signe de la modernité du roman, la structure narrative de *Partir* et d'*Au pays* s'origine également dans la tradition populaire maghrébine. En effet, parmi les ancêtres de ce modèle romanesque, il faut citer les contes de Jeha/Goha qui devient, chez Tahar Ben Jelloun, — comme on le sait — Moha le fou/sage qui clame la colère populaire et qui incarne une *vox populi* polyphonique. La présence de Moha dans la diégèse et dans le métadiscours (dont nous avons déjà largement parlé) rend compte du rattachement des romans en question à l'oralité propre à la littérature maghrébine. Actualisée, cette tradition signifie pour Ben Jelloun l'expression populaire, c'est-à-dire l'expression des humiliés et des défavorisés.

L'analyse qui précède prouve que les modalités d'inscription du conte dans le romanesque benjellounien sont nombreuses. Dans les grands romans des années 80 (*L'Enfant de sable*, *La Nuit sacrée*), l'oralité est manifeste dans la structure

¹³² T. BEN JELLOUN : *Au pays*..., p. 31.

narrative : prise dans l'engrenage des contes, l'histoire racontée s'ouvre à la pluralité des voix et « bifurque » comme dans le jardin de Jorge Luis Borges, reprise par plusieurs conteurs. Ouverte à de nombreuses variantes, elle prend plusieurs significations et échappe à la suprématie d'une vérité.

Dans les romans publiés après l'an 2000 (et la tendance s'annonce déjà dans les romans des années 90), le conte continue d'influencer la structure narrative, même si les stratégies énonciatives semblent plus traditionnelles. Le roman benjellounien emprunte au conte surtout le merveilleux qui, représenté dans ses aspects conventionnels, sert à transmettre le système des valeurs du texte. L'insolite qui fait son apparition dans l'histoire à dominante réaliste renvoie également à la psychologie des personnages : des scènes inspirées par le merveilleux oriental relèvent des projections des personnages : elles constituent des reflets de leurs rêves, désirs, manques, nostalgies et frustrations. Le merveilleux devient ainsi un code de représentation symbolique des conflits intrapsychiques des personnages.

De plus, les motifs dérivés des *Mille et Une Nuits* résultent des recherches intertextuelles et intergénériques de l'auteur qui situe son œuvre à la croisée des cultures et présente l'individu dans une situation interculturelle. Les stratégies de l'oralité restent liées aux aspects transdisciplinaires des œuvres (les liens avec la peinture et le théâtre, la théâtralisation du discours). L'oralité, exploitée au niveau du discours narratif, assure aux textes le caractère des « romans parlés » qui brisent les codes langagiers, transgressent la frontière entre la fiction et le réel et défient la hiérarchie des genres. De cette manière, paradoxalement, les stratégies de l'oralité renforcent la référentialité du roman et son lien avec le réel.

Cette aveuglante absence de lumière, *Partir* et *Au pays* présentent des individus qui (jeunes ou vieux, libres ou emprisonnés, conservateurs ou cosmopolites, croyants ou sceptiques) appartiennent, de manière plus ou moins forte, à la société marocaine. Cette diversité des personnages contribue à représenter l'individu maghrébin, qu'il réside en France ou qu'il reste au Maroc, toujours en situation transfrontalière, au carrefour d'influences culturelles multiples, dans le contexte de la pluralité des modes de vie. Il en résulte l'image d'un Maghreb non dépourvu de conflits, tensions, souffrances, manques, misères (la critique politique et sociale étant explicite), mais en même temps fascinant à cause de son appartenance à la culture complexe de la Méditerranée : situé au carrefour entre L'Europe et le « *Machrek* ».

Le romanesque de Tahar Ben Jelloun devient ainsi le domaine d'un brassage des cultures dans lequel deux caractéristiques méritent d'être accentuées. Premièrement, l'écrivain montre l'image (surtout dans *Au pays* et *Cette aveuglante absence de lumière*) d'un Islam ouvert, capable d'entrer en dialogue avec d'autres cultures, tolérant et qui fonctionne comme une vraie source de valeurs universelles telles que la liberté et la dignité de l'individu, le respect des origines, la profondeur des liens familiaux. Cet Islam cultivé au Maghreb n'a rien à voir avec l'intégrisme qui n'est pourtant pas absent dans cette zone culturelle et qui devient un danger

réel. Par contre, il reste compatible avec la culture populaire issue de la tradition berbère et il s'en enrichit.

Deuxièmement, en montrant la pluralité culturelle du Maroc, l'auteur construit un langage romanesque spécifique qui repose sur l'oralité issue de la tradition maghrébine : celle-ci entre toujours en dialogue avec les influences occidentales. Le lecteur peut être en effet frappé par une multitude de références à la peinture française et européenne (Eugène Delacroix, Jérôme Bosch), au cinéma américain, italien et français des années 50 et 60, au théâtre français (Samuel Beckett et Jean Genet) et — évidemment — à la littérature française (romantisme, réalisme, symbolisme, existentialisme). De cette manière, la prose de Tahar Ben Jelloun traduit le cosmopolitisme de l'auteur et — dans sa structure générale — reproduit le dialogue Orient / Occident sur lequel repose même l'identité hybride de la culture maghrébine.

Chapitre II

Dans le domaine du conteur-nouvelliste Les stratégies du conte dans *Amours sorcières*

Dans la prose de Tahar Ben Jelloun publiée après l'an 2000, l'hybridité résulte, entre autres, du dialogue entre la nouvelle et le conte oriental. Omniprésent dans l'expression littéraire de Ben Jelloun, le conte oriental inspire notamment les récits brefs réunis dans *Amours sorcières*¹.

Transgénériques et hétérogènes au niveau esthétique, ces nouvelles publiées en 2003 restent reliées par tout un réseau de relations intertextuelles surtout avec *Les Mille et Une Nuits*. Mais l'auteur mène également le dialogue avec le conte bourgeois et reprend — par des procédés qui relèvent de l'intertextualité interne — certaines trames abordées auparavant dans le roman *La Nuit de l'erreur* de 1997². Il faut souligner également que l'ensemble des nouvelles de 2003 peut être lu dans un rapport étroit avec les nouvelles rassemblées huit ans auparavant dans *Le premier amour est toujours le dernier*³. Ces recueils, qui se ressemblent formellement, reliés par un hypotexte commun (*Les Mille et Une Nuits*) et axés sur la problématique amoureuse semblent constituer un diptyque.

L'hybridité d'*Amours sorcières* est manifeste sur le plan thématique : la grande majorité des histoires s'organisent autour du thème du métissage culturel de la société marocaine actuelle déchirée entre les séductions de l'Occident et la fidélité à la tradition arabo-berbère. Sur le plan esthétique, le caractère hybride des textes repose surtout sur le dialogue entre le merveilleux propre au conte oriental et le réalisme ainsi que le fantastique qui dérivent de la nouvelle. Le brassage esthétique est d'autant plus fort que la représentation, souvent satirique, de la société va de pair avec des procédés stylistiques qui pastichent ou parodient le conte oriental en usant de registres variés : ironie, sarcasme, humour malicieux.

¹ T. BEN JELLOUN : *Amours sorcières*. Paris, Éditions du Seuil, 2003.

² Pour connaître la liste des premières publications des nouvelles cf. T. BEN JELLOUN : *Le premier amour est toujours le dernier*. Paris, Éditions du Seuil, 1995, p. 200.

³ Ibidem.

Notre objectif est de décrire les stratégies qu'adopte Tahar Ben Jelloun, nouvelliste-conteur, pour actualiser la problématique et transposer dans le cadre contemporain l'atmosphère des *Mille et Une Nuits*. Dans ce but, nous nous référons à l'analyse des contes orientaux (formes, thèmes, significations) proposée surtout par Malek Chebel⁴, mais aussi, dans une moindre mesure, par Nikita Elisséeff⁵, Pietro Citati⁶, Aboubakr Chraïbi⁷, Rima Labban⁸, et d'autres.

L'intérêt de l'auteur pour les formes brèves date du début de son travail littéraire. La pratique des genres mineurs constitue une sorte d'activité secondaire du romancier qui publie souvent des nouvelles et des contes dans la presse avant de les réunir dans des recueils. Comme les romans évoqués dans le chapitre précédent, les nouvelles qui composent *Amours sorcières* résultent d'abord d'une motivation réaliste : elles présentent la société marocaine contemporaine, la seule société — comme le souligne l'écrivain lui-même — qui l'intéresse⁹. En parlant de l'enjeu de l'auteur qui consiste à s'inspirer des contes orientaux pour évoquer le Maghreb contemporain, nous pouvons comparer cette démarche à celle de Balzac désirant « créer les mille et une nuits de l'Occident »¹⁰ (rappelons à cette occasion

⁴ M. CHEBEL : *La féminisation du monde. Essai sur "Les Mille et Une Nuits"*. Paris, Payot & Rivages, 1996.

⁵ N. ELISSÉEFF : *Thèmes et motifs des "Mille et une Nuits"*. Beyrouth, Institut Français de Damas, 1949.

⁶ P. CITATI : *Izrael i Islam. Boskie iskry*. Tłum. J. UGNIĘSKA. Warszawa, Czytelnik, 2006. Sur *Les Mille et Une Nuits* en tant qu'élément du dialogue entre l'Orient et l'Occident dans la réflexion de Pietro Citati cf. J. UGNIĘSKA : *Incontro tra l'Occidente e l'Islam vs scontro di civiltà negli scritti di Pietro Citatio*. In : *Pensées occidentale et orientale : influences et complémentarité*. Sous la direction de K. DYBEL, A. KLIMKIEWICZ, M. ŚWIDA. Kraków, Księgarnia Akademicka, 2012, pp. 371—372.

⁷ A. CHRAÏBI : *"Les Mille et Une Nuits". Histoire du texte et classification des contes*. Paris, L'Harmattan, 2008.

⁸ R. LABBAN : *Les figures mythiques dans "Les Mille et Une Nuits"*. Paris, L'Harmattan, 2013.

⁹ « Que de fois des lecteurs et aussi des journalistes m'ont demandé pourquoi je n'ai jamais écrit un roman français, c'est-à-dire une fiction qui se déroule sur le sol français avec des personnages français. Je leur réponds souvent que la France a assez d'écrivains de toutes sortes, de toutes les sensibilités pour l'exprimer. Elle n'a pas besoin d'un Marocain pour la fouiller au sens où Balzac définissait le roman : "il faut avoir fouillé toute la vie sociale pour être un vrai romancier, vu que le roman est l'histoire privée des nations". Je crois pouvoir dire que je persévère dans cette fouille de la vie sociale, psychologique, mythique, légendaire, réelle, visible ou invisible, secrète et mystérieuse de la seule société qui m'inspire et m'intéresse, la société marocaine dans sa complexité, sa diversité, ses pesanteurs, ses silences et ses ambiguïtés ». T. BEN JELLOUN : *Suis-je un écrivain arabe ?* « Chronique » 2004, [http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=48&L=&tx_ttnews\[tt_news\]=169&cHash=9f0ab3da00bc641595ecf0475869d6d2](http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=48&L=&tx_ttnews[tt_news]=169&cHash=9f0ab3da00bc641595ecf0475869d6d2) (consulté : le 15 06 2015). Cf. aussi. T. BEN JELLOUN : *Être Marocain. Comment se définir en tant que Marocain ?* « Chroniques » 2008, [http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=32&L=&tx_ttnews\[tt_news\]=93&cHash=08b7e85e63853d176a018552fbc4276b](http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=32&L=&tx_ttnews[tt_news]=93&cHash=08b7e85e63853d176a018552fbc4276b) (consulté : le 15 06 2015).

¹⁰ « Lettre à Mme Hanska du 26 octobre 1834 », citée par Pierre-Georges Castex, dans *La Comédie humaine*, Honoré de Balzac, t. 11, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1980, p. 866.

que l'auteur de *La Comédie humaine* est souvent évoqué par Tahar Ben Jelloun qui, par cette référence, souligne l'inspiration réaliste de son écriture). Mais le réel s'y trouve transgressé et soumis à des jeux variés qui servent à mieux sonder ses absurdités, insolences, complications, difficultés et affres.

Ainsi, il sera question des représentations transculturelles d'« un Maroc tiraillé entre la tradition et la modernité »¹¹, écartelé entre la science et la magie, hésitant entre la rationalité et la superstition. Ce conflit, qui constitue le fil conducteur de la plupart des histoires, se manifeste le mieux dans la vie du couple dont l'auteur propose des portraits non dépourvus d'un regard satirique. Dans un premier temps, l'objet de notre analyse est de démontrer que représenté dans un rapport étroit avec le contenu sentimental et érotique des *Mille et Une Nuits*, le couple devient un petit laboratoire de la diversité et de l'interculturel. Dans un deuxième temps, notre étude s'intéressera aux actualisations des tropes majeurs qui dans les *nuits arabes* servent à représenter la satire sociale et politique. Finalement, il est question des aspects transgénériques du recueil situé à la croisée de l'oralité orientale et de la tradition européenne des formes brèves.

Le recueil relève aussi de stratégies transartistiques : par son titre déjà, il entre en dialogue avec *El Amor brujo* (traduction française *L'Amour sorcier*) de Manuel de Falla, ballet-pantomime de 1915, transformé en ballet en 1925. L'équivalence des titres (rappelons que la nouvelle qui ouvre le recueil s'intitule *L'Amour sorcier*) n'est pas fortuite. La nouvelle inaugurale reprend le thème central de la version de 1915 : celui du recours à la sorcellerie (plutôt fantasmé par le héros chez Tahar Ben Jelloun) par une femme qui veut s'attirer ainsi l'amour d'un homme. Il est en effet impossible d'ignorer les ressemblances thématiques entre l'histoire d'une gitane andalouse, jeteuse des sorts qui, délaissée par son amour, décide de reconquérir son cœur et l'histoire de Najat soupçonnée par Hamza de consulter des sorciers pour l'envoûter. Il est fort possible donc que l'allusion au ballet de Manuel de Falla sert à mettre en relief le thème de la magie orientale autour de laquelle s'organise la problématique interculturelle de tout le recueil. De même, l'atmosphère étrange et onirique de la version de 1925 (où il est question du spectre de l'amoureux qui hante la jeune gitane) est aussi présente dans le recueil (notamment dans *Mabrouk interprète vos rêves*). Séduction, envoûtement, dépit amoureux, désir inassouvi, possessivité sont autant de thèmes abordés par Ben Jelloun et présents dans l'œuvre musicale de Manuel de Falla.

Par le dialogisme des formes et des esthétiques, ainsi que par la représentation de l'hybridité culturelle, *Amours sorcières* appellent une lecture en continuité avec les romans benjellouniens publiés à la même époque. Les formes brèves se distinguent pourtant des œuvres romanesques par quelques caractéristiques proches de la littérature populaire. En effet, dans les nouvelles, Tahar Ben Jelloun actualise une dimension ludique des *Mille et Une Nuits*. Il en résulte une certaine

¹¹ T. BEN JELLOUN : *Amours sorcières...*, p. 5.

banalité du contenu. Par l'intérêt pour la dimension érotologique et sentimentale des histoires, Ben Jelloun pratique l'art de séduire par la parole conteuse. Il renoue avec l'esprit populaire maghrébin et, dans ce contexte, n'évite pas à mettre en scène des situations quotidiennes. En même temps, il joue habilement avec des représentations stéréotypées du féminin et du masculin qui oscillent entre la misogynie propre à l'esprit populaire et le féminisme (ou la *féminitude* dont nous parlerons) sous-jacent à nombre d'histoires de Shéhérazade. De cette manière, l'auteur accentue ce qui semble parfois marginalisé dans les études et relectures des *Mille et Une Nuits* : le rattachement de ces histoires à la culture populaire maghrébine par leur côté railleur, leur humour et leur imagerie crue. Dans *Amours sorcières*, *Les Mille et Une Nuits* constituent donc un prisme par lequel est abordée la réalité actuelle. Ben Jelloun dresse un portrait de la société marocaine actuelle en continuité avec la tradition et sans complaisance. Il joue avec certains stéréotypes orientalistes (en oscillant entre dénonciation et utilisation de ceux-ci) à travers une écriture polyphonique qui pratique l'ironie, la stylisation et la réécriture.

Problématique amoureuse du recueil : l'érotisme dérivé des *Mille et Une Nuits* et ses potentialités dans la représentation des réalités sociales et culturelles

En quête de l'amour idéal : *Les Mille et Une Nuits* en tant que réservoir des rêves

L'importance de l'hypotexte est manifeste dès la première lecture : les histoires racontées dans *Amours sorcières* sont en effet parsemées de références aux contes arabes. Il en résulte l'effet d'une véritable « couleur orientale ». Souvent, les actualisations des *Mille et Une Nuits* sont placées dans le contexte de la rhétorique amoureuse ; le conte oriental renvoie dans ce cas-là à un amour idéal et même « galant » : « Najat, ma beauté, ma princesse des *Mille et Une Nuits*, as-tu bien dormi ? »¹².

C'est encore plus manifeste dans *Ils s'aiment* où le narrateur relate son voyage en compagnie de deux amis : un couple d'amants parfaits (extrêmement respectueux l'un de l'autre, courtois, tendres et passionnés) qui, depuis vingt ans, semblent vivre dans un conte, à l'abri de la trivialité du quotidien :

Tu sais bien, mon ami, dans notre société, ce genre d'épanchement est proscrit par une sorte de pudeur qui ressemble à de la censure, ou pis encore, une pudeur

¹² T. BEN JELLOUN : *L'amour sorcier*. In : IDEM : *Amours sorcières...*, p. 35.

basée sur le vide. Les gens n'osent pas s'avouer qu'ils s'aiment [...]. Nous nous sentons Asia et moi, des étrangers dans notre propre pays, n'est-ce pas, l'amour de ma vie ?¹³

Pour ces héros, qui — d'après le narrateur — semblent issus d'un monde extraordinaire, les contes orientaux constituent une source d'amour, un modèle de vie et un idéal ; d'ailleurs, Omar est un professeur de littérature « intarissable sur les contes des *Mille et Une Nuits*, auxquels il a consacré une excellente thèse de doctorat »¹⁴.

Les histoires de Shéhérazade représentées comme une source de sublime dans une réalité plate réapparaissent dans *L'Inconnue*. Cette fois-ci, pourtant, le sujet est traité de manière ironique. Le temps de l'action de ce récit bref ne dépasse pas une heure et quart, un intervalle durant lequel le héros — un professeur, qui enseigne lui aussi *Les Mille et Une Nuits* « [en] donn[ant] libre cours à ses délires d'interprétation »¹⁵, attend la visite d'une prostituée, qui ne viendra pourtant pas à cause d'un empêchement. La matière du texte est ainsi constituée de quelques rêves du héros qui cherche à compenser sa solitude par la fuite dans l'imaginaire. C'est un moment de rêve et d'évasion qui constitue, pour le protagoniste (obstiné à sublimer sa vie), un contrepoint à la grossièreté du quotidien. La trivialité, voire la grossièreté de la situation, mise en contraste avec le désir d'évasion assure à la nouvelle une concision et une rigueur formelle qui repose sur l'usage de la satire.

L'évasion du héros dans un « rêve oriental » n'est pas un thème nouveau dans les nouvelles benjellouniennes. Le motif du conte qui fait rêver par son atmosphère sensuelle et qui transpose le public dans le monde des amours heureuses se manifeste déjà, de manière frappante, dans la nouvelle *L'amour fou* qui ouvre *Le premier amour est toujours le dernier*. L'héroïne principale, Sakina, une chanteuse célèbre, est une Shéhérazade tangéroise qui, par sa voix sensuelle et des images fabuleuses qu'elle évoque, exerce un pouvoir presque magique sur son public :

Elle n'avait chanté qu'une seule chanson, *Les Mille et Une Nuits*. La chanson parlait de verres vides, de verres pleins, d'ivresse, d'étoiles descendues sur terre, et de nuits longues, tissées de rêves. Elles permettent aux imaginations d'errer à l'infini. [...] Tout érotisme laissé à l'imagination, les bédouins ne savaient plus se tenir. Certains criaient comme s'ils jouissaient. Il y avait quelque chose d'indécent et en même temps de provocant. Sakina affichait comme d'habitude une belle indifférence¹⁶.

¹³ T. BEN JELLOUN : *Ils s'aiment*. In : IDEM : *Amours sorcières...*, p. 108.

¹⁴ Ibidem, p. 106.

¹⁵ T. BEN JELLOUN : *L'inconnue*. In : IDEM : *Amours sorcières...*, p. 160.

¹⁶ T. BEN JELLOUN : *L'amour fou*. In : IDEM : *Le premier amour est toujours le dernier...*, p. 13.

Dans ce récit bref déjà, le thème de la séduction repose sur le traitement ironique d'un certain cliché oriental¹⁷. Par le sublime, la féerie même de son chant, Sakina envoûte, ensorcelle son auditoire, mais cette scène (compte tenu des réactions grossières du public) est traitée avec un clin d'œil nuancé d'humour. D'ailleurs, le sort tragique de l'héroïne (enlevée et punie par un cheikh à qui elle a osé résister) confirme la complexité du motif de l'art de séduire.

Une certaine ambiguïté de ces exemples fait supposer que le pouvoir de séduction de la femme, l'attrait exercé sur les hommes se réalise rarement, chez Tahar Ben Jelloun, dans une atmosphère idyllique. Bien au contraire, ce que nous démontrons ci-dessous, la problématique amoureuse du recueil est d'emblée ambivalente. En effet, selon la logique propre aux contes orientaux, dès qu'il est question de l'éros féminin, l'histoire entre dans une dynamique conflictuelle non dépourvue de violence et de haine. Dans *Amours sorcières*, le conflit entre le féminin et le masculin est inspiré par les scénarios représentés dans *Les Mille et Une Nuits*. Une brève évocation de la problématique de la séduction dans les contes orientaux est donc nécessaire afin de mieux saisir la problématique des nouvelles de Ben Jelloun.

Dans le piège de la féminitude : l'ambivalence de la séduction dans *Les Mille et Une Nuits*

Depuis le récit-cadre jusqu'aux structures d'enchâssement aux niveaux les plus profonds, l'érotisme fonctionne dans *Les Mille et Une Nuits* comme une « machine narrative ». Pour Shéhérazade, séduire veut dire survivre. Pour Chahriar, se laisser envoûter par les contes de Shéhérazade signifie laisser son désir en éveil, s'abandonner à l'imaginaire sensuel de la conteuse, ne jamais satisfaire sa curiosité, sa soif d'histoire.

Comme l'observe, à juste titre, Malek Chebel, les contes qui, dans leur majorité, sont inspirés par des femmes au comportement licencieux, soit tout simplement consacrés aux femmes, trouvent leur vrai ressort dans l'éros, appelé également « énergie de vie » ou « goût de la résistance »¹⁸. L'anthropologue algérien démontre que le lien entre la parole du conteur et la sexualité est intrinsèque : en effet, à l'origine de « l'irruption de cet éros dans la matière des contes » il y a « un désir de placer l'énergie des *Mille et Une Nuits* du côté des temps mythologiques de la naissance de la parole, en ce que celle-ci est sexuée d'emblée et non *a posteriori* »¹⁹.

¹⁷ Sur les séductions du corps qui danse et qui chante, cf. M. CHEBEL : *Le Corps en Islam*. Paris, PUF, 1984, pp. 183—190.

¹⁸ M. CHEBEL : *La féminisation du monde...*, p. 51.

¹⁹ Ibidem.

La relation de Shéhérazade et de Chahriar en dit long sur l'érotisme qui anime le recueil. Elle s'origine dans l'esprit de méfiance à l'égard de la femme qui est présentée comme perverse en elle-même. Il suffit d'évoquer la trahison initiale des épouses de Chahriar et de Chahzaman qui, dès que les rois quittent leur palais, s'adonnent à des orgies avec des esclaves noirs²⁰. Ce méfait qui ouvre le récit-cadre et dont — conformément à la logique des *nuits* — seule la femme, corrompue par sa nature, est coupable, paraît justifier la cruauté de Chahriar déterminé désormais à exterminer toutes les jeunes filles de son royaume après avoir abusé d'elles. La vengeance du roi semble d'autant plus inévitable qu'elle est motivée par un autre malheur : en compagnie de son frère, Chahriar tombe dans un piège dressé par l'éros féminin débridé. Celui-ci prend alors la forme d'une jeune fée qui, d'abord rendue captive par un djinn, une fois libérée par nos héros, s'avère capable de forcer à l'amour chaque mâle qui se met sur son passage...

En conséquence de ce cas de figure, la « créature femelle » — vicieuse, rusée et dotée d'un appétit sexuel menaçant — subit, dans de nombreuses histoires, toute forme de sévices et souffrances. Durant ses nuits passées au chevet du roi, Shéhérazade évoquera donc des femmes licencieuses, perfides, rusées, traîtresses, avarés et intéressées, mais également des victimes brutalisées par la domination masculine. Elle ne tiendra pas à idéaliser les relations amoureuses, bien au contraire, elle reproduira les conflits entre les sexes, comme si elle voulait permettre au roi de se confirmer dans ses jugements.

En proposant une « radiographie de l'enfance de la société arabe »²¹, Shéhérazade, femme instruite qui n'invente rien, mais cite des histoires datant des temps immémoriaux²², invite son auditeur (et — par extension — tous les récepteurs des contes) à une sorte de complaisance et, parfois, de catharsis. Cette perspective lectorale intéresse en effet Malek Chebel qui, dans *La psychanalyse des "Mille et Une Nuits"*, dévoile les conflits intrapsychiques qui animent les contes.

L'histoire de Shéhérazade et de Chahriar est frappée d'ambiguïté. Doté des pleins pouvoirs, disposant librement de la vie et de la mort des femmes de son royaume, le monarque ne peut pourtant pas résister à l'attrait de Shéhérazade. Celle-ci investit toute son intelligence et toute sa sensualité dans son art de conter qui métaphorise en même temps l'art d'aimer. La parole sexuée prend ainsi le relais du geste amoureux afin de maintenir la curiosité (et le désir) du roi. De cette manière, le récit-cadre devient non seulement l'une des plus célèbres apologies de

²⁰ Nous n'évoquons qu'un schéma tout sommaire de l'histoire du récit-cadre. Cette histoire est largement commentée notamment par Malek Chebel qui compile et compare la version d'A. Galland et celle de M. Mardrus (cf. *ibidem*, pp. 44—46).

²¹ *Ibidem*, p. 25.

²² « La singularité de Shéhérazade ne tient pas à son imagination, mais à sa culture. "Elle avait beaucoup de lectures et une mémoire si prodigieuse que rien ne lui était échappé de tout ce qu'elle avait lu" — écrit Galland pour nous la présenter ». Ch. CHELEBOURG : *Le surnaturel. Poétique et écriture*. Paris, Armand Colin, 2006, p. 185.

l'amour et l'hommage rendu à la sensualité féminine ; il métaphorise également le plaisir qui résulte de la lecture. En effet, le conte de Shéhérazade et de Chahriar met en relief la magie du verbe et souligne les mérites de la littérature orale, en accentuant son caractère intarissable, son insatiabilité. Remarquons encore que, par le biais du talent de la conteuse, s'opère donc la fusion du corps et de la parole qui constitue — comme l'a démontré Abdelkébir Khatibi — l'une des spécificités de la littérature maghrébine (qui, d'ailleurs, rappelons-le, a déjà fait l'objet de notre étude).

En se concentrant sur les relations entre les sexes, *Les Mille et Une Nuits* deviennent ainsi un « miroir inversé des contradictions politiques et sociales »²³. Sur ce point, l'analyse de Malek Chebel va dans le sens de l'étude de Rima Labban qui démontre les enjeux politiques et idéologiques du recueil tels que, notamment, la représentation et la critique du pouvoir et la mise à nu de la propagande politique²⁴.

Malek Chebel rappelle que les contes arabes s'adressent à des auditeurs adultes non soumis aux réserves de la pudeur coutumière (et non pas à un public enfantin). Sans hésiter devant les représentations de ce que le chercheur algérien considère comme *psychopatia sexualis*, les *nuits* entrent au cœur des clivages entre le féminin et le masculin qui s'avèrent déterminants pour la mentalité des sociétés maghrébines. D'une certaine manière, la misogynie qui inspire les contes semble justifier l'organisation patriarcale du monde arabe : les relations sociales et la disposition du pouvoir représentées dans *Les Mille et Une Nuits* paraissent accepter l'esprit de violence à l'égard des femmes. En apparence, le conte, qui fournit un savoir sur le monde, semble autoriser le pouvoir exclusivement masculin.

À y regarder de plus près, il s'avère pourtant que ce cas de figure n'est qu'illusoire : les principes sur lesquels repose l'organisation patriarcale se trouvent constamment menacés, sapés par la femme. En effet, c'est elle qui, dans cette dynamique, représente une force active. La parole de Shéhérazade qui — par-delà d'autres significations — constitue « un discours féminin sur la sexualité masculine et ses carences »²⁵ séduit l'homme autant qu'elle lui fait peur.

Shéhérazade menace le pouvoir de Chahriar à force de représenter ce que Malek Chebel désigne comme la « *féminitude* », c'est-à-dire « une féminité consciente de son être »²⁶. Cette force féminine — d'essence souterraine et clandestine — inquiète l'homme qui risque d'être déstabilisé dans sa position sociale. Ce que Jamel Eddine Bencheikh désigne comme « la parole prisonnière »²⁷

²³ M. CHEBEL : *La féminisation du monde...*, p. 26.

²⁴ R. LABBAN : *Les figures mythiques dans "Les Mille et Une Nuits"*. Paris, L'Harmattan, 2013, pp. 155—163.

²⁵ M. CHEBEL : *La féminisation du monde...*, p. 25.

²⁶ Ibidem, p. 44.

²⁷ J.E. BENCHEIKH : *"Les Mille et Une Nuits" ou la parole prisonnière*. Paris, Gallimard, 1988, pp. 15—16.

de Shéhérazade s'avère doté d'une force puissante qui met en marche la machine narrative du recueil.

Les stratégies dont dispose la femme afin de s'armer contre le pouvoir masculin sont nombreuses : *Les Mille et Une Nuits* en proposent un vrai catalogue et un véritable manuel. Ce qui les unit, c'est le recours à la ruse. Depuis la savante perfidie de Shéhérazade, en passant par les stratagèmes utilisés par les héroïnes de *La Malice de cinq épouses*, jusqu'aux tromperies de la Douce Amie, de la princesse Boudour, de Grain de Beauté, de la Belle Zoumouroud et de nombreuses autres héroïnes, la ruse constitue pour la femme le moyen d'atteindre son but, d'après l'idée formulée dans le récit-cadre (où elle trouve déjà ses illustrations spectaculaires) : « Lorsqu'une femme d'entre nous désire quelque chose, rien ne saurait la vaincre »²⁸.

Malek Chebel prouve qu'en tant que ressort de la plupart des histoires, perfectionnée dans la claustration et dans la clandestinité, dans des situations où aucun équilibre des forces n'est possible, la ruse est d'essence féminine. Puisque le pouvoir qui sied à l'homme rend impossible toute confrontation légale et ouverte, il ne reste qu'à la femme « la ruse, la ruse ! L'arme éternelle des pauvres »²⁹. Or, dans chacune de ces manifestations, c'est à la femme qu'appartient l'action, en dépit de sa position sociale inférieure, en dépit de l'injustice autorisée par le système politico-religieux.

Remarquons encore que, par l'omniprésence de ce thème, *Les Mille et Une Nuits* se rattachent à la tradition populaire universelle. En effet, en dressant le catalogue international des motifs du conte oral dans leur fameux ouvrage *The Types of the Folktale*, Anti Aarn et Stith Thompson, ont insisté sur l'importance des « actions et paroles rusées »³⁰. L'importance du motif de la ruse dans *les nuits arabes* est soulignée également par Aboubakr Chraïbi qui, dans une perspective qui ne se concentre que sur les versions écrites des contes, distingue trente *akhbâr* (« récits moyens », par opposition aux *sîra* « anecdotes historiques » et aux *amtâl* « récits exemplaires ») qui pivotent autour de la ruse, de la sottise et d'autres vices³¹.

Il faut noter que la ruse met la femme en contact avec le monde de l'imaginaire populaire, le monde des faibles et des déshérités que Pietro Citati définit comme le « royaume de Salomon »³². Dominé par la magie et le merveilleux, peuplé de créatures insolites (djinn, monstres, objets animés, etc.), obscur et étrange, il est

²⁸ M. CHEBEL : *La féminisation du monde...*, p. 47.

²⁹ W. MARÇAIS : *La femme dans "Les Mille et Une Nuits"*. In : IDEM : *Articles et conférences*. Paris, Adrien Maisonneuve, 1961, p. 215. Cité par M. CHEBEL : *La féminisation du monde...*, p. 50.

³⁰ A. AARN, S. THOMPSON : *The Types of the Folktale : a Classification and Bibliographie*. Helsinki, Academia Scientarum Fennica, 1964, pp. 88—91 ; cf. M. VALIÈRE : *Le conte populaire. Approche socio-anthropologique*. Paris, A. Colin, 2006, pp. 107—109.

³¹ Cf. A. CHRAÏBI : « *Les Mille et Une Nuits* ». *Histoire du texte...*, pp. 154—155.

³² Cf. P. CITATI : *Izrael i Islam...*, pp. 110—112.

parallèle au monde ordinaire (c'est-à-dire le royaume des descendants d'Adam) qu'il semble mettre en concurrence. Ce dernier, tel un versant lumineux du monde, est gouverné par l'homme et repose sur l'autorité du Coran. Conformément à l'esprit populaire, si la femme représente le monde ténébreux de Salomon, ce n'est pas seulement, parce que, comme Shéhérazade, elle est dépositaire de la sagesse enfermée dans le conte merveilleux. C'est surtout, parce que, experte en magie, gardienne des superstitions, elle assoit ces pratiques obscures sur le recours à la sorcellerie.

Il résulte de ce cas de figure que si la représentation de la féminité est associée dans les *nuits* au surnaturel, c'est parce que la misogynie, d'origine populaire, se ressource dans la peur qu'éprouve l'homme, troublé par la sexualité féminine. En conséquence, vouées à ne jamais finir, *Les Mille et Une Nuits* font reposer leur caractère d'insatiabilité sur la logique du cercle vicieux qui renvoie au rapport entre la ruse féminine et le pouvoir masculin. En effet, plus on se méfie de la femme, plus on la persécute. Redoutée, elle est surveillée. Eloignée, elle est désirée. Claustreuse, elle perfectionne ses stratégies et manie avec brio sa « perfidie ». Tout compte fait, la femme n'est perçue, dans la perspective populaire, que comme une rivale qu'il faut dénigrer ou diminuer.

En se penchant sur ce duel entre le sexe dominant et le sexe dominé, Malek Chebel en cite deux sources. Du point de vue historique, la misogynie résulte de l'ascendance du mâle dans la culture arabo-bédouine, mais, dans la perspective de la psychanalyse anthropologique, elle s'explique encore davantage par la crainte de l'homme de rivaliser avec la sexualité féminine³³.

Quoi qu'il en soit, *Les Mille et Une Nuits* constituent un monument littéraire particulièrement précieux pour ceux qui cherchent à comprendre les clivages de la culture arabe contemporaine. Ambivalent, cet ouvrage peut, certes, être lu comme un hommage rendu à l'intelligence de la femme, mais aussi à son corps doté d'un pouvoir de séduction presque magique. Échelonnés entre l'émerveillement et la misogynie, entre l'amour et la haine, entre le respect et la répulsion que provoque la féminité, les contes orientaux représentent sans doute un terrain du conflit entre les sexes. Par leur aptitude à transgresser les tabous, par leur caractère licencieux et libidinal, ils aident à comprendre les sociétés traditionnelles orientales avec les dénis et les pulsions qui les animent.

C'est ce contexte-là qui intéresse Tahar Ben Jelloun dans ses récits-brefs. Dans la partie qui suit, nous démontrons qu'*Amours sorcières* reproduisent la dynamique sexuelle des contes orientaux pour parler de la communication entre le féminin et le masculin dans le contexte social du Maroc d'aujourd'hui.

³³ Cf. M. CHEBEL : *La féminisation du monde...*, p. 52.

**« Raconte-moi une histoire, sinon je te tue »
ou la revanche féminine**

Le thème qui revient dans *Amours sorcières* est celui d'un malentendu qui sépare l'homme et la femme dans la société marocaine actuelle. Observateur vigilant des mœurs contemporaines, Tahar Ben Jelloun ne cache pas son pessimisme à l'égard des relations entre les sexes : « La vie de couple repose sur un leurre, une agression. [...] Il s'agit pour chacun des deux comparses de prendre possession de l'autre, de relever un défi »³⁴.

Ainsi, plusieurs nouvelles du recueil se partagent la problématique de l'incommunicabilité entre l'homme et la femme qui résulte d'une longue tradition patriarcale, le couple maghrébin se trouvant condamné à répéter le schéma relationnel de type dominant—dominé. L'incapacité de mener le dialogue, la rivalité en couple, la possessivité des époux, l'amour qui se transforme en haine, sont autant de sujets que l'auteur représente en actualisant le conte oriental dans un esprit satirique.

Souvent, le conflit entre les partenaires est représenté par l'inversion des relations entre Shéhérazade (qui, chez Tahar Ben Jelloun, donne des ordres et menace l'homme) et Chahriar (qui risque sa vie dans la relation amoureuse). Cet échange des rôles aboutit à une image ambivalente de la femme qui prend sa revanche et dont il faut se méfier.

Un tel schéma est présent dans *Séduction* dont l'incipit se réfère explicitement au récit-cadre des *Mille et Une Nuits* : « Raconte-moi une histoire d'amour, une histoire orientale, une belle histoire d'amour, de jalousie, de sang et de mort ! Raconte-moi une histoire, sinon je te tue ! »³⁵.

Cette formule est prononcée avec « une douceur étrange »³⁶ par une femme d'une beauté inquiétante. Ne désirant être séduite que par les paroles, elle impose à son homme le rôle du conteur : « [...] sache que mon désir n'est réveillé que par des contes et des histoires racontés par un homme »³⁷.

Ne quittant à aucun moment du récit son hypotexte, menant avec brio le motif qui met en rivalité l'art de séduire et le désir de tuer celui qui n'arrive pas à séduire, la nouvelle s'organise autour de la fusion — d'importance capitale dans *Les Mille et Une Nuits* — de la parole qui envoûte et du corps qui attire. Cette fois-ci, c'est pourtant la femme qui, tel un Chahriar, revendique la jouissance ; celle-ci ne peut provenir que du contact avec les mots issus du conte : « J'ai besoin que tu m'aroses de mots et de phrases qui racontent une

³⁴ Tahar Ben Jelloun. Interview avec Catherine Argand. « Lire », mars, 1999, http://www.lexpress.fr/culture/livre/tahar-ben-jelloun_802999.html (consulté : le 15 06 2015).

³⁵ T. BEN JELLOUN : *Séduction*. In : IDEM : *Amours sorcières*..., p. 147.

³⁶ Ibidem.

³⁷ Ibidem, p. 150.

histoire. [...] J'ai besoin pour être séduite d'un conteur, un fabuleux diseur d'histoires »³⁸.

À l'inverse de Chahriar qui épouse Shéhérazade, gagné par le talent de celle-ci, Fatiha réalise sa menace : elle tue l'amant qui n'a pas su satisfaire sa soif d'histoire.

D'une simplicité impressionnante, la nouvelle est chargée de significations plurielles. Par un dosage savant d'humour noir, d'allusions métalittéraires et d'aspects propres au récit policier (une énigme d'ordre criminel, une enquête), elle se prête à la comparaison avec les récits brefs de Jorge Luis Borges. Il suffit d'évoquer à ce propos *Le Livre de sable* où le mystère s'organise autour du thème de l'infini des *Mille et Une Nuits*³⁹.

Précisons que *Séduction*, histoire d'une femme libraire fascinée par les contes, imite en effet l'atmosphère des *Fictions* borgésiennes où le monde des livres concurrence le réel et où la frontière entre les univers matériel et mental s'estompe. Dans la scène finale qui se déroule dans la librairie de Fatiha, le pauvre banquier dépourvu de talent de conteur meurt « sous le poids de la culture »⁴⁰, c'est-à-dire écrasé par des milliers de livres (ce qui fait hésiter le lecteur entre deux explications du dénouement – accident ou meurtre et apparente ainsi l'intrigue à celle du genre policier).

D'innombrables livres qui « tuent » le héros soulignent l'importance (méta)-diégétique de l'hypotexte : ils renvoient sans doute aux *Mille et Une Nuits* qui constituent un modèle du livre « borgésien » total et infini⁴¹. Sur le plan social et culturel, on pourrait se demander si les livres qui s'associent au malheur (la mort du héros) ne pourraient symboliser un thème omniprésent dans le recueil : celui de la tradition qui « pèse » sur les mœurs maghrébines et détermine les relations entre les sexes. Cette interprétation qui n'est certes qu'hypothétique démontre surtout le caractère ouvert de la nouvelle qui, à force de rester énigmatique, se prête à plusieurs significations.

Ainsi, ce conte contemporain, non dépourvu d'humour malicieux, illustre le thème de la revanche des femmes dans la société patriarcale. D'après la logique des *Mille et Une Nuits* analysée par Malek Chebel, la femme n'hésite pas à se venger sur l'homme dès qu'elle prend l'initiative et devient active. « Les femmes sont cruelles, les hommes sont lâches »⁴² — cette phrase qui parcourt les écrits benjellouniens résume la dialectique des forces qui se trouve à l'origine de plusieurs histoires. La mère de Sakina, protagoniste de *L'amour fou*, en explique le sens :

³⁸ Ibidem, pp. 147, 148.

³⁹ Cf. J.L. BORGES : *Le Livre de sable*. Trad. F. ROSSET. Paris, Gallimard, 1975, pp. 137—145.

⁴⁰ T. BEN JELLOUN : *Séduction*. In : IDEM : *Amours sorcières...*, p. 153.

⁴¹ Cf. J.L. BORGES : *Les Mille et Une Nuits*. In : IDEM : *Conférences*. Trad. F. ROSSET. Paris, Gallimard, 1985, pp. 54—70.

⁴² T. BEN JELLOUN : *La Nuit de l'erreur*. Paris, Éditions du Seuil, 1997, p. 90.

Les femmes arabes ne se méfieront jamais assez. Elles ont tellement subi de violences et d'injustices qu'elles sont devenues impitoyables, cruelles et brutales. Pas toutes. Mais la mère de Sakina voulait que sa fille soit forte, sans illusion et même un peu cruelle⁴³.

L'image phobique de la féminité vengeresse : la séduction de Zina

Dotée de dimension métatextuelle, organisée autour du jeu avec les conventions littéraires (récit policier, conte, anecdote), la nouvelle *Séduction* représente le féminin d'un point de vue masculin. À la manière d'un récit-cadre, elle pose le thème qui trouve ses nombreuses réalisations dans d'autres nouvelles. L'homme est douloureusement déchiré entre le désir et « une peur bleue des femmes »⁴⁴.

Dans le recueil en question, nombreuses sont en effet des femmes qui charment, envoûtent et séduisent l'homme comme Sakina qui trouble par sa beauté en incarnant les dangers de l'éros féminin (conformément à l'idée-reçue exprimée par l'un des héros : « Certains hommes ont peur des femmes qui aiment trop le sexe »⁴⁵). Mentionnons également « une femme d'une beauté grave et inquiétante »⁴⁶ qui arrive au commissariat dans une djellaba moulant le corps, après avoir poussé Salem au crime, en vraie femme fatale ; évoquons enfin Najat qui, dans la nouvelle *L'amour sorcier*, est accusée par son amant de lui avoir jeté un sort.

Présentée dans un cadre quotidien, le thème de la féminité qui fait peur, dès qu'elle cesse d'être pudique et passive, prolonge la problématique qui a déjà occupé Tahar Ben Jelloun. Les nouvelles renouent en effet avec l'histoire de Zina — Shéhérazade contemporaine qui décide de venger la « race féminine », personnage principal de *La Nuit de l'erreur* (1997). Il existe en effet plusieurs analogies entre cette héroïne et les personnages féminins d'*Amours sorcières*. La lecture croisée de l'œuvre benjellounienne permet de voir en Najat, Sakina, et autres figures démoniaques des réincarnations de la redoutable Zina⁴⁷.

⁴³ T. BEN JELLOUN : *L'Amour fou*. In : IDEM : *Le premier amour est toujours le dernier...*, pp. 25—26.

⁴⁴ T. BEN JELLOUN : *Séduction*. In : IDEM : *Amours sorcières...*, p. 39.

⁴⁵ T. BEN JELLOUN : *L'homme absent de lui-même*. In : IDEM : *Amours sorcières...*, p. 92.

⁴⁶ T. BEN JELLOUN : *La beauté est une fatalité supérieure à celle de la mort*. In : IDEM : *Amours sorcières...*, p. 138.

⁴⁷ Sur le motif de Zina-Shéhérazade, cf. M. ZDRADA-COK : *Tahar Ben Jelloun — romancier en quête d'une Shéhérazade contemporaine*. In : *L'art de séduire dans la littérature française*. Sous la direction de K. MODRZEJEWSKA. Opole, Uniwersytet Opolski, 2008, pp. 349—356. Nous reprenons des éléments de cette analyse dans une perspective comparative.

Rappelons en effet qu'obsédée par la haine des hommes et le désir de la revanche, Zina incarne la féminité qui dérive des *Mille et Une Nuits*. Son nom déjà renvoie à la transgression à caractère sexuel qui constitue — comme le démontre Malek Chebel — le motif organisateur des contes arabes⁴⁸. D'un érotisme troublant et irrésistible, Zina excelle dans les stratégies de domination sur les hommes. Par sa nature androgyne, elle devient la projection des inquiétudes de la société patriarcale et misogyne :

Justement, l'idée d'être faible m'était insupportable. Je n'étais pas tout à fait féminine. J'aspirais à être un homme avec les apparences d'une femme. Je calquai mon comportement sur celui des hommes [...] J'avais une force violente qui me surprenait⁴⁹.

Si l'héroïne de *La Nuit de l'erreur* devient une nouvelle Shéhérazade, c'est pour se venger sur Chahriar. Elle devient donc « une femme cruelle parce qu'un temps elle fut humiliée, une femme qui aurait toutes les séductions et toutes les raisons pour briser ceux qui furent indignes des dons de la nuit »⁵⁰. D'ailleurs, au fur et à mesure de son histoire, elle se confond avec la parole du conteur : elle « se textualise » et se dématérialise après avoir confié son histoire à un couple de conteurs ambulants (Dahmane et Jamila) afin qu'ils la poursuivent sur les places publiques. Suite à cette transformation, elle devient l'incarnation de l'esprit des contes populaires (« Mais, enfin Zina, c'est une fiction. Elle n'existe pas. Comme toutes les légendes, elle est hors du temps »⁵¹) et en fournit une représentation contemporaine (« Tarzan aimait *Les Mille et Une Nuits*. Il y choisissait un conte et le transformait, ou, mieux, l'adaptait à l'époque moderne »⁵²).

Il est à noter que Zina entretient des relations étroites avec le monde surnaturel : dès son enfance, elle reste en contact avec les djinns qui vivent dans un puits, ce qui lui permet de « remplir [s]es jours et [s]es nuits des histoires pleines de magie et de fantaisie »⁵³. Proche du royaume insolite de Salomon, elle incarne l'imaginaire populaire débridé et pulsionnel.

De manière analogue, conformément à la tradition populaire, les héroïnes des nouvelles de Tahar Ben Jelloun semblent très proches de l'univers magique. Elles sont constamment accusées par les personnages masculins de faire grand usage de la sorcellerie et de pratiquer des superstitions afin de se servir de leurs partenaires à leur guise.

⁴⁸ Cf. M. CHEBEL : *La féminisation du monde...*, p. 69.

⁴⁹ T. BEN JELLOUN : *La Nuit de l'erreur...*, p. 45.

⁵⁰ Ibidem, p. 109.

⁵¹ Ibidem, p. 121.

⁵² Ibidem, p. 86.

⁵³ Ibidem, p. 26.

En parlant de la récurrence du thème du pouvoir de la séduction féminine chez Tahar Ben Jelloun, il faut mentionner également *Ruse des femmes*, une nouvelle qui fait partie du recueil *Le premier amour est toujours le dernier*. Dès l'incipit, l'atmosphère sensuelle propre aux *Mille et Une Nuits* est fidèlement restituée :

Il était une fois deux amies qui s'aimaient d'amour et d'amitié. Un amour platonique, une amitié exclusive et précieuse. L'une était blonde, l'autre brune. L'une collectionnait les hommes, l'autre attendait le prince charmant. Toutes les deux étaient d'accord pour ne fréquenter les hommes que pour les utiliser, leur faire payer leurs fantaisies et éventuellement les faire souffrir. Elles étaient devenues des expertes en ruses et n'avaient aucun scrupule à aller jusqu'au bout de leurs plans⁵⁴.

Situé dans un cadre commun à l'histoire de Zina, celui de la ville de Tanger, présentée comme le domaine des contrebandiers, proxénètes et trafiquants de drogue, *Ruse des femmes* est un vrai conte libertin qui met en scène la *psychopatia sexualis* largement analysée par Malek Chebel⁵⁵. Cette brève histoire profite en effet des tropes qui abondent dans le recueil tels que tromperie sexuelle, orgie, rivalité amoureuse, jalousie, inassouvissement du désir masculin, etc.⁵⁶ En se résumant dans la formule « ni honte ni pudeur, mais un déchaînement, une liberté de jouir et de transgresser tout ce qui était interdit »⁵⁷, ce récit pose la thématique développée dans *Amours sorcières*.

À ce propos, nous tenons à souligner l'importance de l'hypotexte : du point de vue stylistique, le texte est un pastiche des contes orientaux. De plus, en s'organisant autour du motif du pouvoir de la séduction féminine, il restitue la dynamique amoureuse propre aux *nuits* et explicite ce lien : « L'homme fut à peine étonné par cette audace. Il cita, sans faire de commentaires, l'affirmation de la belle femme des *Mille et Une Nuits* : "Nous autres femmes, tout ce que nous voulons, nous arrivons à l'obtenir" »⁵⁸.

Cette dynamique est poursuivie dans *Amours sorcières* où la fameuse phrase provenant du Coran et reprise dans *Les Mille et Une Nuits* constitue une sorte de leitmotiv : « leur ruses sont incommensurables »⁵⁹. En effet, l'esprit de méfiance à l'égard des femmes, le malentendu entre l'homme et la femme constitue le scénario commun à la majorité des nouvelles. Nous démontrons dans ce qui suit que, tout comme dans les contes orientaux, dans *Amours sorcières*, la sorcellerie, et les pratiques superstitieuses évoquées avec une distance ironique constituent un certain code de représentation de la réalité contemporaine.

⁵⁴ T. BEN JELLOUN : *Ruse des femmes*. In : IDEM : *Le premier amour est toujours le dernier...*, p. 35.

⁵⁵ Cf. M. CHEBEL : *La féminisation du monde...*, pp. 49—117.

⁵⁶ Cf. *ibidem*, p. 47.

⁵⁷ T. BEN JELLOUN : *Ruse des femmes*. In : IDEM : *Le premier amour est toujours le dernier...*, p. 41.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 40.

⁵⁹ T. BEN JELLOUN : *L'amour sorcier*. In : IDEM : *Amours sorcières...*, p. 28.

Entre le cartésianisme et la chasse aux sorcières

Le monde marocain décrit dans le recueil est comme fissuré, fracturé, écartelé entre l'Orient et l'Occident. Dans cette réalité conflictuelle, c'est le couple marocain qui devient le terrain de la rivalité entre la modernité et la tradition. Le choix de cette optique permet à l'auteur d'inscrire les conflictualités propres à la société dans une dynamique amoureuse et d'actualiser les significations plurielles de la dimension érotique des contes.

Le clivage entre deux modèles de vie est rendu manifeste dans *L'amour sorcier* qui inaugure le recueil. Dans cette histoire de Najat, une belle femme séduisante, et Hamzat, « un homme mûr mais qui a une peur bleue des femmes »⁶⁰, la satire vise le personnage masculin. Se déclarant affranchi de tout le poids de la tradition, cet « homme qui se dit moderne et cultivé », qui « aime le jazz, le cinéma classique, boit et ne fait pas le ramadan »⁶¹, se sent littéralement ensorcelé, dès qu'il tombe amoureux. Ne maîtrisant plus ses émotions, Hamzat commence à voir les sources de sa passion dans les pratiques magiques dont il accuse Najat. Déchiré, obsédé par la peur des superstitions, il décide de contrarier — en usant lui-même de la magie — l'amour de Najat en qui il retrouve une ennemie, une créature néfaste et une force diabolique. Gagné par la misogynie, Hamzat, homme instruit et apparemment lucide, se laisse petit à petit emporter par l'imaginaire. De cette manière, le fantasme supplante le bon sens, la réalité se trouvant concurrencée par un merveilleux inquiétant :

Manifestement, il était convaincu qu'il dormait à côté d'une ennemie. Dans le noir, il avait les yeux grands ouverts et s'imaginait en train de défaillir petit à petit sous les effets conjugués des produits qu'il aurait avalés, du sort jeté magiquement par un sorcier ou une ogresse et du trouble qui occupait tout son être. Comment était-ce possible ? Des femmes apparemment modernes, cultivées, séduisantes, faisant appel à l'irrationnel le plus aberrant pour résoudre des problèmes affectifs ? Il en déduisit que la société marocaine ne pouvait échapper à ses vieux démons et qu'elle affronte la modernité en gardant un pied bien enraciné dans le Moyen Âge⁶².

Focalisée sur Hamzat, la voix narrative est dominée par un humour malicieux qui résulte du hiatus entre les faits relatés par le narrateur (l'histoire d'un célibataire têtue qui s'avère incapable de résister à l'amour pour une femme) et l'interprétation qu'en donne le protagoniste lui-même (l'histoire de son propre ensorcellement). La distance ironique entre la conscience du héros et l'attitude ambiguë de l'instance narrative repose sur le motif de l'importance de la superstition dans la vie des Marocains.

⁶⁰ Ibidem, p. 39.

⁶¹ Ibidem, p. 40.

⁶² Ibidem, p. 34.

Au fur et à mesure que Hamzat cède à la fatalité de l'amour, la réalité qui l'entoure devient de plus en plus troublante : elle se transforme en un monde étrange peuplé de sorciers, marabouts et charlatans auprès de qui le héros cherche un soutien pour résister à la séduction de Najat. Cela se passe ainsi parce que le féminin, séduisant au départ, devient oppressant : il menace l'intégrité de l'homme et risque d'ébranler ses sens.

En dépit des apparences de l'homme moderne, Hamzat n'est donc pas capable de dépasser les représentations stéréotypées des rôles féminin et masculin. Le motif de la rivalité amoureuse d'après le schéma amants / ennemis associé au triomphe de la superstition prouve qu'il reste victime du machisme. La sexualité masculine « engluée dans le marasme des conventions » et devenue un « réservoir de clichés »⁶³ a déjà occupé l'auteur dans son récit partiellement autobiographique *L'Écrivain public*. Dans *Amours sorcières*, ce thème prend une résonance comique en se nourrissant de la tradition populaire : le conte devient l'instrument de la satire sociale.

Entre la psychanalyse et la sorcellerie : au carrefour de la science et de la superstition

Il résulte de ce qui précède que, dans le monde représenté dans *Amours sorcières*, le thème de la superstition reste étroitement lié à la psychologie des personnages. Tahar Ben Jelloun semble rejoindre le point de vue de Malek Chebel qui insiste sur la dimension psychanalytique des contes et rituels populaires⁶⁴. En dépit de la modernité qui s'introduit de plus en plus dans la vie quotidienne, les sorciers et les conteurs jouent, dans les histoires de Ben Jelloun, le rôle des spécialistes en psychologie. C'est manifeste dans le cas de Salem, personnage obsédé par des rêves étranges : « Il devrait consulter un psychiatre. Ce n'est pas dans la tradition de la famille. Alors un sorcier, un marabout, un charlatan »⁶⁵.

Les nouvelles benjellouniennes donnent en effet l'image d'un Maroc des sorciers qui, dotés d'un savoir occulte sur le monde, sont capables de déchiffrer les mystères cachés dans les âmes. Il faut citer sur ce point *Mabrouk interprète vos rêves* où, de toute évidence, le conte populaire joue le rôle d'une psychanalyse collective. Capable de comprendre le sens des rêves, Mabrouk, écrivain public et fils d'un conteur professionnel, retrouve en lui le don d'« ouvrir les portes des symboles et mystères »⁶⁶. Il sait déchiffrer les âmes de ses clients et s'avère capable de scruter l'inconscient collectif en découvrant qu'il existe des rêves qui

⁶³ T. BEN JELLOUN : *L'Écrivain public*. Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 67.

⁶⁴ Cf. M. CHEBEL : *Psychanalyse des "Mille et Une Nuits"*. Paris, Payot, 2002.

⁶⁵ T. BEN JELLOUN : *La beauté et une fatalité supérieure à celle de la mort...*, p. 136.

⁶⁶ T. BEN JELLOUN : *Mabrouk interprète vos rêves*. In : IDEM : *Amours sorcières...*, p. 79.

hantent la majorité des gens. Il en arrive à comprendre la nature humaine et finit par utiliser ce savoir afin de remédier aux problèmes de ses clients : « D'écrivain public, il était passé à un autre stade sans changer le panneau bleu : casseur de mauvais sort, conseiller conjugal, écrivain de lettres d'amour, etc. »⁶⁷

La dimension métatextuelle de l'histoire de Mabrouk est évidente : elle souligne l'importance de la tradition populaire, qui, affranchie des tabous et des conventions, sert à rendre compte de la sensibilité hybride d'un peuple tiraillé entre la modernité et la tradition. Par le biais de l'histoire de l'écrivain public Mabrouk, Tahar Ben Jelloun — nouvelliste-conteur (qui — rappelons-le — considère son travail littéraire comme l'activité d'un écrivain public), explicite son rattachement à la culture orale qu'il actualise afin de représenter la complexité de la mentalité maghrébine. Ainsi, *Mabrouk interprète vos rêves*, accentue la dimension orale du recueil *Amours sorcières* et met en relief les fonctionnalités psychologiques de la culture populaire et du conte arabe.

Ce lien, extrêmement important, entre la psychanalyse et la sorcellerie dans *Amours sorcières* possède d'intéressantes conséquences au niveau de l'hybridité entre les paradigmes du conte oriental et de la nouvelle. Il réapparaîtra donc dans la partie finale de notre analyse du recueil concentrée sur les questions génériques.

Le catalogue des vices : le conte en tant que miroir de la société marocaine actuelle

L'analyse qui précède nous amène à constater qu'inscrit dans la dynamique sentimentale propre aux *nuits arabes*, le thème de l'amour (sinon le désamour) constitue une sorte d'ossature diégétique et un point de départ pour la présentation de la société marocaine qui vit une situation interculturelle. Tahar Ben Jelloun reprend plusieurs schémas actionnels et tropes récurrents dans les *nuits arabes*, analysés notamment par Nikita Elisséeff et Malek Chebel. Dans sa dimension sociale, le recueil s'approche donc de son hypotexte, dont le but a toujours été — comme l'observe Chebel — de donner l'éclairage sur la réalité sociologique et humaine⁶⁸.

Précisons sur ce point que l'auteur de *La féminisation du monde* déconstruit *Les Mille et Une Nuits* en unités thématiques récurrentes et retrouve les tropes qui en disent long sur la société arabo-musulmane : ses vices et ses vertus. Il résulte de cette analyse que l'oralité a toujours réalisé des enjeux mimétiques que la tradition occidentale a délégués, suite à son évolution, au roman réaliste (paradigme étranger à la tradition arabe).

⁶⁷ Ibidem, p. 87.

⁶⁸ Cf. M. CHEBEL : *La féminisation du monde...*, p. 26.

De manière analogue, conformément à la tradition maghrébine, Tahar Ben Jelloun poursuit l'observation sociologique propre aux *nuits* : il baigne ses « contes contemporains » dans une atmosphère sensuelle et magique propre à la sensibilité orientale et actualise plusieurs tropes récurrents dans l'hypotexte pour dénoncer les problèmes de son pays d'origine.

La corruption : dans la logique du rapt (reprise d'un schéma actionnel du conte oriental)

Tricinti fournit un exemple du jeu que le récit bref benjellounien poursuit avec les motifs des *Mille et Une Nuits*. Cette nouvelle qui dénonce la corruption des employés dans la province marocaine renoue avec l'esprit populaire et — au niveau de l'action — reproduit « la logique du rapt » qui constitue — comme le prouve Malek Chebel — l'un des scénarios principaux des contes orientaux⁶⁹.

L'histoire d'un employé, Nour Eddine, qui, chaque année, soutirait de l'argent aux habitants d'une petite localité paysanne de la région d'Imintanout, en leur promettant l'eau courante et l'électricité (sans jamais tenir parole) est maintenue dans la stylistique du récit facétieux, genre fréquent dans *Les Mille et Une Nuits*⁷⁰. En effet, nous y retrouvons les composantes de ce paradigme telles que : la présentation des anti-héros, l'affrontement drolatique des hommes et femmes dans leurs différences et surtout la présence du mariage comme punition⁷¹.

Ce conte, qui punit de manière exemplaire « le vol, la corruption, l'escroquerie »⁷², se rattache à l'ensemble des histoires par le fait qu'il reprend le thème de la ruse des femmes, pour — cette fois-ci — rendre hommage à l'intelligence du « sexe faible » : ce sont les femmes qui réclament d'abord le progrès et, ensuite, trompées, préparent leur juste vengeance. Dans l'esprit propre aux *nuits arabes*, la femme représente dans *Tricinti* une force, une énergie de vie, une intelligence avec lesquelles, l'homme, privilégié et dorloté par le système social, ne saurait se mesurer : « [...] ce sont les femmes qui poussent les hommes à réclamer l'électricité. Ce sont elles qui commandent ; normal, elles travaillent deux fois plus que les hommes »⁷³.

L'histoire obéit donc aux lois propres à la culture populaire ; d'ailleurs elle s'incarne dans le personnage de Moha qui revient dans ce récit, en tant que porte-parole (stratégie à laquelle le lecteur benjellounien est déjà habitué), afin d'annoncer la vengeance des femmes :

⁶⁹ Cf. *ibidem*, pp. 199—216.

⁷⁰ Cf. *ibidem*, p. 20.

⁷¹ M. VALIÈRE : *Le conte populaire. Approche socio-anthropologique*. Paris, Armand Colin, 2006, pp. 111—116.

⁷² T. BEN JELLOUN : *Tricinti*. In : *IDEM : Amours sorcières...*, p. 180.

⁷³ *Ibidem*, p. 174.

Nour Eddine, c'est le déchet de la religion, petit mec sans importance qui vient exploiter la naïveté des paysans pauvres. [...] Mais il oublie, ce fils de non-religion, cet enfant de la ville pourrie par le vol et le mensonge, il oublie que derrière chaque paysan, il y a une femme. Il ne sait pas ce dont les femmes sont capables⁷⁴.

Les jeux que le récit benjellounien mène avec le conte populaire sont nombreux. Dans le merveilleux oriental, de manière comique, s'abolit le clivage magie / rationalité autour duquel se construisent plusieurs trames dans le recueil. Dans *Tricinti*, l'électricité, symbole de la modernité et du progrès, est considérée, par les paysans, comme le résultat, sinon le symbole, de la magie. Par conséquent, la trame de l'électricité réclamée par les femmes et refusée par l'administration corrompue s'inscrit dans le schéma propre au conte : manque—quête—réparation, les femmes jouent le rôle du héros, Nour Eddine incarne l'antagoniste (et le traître)⁷⁵.

À ce schéma général du conte (qui reste pourtant inaccompli) se superpose l'histoire du rapt qui est l'un des schémas récurrents dans *Les Mille et Une Nuits*. Reproduisant plusieurs tropes qui lui sont traditionnellement subordonnés (enlèvement, endormissement, séquestration, exil, transformation)⁷⁶, cette trame subit une sorte de travestissement burlesque qui donne comme résultat la mise en valeur de l'intelligence féminine. De toute évidence, l'histoire qui tourne autour de la ruse, la seule arme efficace pour s'opposer à l'injustice et à la corruption, se situe sous le signe de la « féminitude », notion d'importance capitale, d'après Malek Chebel, dans le monde des *Mille et Une Nuits*⁷⁷.

Précisons que c'est le rapt qui est, pour les femmes, le moyen de réagir contre les abus du pouvoir (incarné par Nour Eddine). Séduit d'abord par le chant et la danse de jeunes filles sensuelles, envoûté autant par l'encens que par l'érotisme qui émane des jeunes berbères, Nour Eddine se laisse endormir (l'usage de la drogue [haschich] étant conforme à la tradition des *nuits*) avant d'être séquestré et marié de force avec la plus laide et la plus vieille fille de la région (« ce n'est pas un mariage, mais un exil en enfer »⁷⁸).

La punition de Nour Eddine s'appuie donc sur la mise en action de toutes les incarnations possibles de la féminité : séduit par la jeunesse et la beauté, l'employé tombe entre les mains de l'héroïne qui incarne la *ghoula*, féminité stérile, menaçante, repoussante et agressive. Ce jeu complexe avec le thème du rapt (qui se trouve comiquement inversé, les *nuits* relatant d'habitude des histoires d'enlèvement de femmes) aboutit à l'actualisation du motif de la transformation :

⁷⁴ Ibidem, p. 180.

⁷⁵ Cf. V. PROPP : *Morphologie du conte*. Paris, Éditions du Seuil, 1965, pp. 66—122.

⁷⁶ Cf. M. CHEBEL : *La féminisation du monde...*, pp. 199—215.

⁷⁷ Ibidem, p. 44.

⁷⁸ T. BEN JELLOUN : *Tricinti*. In : IDEM : *Amours sorcières...*, p. 182.

le couple burlesque, qui reste stérile contrairement à maintes finales des contes merveilleux, finit par ressembler à un âne et à une vipère⁷⁹.

Quête de l'objet magique (électricité), histoire de l'enlèvement, parodie de l'histoire d'amour, reprise de la morale issue de la littérature populaire (la méchanceté qui est punie), sont autant d'éléments topiques qui relèvent de la tradition des contes merveilleux. L'intention satirique de ce dialogue avec la littérature orale est évidente : la simplification de l'histoire et l'aspect caricatural des personnages, servent à mettre en relief le vice social.

De plus, le fait que la problématique sociale et éthique de l'histoire racontée est présentée dans le contexte de la rivalité entre le féminin et le masculin rapproche la nouvelle *Tricinti* des histoires issues des *Mille et Une Nuits*. Notons encore que par les trois aspects tels que la mise en scène du vice social, le jeu sur le clivage magie / rationalité (qui dote le merveilleux de caractère symbolique) et la « féminitude » en tant que ressort de l'action, la nouvelle reste représentative de nombreuses histoires racontées dans *Amours sorcières* qui, en se concentrant sur la critique de la société, s'organisent autour des mêmes éléments topiques.

Jalousie, convoitise, calomnie dans l'engrenage du rationnel et du merveilleux

Les Mille et Une Nuits représentent toute une palette de vices dont quelques-uns restent sans doute dominants. Ce sont — comme le montre Malek Chebel, en se référant également à l'étude de Nikita Elisséeff — la convoitise, la calomnie, l'orgueil, la curiosité et surtout la jalousie⁸⁰. Dans *Amours sorcières*, Tahar Ben Jelloun retrouve la plupart de ces « péchés capitaux »⁸¹ (excepté l'orgueil) dans le monde actuel.

Nos analyses prouvent que c'est pour mettre en scène les ravages provoqués par les vices que le monde représenté dans les nouvelles devient un espace où rivalisent la rationalité et la magie. À savoir : est représenté comme ambivalent (non crédible, insolite, merveilleux) ce qui résulte des pulsions de l'homme qui se laisse aller à ses colères, frustrations, bassesses, excès de jalousie. Si le narrateur maintient le doute (qui est de règle dans la plupart des textes) entre l'explication logique et surnaturelle des événements, c'est pour exprimer la force des émotions négatives qui échappent au contrôle de la raison humaine. En d'autres termes, le personnage benjellounien est déchiré entre le cartésianisme et la croyance en sorcellerie parce que la société à laquelle il appartient est double, inspirée par deux modèles culturels et que sa psychologie même est empreinte de ce dédoublement.

⁷⁹ Cf. *ibidem*, p. 186.

⁸⁰ Cf. M. CHEBEL : *La féminisation du monde...*, pp. 229—240.

⁸¹ *Ibidem*, p. 229.

Or, avant d'entrer au cœur de la tension entre les deux attitudes épistémologiques d'importance capitale dans les nouvelles benjellouniennes, nous procédons à une brève évocation des tropes — « vices capitaux » qui organisent les histoires racontées.

Malek Chebel démontre que « la jalousie est un trope parfait, situé au carrefour de la tension psychologique qui donne aux *Nuits* leur mouvement »⁸². L'un des moteurs psychologiques de l'acquisition des richesses, la jalousie, se trouve souvent à l'origine de la curiosité, de la vengeance, de l'enlèvement, de la transformation, etc. Elle reste étroitement liée à la convoitise (désir des biens matériels) et pousse celui qui envie les biens d'autrui à la calomnie et à la médisance. Fort souvent dans *Les Mille et Une Nuits*, la jalousie se situe dans le contexte de la rivalité amoureuse, associée à la tromperie et à l'adultère⁸³.

De manière analogue, la jalousie constitue dans *Amours sorcières* le point nodal de la plupart des histoires et le point où convergent des motifs réalistes et merveilleux. Ce vice devient souvent le ressort de l'histoire et, en même temps, il apparaît comme l'explication de l'énigme sous-jacente à l'histoire (c'est ce qui s'avère motiver le comportement des personnages).

On le voit le mieux dans *Homme sous influence*, histoire d'un professeur d'université spécialisé dans les mathématiques appliquées et la physique nucléaire, mondialement reconnu et dont le succès scientifique provoque la jalousie de son milieu. Le motif de la jalousie se greffe sur l'opposition entre l'idée que le monde est rationnel et explicable logiquement et la conviction que la réalité dépend de la magie et reste modifiable par les pratiques superstitieuses. Car, exposé aux regards envieux de son entourage, Anwar commence à se croire « possédé », livré à l'influence néfaste des pratiques magiques. L'histoire se concentre ainsi sur une progressive métamorphose de ce « Cartésien », « un homme de science » qui a fait de la rationalité sa passion⁸⁴ et qui s'avère pourtant impuissant face « au mauvais œil » de son entourage. Victime de la méchanceté des objets (une punaise dans son pied, le disque dur qui perd toutes ses données, le dégât des eaux, etc.), et d'une suite de malchances (séparation avec sa fiancée, départ de sa femme de ménage, etc.), désarmé, Anwar admet qu'il existe autour de lui des forces invisibles maléfiques. Ceci l'amène à chercher de l'aide auprès d'un *fqih* (sorcier) qui « voit des choses que le commun des mortels ne voit pas et sait arrêter les méfaits du mauvais œil et autres agissements du diable »⁸⁵.

La magie qu'Anwar n'ose plus contester et dont il finit par faire usage afin de rompre avec la malchance métaphorise, dans cette histoire non dépourvue d'humour malicieux, les « méfaits » de la jalousie. « Vous êtes la cible d'ondes

⁸² Ibidem, p. 238.

⁸³ Cf. ibidem.

⁸⁴ T. BEN JELLOUN : *Homme sous influence*. In : IDEM : *Amours sorcières...*, p. 43.

⁸⁵ Ibidem, p. 67.

négatives de plus en plus féroces »⁸⁶ — lui explique le *fqih*, ayant retrouvé dans son appartement des talismans et d'autres objets censés lui nuire — le symbole, sinon la preuve, des mauvais sentiments de ses collègues, proches et « amis ».

Le thème du maintien des pratiques magiques et des superstitions, considéré par Tahar Ben Jelloun comme un élément de la culture quotidienne des Marocains⁸⁷, devient, dans *Amours sorcières*, un moyen pour dénoncer une sorte de « maladie sociale ». Relevant d'une généralisation, les paroles du protagoniste sont marquées d'un rare pessimisme : « Les Arabes n'aiment pas que d'autres Arabes réussissent surtout sur un plan international. [...] Nous sommes une société malade. Nous sommes forts pour trahir et détruire ceux qui travaillent sérieusement »⁸⁸.

Il faut noter que, dans *Homme sous influence*, l'image de la société s'inspire de l'ethnographisme très présent dans la littérature maghrébine d'expression française depuis ses débuts dans les années 50 du XX^e siècle. Rappelons que le roman ethnographique, dont le modèle est fourni par le précurseur du roman marocain francophone, Ahmed Sefrioui, accentue l'importance des croyances et pratiques populaires et fournit l'image d'un Maroc des sorciers, voyants et charlatans⁸⁹. En renouant avec la vision connue du lecteur de littérature marocaine d'expression française, celle d'une « société semi-logique, une société où le rationnel voisine avec les superstitions, la magie, la sorcellerie, les croyances occultes, etc. »⁹⁰, Tahar Ben Jelloun lui attribue un sens figuré, hautement satirique. En effet, le monde qu'on ne voit pas d'ordinaire, puisqu'il échappe à l'esprit rationnel, est celui qu'on cache aux yeux des autres : il est fait de jalousie, de frustrations et de mauvaises intentions. Gagné par le manque de confiance en autrui et la peur généralisée, muni de talismans, le « Cartésien » croit au surnaturel qui n'est rien d'autre que le miroir du vice et admet l'existence de la magie, celle-ci impliquant tout ce qui demeure hypocritement dissimulé derrière la comédie du quotidien.

Le conte hammamique et le thème de la médisance

Présent dans *Les Mille et Une Nuits*, le lien entre la jalousie et la médisance fait l'objet de la nouvelle *Hammam*. Dans l'histoire d'un pianiste célèbre calomnié par des jaloux, le thème du « bain turc » exprime le désir de purifier sa réputation salie.

Rappelons d'abord, en nous référant à l'étude de Jacques Noiray, que la visite au *hammam* (à côté de la découverte de la magie et du souvenir de l'école coranique) est l'un des thèmes ethnographiques présents dans la littérature

⁸⁶ Ibidem, p. 72.

⁸⁷ Cf. T. BEN JELLOUN : *L'imaginaire dans les sociétés maghrébines*. In : IDEM : *Les cultures du Maghreb*. Sous la direction de M.-A. ROQUE. Paris, L'Harmattan, 1996, p. 136.

⁸⁸ T. BEN JELLOUN : *Homme sous influence*. In : IDEM : *Amours sorcières...*, p. 73.

⁸⁹ Cf. J. NOIRAY : *Littératures francophones. Le Maghreb*. Paris, Belin, 1996, pp. 19—45.

⁹⁰ T. BEN JELLOUN : *Homme sous influence*. In : IDEM : *Amours sorcières...*, p. 49.

marocaine d'expression française et récurrents dans la prose benjellounienne⁹¹. Tahar Ben Jelloun instaure donc, dans le récit bref qui nous intéresse, le dialogue intertextuel qui vise aussi bien les textes de ces prédécesseurs que ses propres écrits.

Afin de donner à comprendre à quel point ce lieu de détente a nourri la sensibilité orientale, Abdelkébir Khatibi parle du « conte hammamique » : un genre littéraire consacré aux fantômes et aux djinns qui a pris son inspiration dans les coins et recoins du labyrinthe du corps et de l'imagination⁹². L'auteur du *Corps oriental* insiste sur l'ambivalence de cet espace extrêmement sensuel où la nudité attire et repousse en même temps. Lieu d'intimité où les masques tombent puisque les corps se dénudent, le bain public stimule l'imagination des Arabes, depuis leur enfance, par son atmosphère irréelle, onirique, étrange provoquée par la vapeur et la chaleur : « La sudation détend le corps, l'imbibe de vapeur mêlée à la saveur collective et l'enferme dans un espace clos, sans fenêtre ni mobilier. La lumière y est rare, filtrée par les effets de la sudation et des rayons d'eau. De là cette sensation mêlée de jouir de la nudité et d'en avoir tout à fait peur »⁹³.

La sensualité onirique du *hammam* où se mélangent la vapeur, la folie, l'érotisme et l'évasion apparaît notamment dans *La boîte à merveilles* (1954) d'Ahmed Sefrioui. La visite au *hammam* est évoquée par le narrateur comme l'un de ses principaux souvenirs d'enfance (entre le portrait d'une voisine : la *Chouafa*, « voyante-sorcière » et la présentation de l'école coranique, le *Msid*)⁹⁴. Chez Sefrioui, l'atmosphère du « bain maure » est insolite, troublante, inquiétante. Le garçon se sent comme étouffé aussi bien par la chaleur que par le corps féminin fait d'une multitude de bras, jambes, cuisses. Le *hammam* devient donc, dans *La boîte à merveilles*, le synonyme du cauchemar et de l'Enfer⁹⁵. En reprenant ce thème ethnographique, Tahar Ben Jelloun le renouvelle et l'approfondit surtout dans *L'Enfant de sable* et de *La Nuit sacrée* : sans le priver de connotations désagréables, il représente le *hammam* comme ambivalent en lui-même, éveillant en même temps une fascination et un malaise⁹⁶.

⁹¹ Cf. J. NOIRAY : *Littératures francophones...*, pp. 38—44.

⁹² Cf. A. KHATIBI : *Le corps oriental*. Paris, Éditions Hazan, 2002, p. 130.

⁹³ Ibidem.

⁹⁴ Cf. A. SEFRIOUI : *La boîte à merveilles*. Paris, Éditions du Seuil, 1954, pp. 7—14.

⁹⁵ Cf. ibidem, p. 12.

⁹⁶ Cette problématique ethnographique est située dans une perspective comparative dans l'étude de M. GUBIŃSKA : *Le thème du hammam dans quelques textes de Tahar Ben Jelloun, Assia Djebar et Le Clézio*. In : *In aqua scribis : le thème de l'eau dans la littérature*. Sous la direction de Michał Piotr MROZOWICKI. Gdańsk, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2005, pp. 437—443. Nous évoquons brièvement le rôle du *hammam* dans le diptyque d'Ahmed-Zahra dans M. ZDRADA-COK : *La circoncision, le tatouage, les rituels du hammam dans la littérature marocaine d'expression française : Abdelkébir Kharibi et Tahar Ben Jelloun*. « Romanica Silesiana » 2014, n° 9 : *Rites et cérémonies*. Sous la rédaction d'Aneta CHMIEL, textes réunis et établis par Andrzej RABSZTYN, Zuzanna SZATANIK, Ewelina SZYMONIAK. [Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego], pp. 138—140. Sur le *hammam* et le statut du monde représenté entre le réel et l'onirique

Porte d'entrée pour un monde merveilleux, situé à la frontière entre la lucidité et le rêve, le *hammam* ressemble également à un terrain ambigu dans le prologue du récit bref. Ce monde onirique éveille dans l'imagination de ses habitués le souvenir de djinns, sorcières, ogresses et autres créatures étranges issues des contes populaires, telle Aïcha Kandischa qui prend — chez Tahar Ben Jelloun — une forme des plus cauchemardesques (celle d'une femme munie de dents entre ses cuisses pour manger les petits garçons)⁹⁷. En dépit de cette atmosphère empreinte de sensualité menaçante, la nouvelle s'oriente également vers la représentation du « bain maure » en tant que lieu matriciel par excellence : « Pour les uns, toutes les femmes qui se lavent dans cette semi-obscurité sont des ogresses, pour les autres seule leur propre mère existe et ils ne voient qu'elle »⁹⁸. Tout compte fait, par-delà son aspect cauchemardesque, le *hammam* est censé offrir la protection maternelle et transposer l'homme non seulement aux origines de son existence, mais encore au fond de lui-même. En effet, pour le héros de *Hammam*, la visite au bain public possède une fonction thérapeutique. Ruiné par les attaques de ses ennemis, jaloux de son succès, amené au bord de la folie, obsédé par des vers et des puanteurs qui — pense-t-il — se sont incrustés dans sa peau suite à des manigances et pratiques magiques de son entourage, il arrive à purifier son corps et son esprit ayant compris que la seule méthode de réaction contre la méchanceté consiste en l'indifférence. « Aller au hammam comme si la solution magique s'y trouvait »⁹⁹ veut dire dans ce cas-là faire table rase, revenir à l'enfance pour retrouver l'innocence, « se désintoxiquer », c'est-à-dire se débarrasser des sentiments négatifs, s'élever au-delà des bassesses préparées par les autres ; bref, subir une purification d'ordre spirituel, psychologique et moral. La conclusion du protagoniste lui-même, une fois l'épreuve subite, reste significative à cet égard : « J'ai bu l'eau de l'oubli tout en sachant que c'était symbolique »¹⁰⁰.

En dépit de l'amertume qui émane du regard porté sur la société marocaine, en dépit de la tonalité sarcastique qui envahit petit à petit le soliloque du protagoniste (« Dans notre société bien aimée, on se laisse de plus en plus aller à la médisance »¹⁰¹), la nouvelle met donc l'accent sur la persistance de la sagesse léguée par la tradition populaire. Cela se passe ainsi parce que l'intrigue repose — comme c'est de règle dans *Amours sorcières* — sur la superposition du merveilleux et de

dans *La Nuit sacrée* cf. M. ZDRADA-COK : *Les métamorphoses de l'insolite dans le romanesque de Tahar Ben Jelloun*. In : *Métamorphoses de l'insolite dans la littérature d'expression française du XVIII^e au XXI^e siècle*. Sous la direction de M. WANDZIOCH. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2012, pp. 151—152.

⁹⁷ Cf. T. BEN JELLOUN : *Hammam*. In : IDEM : *Amours sorcières...*, p. 192.

⁹⁸ Ibidem, p. 191.

⁹⁹ Ibidem, p. 213.

¹⁰⁰ Ibidem, p. 236.

¹⁰¹ Ibidem, p. 202.

la psychanalyse¹⁰². De cette manière, le surnaturel exprime les conflictualités du personnage « c'est dans ma tête, c'est ça, je délire, je sens ce qui n'existe plus »¹⁰³.

Loin d'une représentation stéréotypée, le *hammam*, par la complexité de son monde, est l'un des symboles de la richesse de la culture orientale. En présentant les vertus du « bain maure » comme thérapeutique¹⁰⁴, Tahar Ben Jelloun semble rejoindre le point de vue d'Abdelkébir Khatibi qui fait « l'éloge du *hammam* considéré comme un médecin muet »¹⁰⁵ et en suggère la dimension spirituelle (il rappelle que, dans la topographie de la médina, le *hammam* reste d'habitude proche de la mosquée)¹⁰⁶.

L'hybridité générique d'*Amours sorcières* : dans l'engrenage du conte oriental et de la nouvelle

Le conte et la nouvelle

La partie finale de l'analyse d'*Amours sorcières* se concentre sur l'aspect générique du recueil. Les questions formelles, partiellement mentionnées à l'occasion de l'étude de l'actualisation du conte oriental, méritent en effet un regard plus approfondi. Notre attention vise donc l'hybridité d'*Amours sorcières* envisagée surtout sur le plan de la structure et de l'organisation des textes. En prenant en considération les apports de la théorie des genres, nous nous penchons donc sur le dialogue de deux paradigmes : celui du conte oriental et celui de la nouvelle dont le modèle s'est constitué dans la littérature occidentale suite à Boccace et qui a pris sa forme décisive au XIX^e siècle¹⁰⁷.

Jusqu'à présent, notre analyse du recueil prenait surtout en considération les actualisations des *Mille et Une Nuits* sur le plan thématique, esthétique et interculturel. Cette lecture serait pourtant incomplète sans une réflexion théorique sur la nouvelle qui — rappelons-le et insistons là-dessus — constitue la première référence générique de l'œuvre. En effet, d'après l'indication générique qui accompagne le titre et qui réapparaît dans la prière d'insérer (en quatrième de couverture), *Amours sorcières* est considéré comme un recueil de nouvelles.

¹⁰² « J'ai consulté mon médecin. [...] Vous avez des illusions de la perception, c'est que vous êtes tombé dans la dépression. Il faut revenir à l'enfance ». Ibidem, p. 195.

¹⁰³ Ibidem, p. 197.

¹⁰⁴ Cf. ibidem, p. 195.

¹⁰⁵ A. KHATIBI : *Le corps oriental...*, p. 130.

¹⁰⁶ Cf. ibidem, p. 129.

¹⁰⁷ J.-P. AUBRIT : *Le conte et la nouvelle*. Paris, Armand Colin, 1997, pp. 25, 59—68.

La distinction (voire la confusion) entre les deux paradigmes est un des grands problèmes (pour ainsi dire « classiques ») de la théorie des genres. Il ne saurait donc être ignoré dans notre analyse, d'autant plus qu'il dépasse — dans le cas de l'écriture benjellounienne — les frontières de la littérature occidentale et se situe dans le contexte du dialogue interculturel.

En suivant notamment les études de René Godenne et de Jean-Pierre Aubrit, nous admettons que la frontière entre les deux genres est floue, sinon aléatoire¹⁰⁸. C'est tout à fait manifeste surtout à partir du XIX^e siècle, « le siècle des maîtres du récit bref »¹⁰⁹, où le mélange entre le conte et la nouvelle s'aggrave, allant de pair avec la confusion sémantique dans l'esprit même des écrivains qui utilisent les termes en question de manière souvent libre. Magdalena Wandzioch parle à ce propos du règne de « l'ambiguïté, voire la circularité notionnelle : les termes nouvelle et conte fonctionnent comme synonymes, désignant toute forme de récit court, indépendamment du caractère réaliste ou insolite des événements présentés »¹¹⁰.

Or, l'usage sémantique qui s'est petit à petit imposé au XX^e siècle assure la suprématie de la nouvelle, le conte étant redevenu un genre beaucoup plus restreint. Nous nous référons à ce propos à la statistique fournie par René Godenne : dans la seconde moitié du XX^e siècle, environ 65% des textes brefs étiquetés le sont comme *nouvelles*, contre 15% comme *contes*, 11% comme *récits* et 5% comme *histoires* (les 4% qui restent étant qualifiés de *chroniques*, *contes* et *nouvelles*, *nouvelles* et *contes*). Il en résulte, comme l'approuve Jean-Pierre Aubrit, que le terme de *conte* subsiste, mais il s'applique plutôt à des œuvres qui relèvent de la mémoire orale et de la tradition folklorique¹¹¹.

En dépit des difficultés de classification dont les récits brefs ont toujours donné preuve, nous réservons la notion du conte à des textes littéraires tels que les définit Christophe Carlier : se caractérisant par l'oralité, la fixité relative de la forme et un recours plus ou moins considérable au merveilleux¹¹². Quant aux nouvelles, nous les situons — en nous référant à l'étude de Jean-Pierre Aubrit — du côté de la littérature de tendance plutôt réaliste, inspirée par l'actualité, intéressée par une réalité ordinaire, sinon triviale, et cherchant souvent les meilleurs modes d'expression¹¹³. La nouvelle — par la brièveté de sa forme — n'aspire pas à représenter « tout l'univers » ; elle est sélective : en se concentrant sur un moment en racontant un événement, elle oblige le lecteur à « discerner le contour »¹¹⁴.

¹⁰⁸ R. GODENNE : *La nouvelle*. Paris, Honoré Champion, 1995, pp. 83—84.

¹⁰⁹ J.-P. AUBRIT : *Le conte et la nouvelle...*, p. 58.

¹¹⁰ M. WANDZIOCH : *Nouvelles fantastiques au XIX^e siècle : jeu avec la peur*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2001, p. 10.

¹¹¹ Cf. *ibidem*, pp. 83—84.

¹¹² Ch. CARLIER : *La clef des contes*. Paris, Ellipses, 1998, pp. 7—11.

¹¹³ Cf. J.-P. AUBRIT : *Le conte et la nouvelle...*, pp. 111—114.

¹¹⁴ D. GROJNOWSKI : *Lire la nouvelle*. Paris, Nathan, 2000, p. 40.

À la différence du conte folklorique, la nouvelle crée un certain « microcosme événementiel », dans la mesure où elle se limite d'habitude à un épisode (souvent banal ou qui, au moins, s'annonce comme ordinaire) et se clôt sur lui-même sans laisser attendre une suite¹¹⁵.

Dans le cas d'*Amours sorcières*, ce qui relève incontestablement de la nouvelle, c'est le caractère « ponctuel », « fragmentaire » de l'histoire racontée qui se situe dans un cadre ordinaire (elle se renferme, en effet, dans un « microcosme événementiel »). C'est également le lien intrinsèque de l'histoire racontée avec l'actualité. Citons par exemple l'évocation de la mort de Kateb Yacine¹¹⁶ ou encore l'allusion à la guerre du golf (1990—1991) qui, comme le démontre l'auteur, contribue à la confusion de l'Islam et de l'intégrisme dans l'opinion publique européenne¹¹⁷.

Le récit bref benjellounien reproduit le modèle de la nouvelle par le réalisme du cadre spatio-temporel et le lien qu'il entretient avec le journalisme. Précisons à cette occasion que *Le Suspect* s'approche de la chronique, d'autant plus que la prépublication de ce texte a eu lieu dans la presse (février 1991 dans « Le Nouvel Observateur »)¹¹⁸. Et comme l'observe Jean-Pierre Aubrit, le nouvelliste et le journaliste se confondent souvent dans leur activité, du fait que la nouvelle s'inscrivant dans l'actualité entretient des relations privilégiées avec la presse¹¹⁹. Cette idée est partagée par Daniel Grojnowski. L'auteur de *Lire la nouvelle* remarque la polysémie du mot « nouvelle » qui, de nos jours, appartient à la fois au registre de la littérature et de la presse dans la mesure où il s'applique soit à des récits inventés par des écrivains soit à des événements de l'actualité relatés dans des journaux. D'après le théoricien, ce qui assure à la nouvelle journalistique et à la nouvelle littéraire une relation d'étroite parenté, c'est l'intérêt pour un type d'événement : celui qui fait l'objet d'une rubrique « faits divers » ou « informations générales »¹²⁰.

De plus, conformément à « l'art démocratique de la nouvelle » dont parle Mario Praz cité par Jean-Pierre Aubrit¹²¹, à l'instar des paysans d'Anton Tchekhov et des employés de Nicolas Gogol ou de Guy de Maupassant, nous y retrouvons des personnages dont la position sociale n'est pas élevée : un immigré maghrébin à Paris (*Le suspect*), des femmes au foyer (*La femme de Salem, La femme de l'ami de Montaigne, Pantoufles*), des fonctionnaires et des paysans (*Tricinti*), une prostituée (*L'Inconnue*). Le monde d'*Amours sorcières* est donc typique de l'univers de la nouvelle où l'on ne retrouve pas de héros, mais des types

¹¹⁵ Cf. *ibidem*, pp. 4—7.

¹¹⁶ Cf. T. BEN JELLOUN : *Ils s'aiment*. In : IDEM : *Amours sorcières...*, p. 105.

¹¹⁷ Cf. T. BEN JELLOUN : *Le Suspect*. In : IDEM : *Amours sorcières...*, pp. 161—172.

¹¹⁸ Cf. *ibidem*, p. 172.

¹¹⁹ Cf. J.-P. AUBRIT : *Le conte et la nouvelle...*, pp. 111—112.

¹²⁰ Cf. D. GROJNOWSKI : *Lire la nouvelle...*, p. 44.

¹²¹ Cf. J.-P. AUBRIT : *Le conte et la nouvelle...*, p. 155.

représentant différentes catégories sociales. L'incipit de la nouvelle *Le Suspect* est significatif à cet égard : « Je m'appelle Mohamed Bouchaïb. Je suis laveur de carreaux. Je ne suis pas polonais, mais maghrébin »¹²².

En effet, en explorant le quotidien et l'intime¹²³, en représentant le monde tel qu'il (ne) va (pas), les nouvelles de Tahar Ben Jelloun, opèrent la confrontation du milieu populaire et de la société bourgeoise. Le conflit entre ces deux groupes très contrastés dans le Maroc contemporain¹²⁴ est illustré — comme nous avons pu l'observer auparavant — soit au niveau du motif des problèmes conjugaux des plus quotidiens et triviaux (*La femme de Salem, La femme de l'ami de Montaigne, Pantoufles, Amour sorcier, Ils s'aiment*, etc.), soit par le biais du thème du mariage ou de la relation amoureuse (*Tricint, L'Inconnue*).

Si le cadre spatio-temporel d'*Amours sorcières* est typique de la nouvelle, ses modes de représentation sont — à bien des égards — proches de l'esthétique du conte. À savoir : ils reposent sur l'oralité qui — comme nous l'avons déjà démontré — se manifeste à la fois au niveau du récit-cadre (présent dans *L'amour sorcier, L'homme absent à lui-même* et *Ils s'aiment*), et au niveau du discours du personnage qui assume lui-même le rôle du narrateur (*La femme de l'ami de Montaigne, La femme de Salem, Le Suspect, Hammam*).

Évidemment, cette stratégie n'est pas étrangère à la nouvelle. Comme le prouve Daniel Grojnowski, en tant que « récit raconté », la nouvelle comporte fréquemment elle aussi des marques d'oralisation. Il arrive souvent aux nouvellistes d'emprunter la forme du monologue, du journal intime, de la confidence, ou celle du témoignage et dans ce but, ils ont recours à des structures d'enchâssement maîtrisées avec brio par les conteurs¹²⁵. Ainsi, en introduisant de nombreuses marques de l'oralité dans ses récits brefs, Tahar Ben Jelloun ne rompt pas tout à fait avec l'esthétique de la nouvelle. Pourtant, il y ajoute des résonances propres au conte oriental et fait fusionner ainsi deux traditions littéraires : européenne et maghrébine.

L'organisation du récit-cadre est très intéressante : souvent, c'est le personnage lui-même qui confie son histoire à un conteur. De cette manière, le lecteur assiste à une sorte de « mise en conte » du héros, procédé le plus spectaculaire comme dans *L'homme absent de lui-même* :

¹²² T. BEN JELLOUN : *Le Suspect*. In : IDEM : *Amours sorcières...*, p. 165.

¹²³ « Le domaine du récit bref est celui du quotidien et de l'intime ». Ibidem, p. 161.

¹²⁴ Les disparités entre la bourgeoisie aisée et le peuple — sujet récurrent dans le recueil — sont commentées par le narrateur homodiégétique d'*Ils s'aiment* dans l'épisode du voyage en train pendant lequel les personnages principaux sont confrontés à la misère des petits vendeurs ambulants : « En observant ce cirque de la misère, nous n'avions plus envie de parler de nos histoires d'amour et de haine. Ce Maroc-là nous fait mal, on dit que c'est le résultat de plusieurs années de sécheresse, c'est aussi le résultat d'inégalités criantes, d'injustice sociale » (T. BEN JELLOUN : *Ils s'aiment*. In : IDEM : *Amours sorcières...*, p. 114).

¹²⁵ Cf. D. GROJNOWSKI : *Lire la nouvelle...*, pp. 7, 127—128.

J'éprouve le besoin de raconter mon histoire, de vous convaincre. Mon rêve c'est de m'installer sur une place publique, à Marrakech ou à Fès, et de faire de chaque auditeur un complice jusqu'à tomber sur un écrivain qui ferait de ma vie un conte¹²⁶.

Citons encore l'exemple de Najat qui se transforme en conte sous le charme de la parole virtuose du narrateur-conteur : « [...] je serais contente que tu couvres mon corps de tes mots, que tu m'enroules dans tes phrases longues et alambiquées, que je devienne un sujet de ton imagination »¹²⁷.

Par ce procédé, Tahar Ben Jelloun fait allusion à la spécificité des *Mille et Une Nuits*. Il faut rappeler, dans ce contexte, l'excellente étude du recueil de Tzvetan Todorov qui considère les *nuits arabes* comme « le royaume des hommes-récits », chaque personnage étant une histoire virtuelle¹²⁸.

Dans *L'homme absent de lui-même*, le récit-cadre sert non seulement à « orientaliser » l'histoire racontée par l'évocation des places publiques marocaines qui constituent à elles seules de vrais ateliers de l'art de conter. Il s'agit aussi de fusionner la tradition du conte propre au monde arabe avec celle qui est caractéristique de l'Europe romane :

J'ai raconté mon histoire à un troubadour de passage en Belgique. Je me suis confié à lui sans bien le connaître. J'ai peut-être été imprudent. Il m'a écouté tout en jouant de la flûte. À la fin [...] il s'est levé, m'a serré dans ses bras et m'a murmuré dans l'oreille :

— Je te promets, j'écrirai ton histoire et j'irai la raconter dans les villes et villages du Maroc, je la dirai en arabe dialectal, en berbère, en français et même avec la gestuelle du mime. Ne crains rien, le message arrivera là où tu le souhaites. Adieu mon ami¹²⁹.

Ce préambule à l'histoire de Hassan constitue un éloge de l'oralité et un hommage rendu au conte — forme littéraire dynamique et changeante parcourant les pays et époques. Il met également en évidence l'importance, dans le texte de Tahar Ben Jelloun, de la « parole conteuse » qui séduit le lecteur en concourant à la littérarité du texte. L'auteur se réfère en effet à la tradition de la « causerie »¹³⁰ : le narrateur-conteur s'adresse explicitement au lecteur : celui-ci (« vous ») est représenté souvent comme un public intermédiaire et fictif qui fait cercle en écoutant l'histoire. Plutôt que de lire, son rôle est de savoir écouter en se livrant à la séduction de la parole dite.

¹²⁶ T. BEN JELLOUN : *L'homme absent de lui-même*. In : IDEM : *Amours sorcières...*, pp. 89—90.

¹²⁷ T. BEN JELLOUN : *L'amour sorcier*. In : IDEM : *Amours sorcières...*, p. 10.

¹²⁸ Cf. T. TODOROV : *Poétique de la prose*. Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 14.

¹²⁹ T. BEN JELLOUN : *L'homme absent de lui-même*. In : IDEM : *Amours sorcières...*, p. 91.

¹³⁰ Sur le charme de la « parole conteuse » dans le récit bref, cf. J.-P. AUBRIT : *Le conte et la nouvelle...*, pp. 121—135.

Le cadre du « contage » étant mis en scène, il contribue à rendre l'atmosphère de l'histoire plus impressionnante afin d'émouvoir le « lecteur-auditeur » : « Najat m'a demandé de raconter cette histoire à voix basse et si possible dans une lumière douce »¹³¹.

Quelle que soit l'histoire qui fait l'objet de la narration, de motivation réaliste ou aux accents insolites, le commentaire de l'instance narrative sert toujours à rapprocher sa forme de la stylistique propre au conte oral (d'après la formule « l'histoire que je vais vous conter »¹³² prononcée par le narrateur d'*Ils s'aiment*).

Ce qui relève de l'oralité mise en scène dans les nouvelles benjellouniennes, c'est la présence des structures itératives. Tzvetan Todorov insiste sur l'importance des répétitions dans les contes arabes et dans la littérature orale en général : « On dit souvent que le folklore se caractérise par la répétition d'une même histoire, et en effet, il n'est pas rare, dans un des contes arabes que la même aventure soit rapportée deux fois, sinon plus : elle sert non seulement à réitérer la même aventure, mais aussi à introduire le récit qu'un personnage en fait »¹³³.

De manière semblable dans *Amours sorcières*, les nouvelles se répondent parfois en écho : *La femme de l'ami de Montaigne* constitue une version féminine des faits racontés dans *Ils s'aiment* ; il en est de même dans *La femme de Salem* qui reprend l'histoire de *La beauté est une fatalité supérieure à celle de la mort*. Dans les deux cas, la narration des héroïnes, qui fonctionne comme une auto-défense et une réaction contre la parole accusatrice de l'homme, imite la conversation courante et repose sur le registre parlé : l'usage de l'indicatif présent et du passé composé, expression de type « il faut dire que »¹³⁴, barbarisme « moi aussi, il m'arrive... »¹³⁵, etc. Ces exemples de récits qui prennent la forme d'une confession faite à des amis (lecteurs pris à témoin et qui entrent dans l'intimité de la vie du foyer) prouvent que l'oralité est un outil stylistique qui met en scène le dialogisme des dires et des points de vue d'importance capitale dans la prose de Tahar Ben Jelloun.

En même temps, les procédés de l'oralité possèdent une fonction, pour ainsi dire, « démocratique ». Car, par sa mobilité et par sa pluralité, la parole conteuse est apte à recevoir des opinions, jugements de valeur, idées reçues, propres à différents personnages. Il en est ainsi parce que soit le conteur, qui assume la narration, devient un porte-parole représentant des individus des plus ordinaires (« Puisque tu es écrivain, assieds-toi et écoute-moi »), soit parce que le personnage prend le relais du conteur pour introduire un point de vue tout à fait subjectif. La nouvelle ressemble ainsi à un « marché aux opinions », le récit étant concurrencé par le discours pluriel et polyphonique, car constitué de voix multiples : « tu sais, au

¹³¹ T. BEN JELLOUN : *L'amour sorcier*. In : IDEM : *Amours sorcières...*, p. 9.

¹³² T. BEN JELLOUN : *Ils s'aiment*. In : IDEM : *Amours sorcières...*, p. 105.

¹³³ T. TODOROV : *Poétique de la prose...*, p. 15.

¹³⁴ T. BEN JELLOUN : *La femme de l'ami de Montaigne*. In : IDEM : *Amours sorcières...*, p. 123.

¹³⁵ T. BEN JELLOUN : *La femme de Salem*. In : IDEM : *Amours sorcières...*, p. 142.

Maroc, l'individu n'existe pas »¹³⁶, « dans ce pays, il y a un désir d'hypocrisie »¹³⁷, « au Maroc nous avons la fâcheuse tendance à aimer le bruit, du moins à en faire sans se préoccuper de la gêne que cela provoque chez les uns et les autres »¹³⁸, « c'est ça, la civilisation ? Ils nous montrent qu'ils savent faire la guerre, qu'ils savent tuer »¹³⁹, etc.

Il faut donc remarquer que la fusion du conte et de la nouvelle, la complémentarité des deux genres, le dialogisme des paradigmes formels, tout cela fait que la ligne de partage générique au sein des récits brefs benjellouniens s'avère aléatoire. À savoir, l'oralité, qui relève du conte, concourt à la réalisation des objectifs propres à la nouvelle : elle permet ce que Jean-Pierre Aubrit définit comme l'exploration du quotidien et l'expression des voix des anonymes¹⁴⁰.

Entre le conte et la nouvelle : *Homme absent de lui-même et Pantoufles* entre le trivial, le merveilleux oriental et le fantastique

L'hybridité de la nouvelle et du conte se manifeste de manière intéressante dans *Homme absent de lui-même*. Elle est liée, sur le plan thématique, avec le rapport entre la psychologie et la sorcellerie. La confrontation de l'intuitivité orientale et la rationalité occidentale, en tant que l'un des fils conducteurs au niveau de la problématique du recueil, a déjà fait l'objet de notre analyse. Ce qui nous occupe à présent, c'est que la fusion de ces deux perspectives épistémologiques fonctionne en même temps comme une source du brassage générique et esthétique.

Relaté par « un troubadour de passage en Belgique »¹⁴¹, destiné à être reproduit dans les dialectes dans les villes et villages du Maroc, le « conte » de Hassan, rendu invisible par sa femme, se prête à une lecture qui est double et qui se réfère à la tradition orientale et occidentale des récits brefs.

Sur le plan réaliste, il s'agit d'un texte sur l'indifférence des époux ; en effet, le mari devient invisible pour sa femme : « ma femme ne me voit plus », « elle ne m'entend plus »¹⁴². En lisant l'histoire dans cette perspective qui est surtout psychologique, nous pouvons dire que les conflits qui se sont accumulés durant les années de ce mariage malheureux donnent pour résultat des troubles psychiques chez le héros souffrant d'un sentiment d'étrangeté à lui-même : « [...] mon corps

¹³⁶ T. BEN JELLOUN : *L'amour sorcier*. In : IDEM : *Amours sorcières...*, p. 15.

¹³⁷ Ibidem, p. 17.

¹³⁸ Ibidem, p. 9.

¹³⁹ T. BEN JELLOUN : *Le Suspect*. In : IDEM : *Amours sorcières...*, p. 171.

¹⁴⁰ Cf. J.-P. AUBRIT : *Le conte et la nouvelle...*, pp. 154—155.

¹⁴¹ T. BEN JELLOUN : *Homme absent de lui-même*. In : IDEM : *Amours sorcières...*, p. 91.

¹⁴² Ibidem, p. 96.

m'abandonne [...], mes membres me trahissent, ils s'absentent »¹⁴³. L'histoire de Hassan peut donc être considérée comme une mise en scène d'une maladie psychique provoquée par des problèmes conjugaux : d'ailleurs, c'est l'explication fournie par l'ami du héros, Bachir : « C'est dans la tête que ça se passe. Il faut consulter le docteur Hakim, c'est un bon psychiatre »¹⁴⁴.

Pourtant, l'interprétation qui suppose l'existence du surnaturel dans la réalité triviale n'est pas à exclure. Elle semble s'imposer surtout à des moments de l'histoire où « l'invisibilité » du héros devient un fait presque objectif : durant une visite familiale, dans la rue, etc. Ceci nous amène à constater qu'*Homme absent de lui-même* repose sur l'ambiguïté qui ressemble à celle propre au genre fantastique. En effet, l'histoire repose sur l'hésitation que le lecteur partage avec le héros, conformément à la célèbre formule de Tzvetan Todorov : « [...] le fantastique [...] ne dure que le temps d'une hésitation : hésitation commune au lecteur et au personnage qui doivent décider si ce qu'ils perçoivent relève ou non de la "réalité", telle qu'elle existe pour l'opinion commune. À la fin de l'histoire, le lecteur, sinon le personnage, prend toutefois une décision, il opte pour l'une ou l'autre solution, et par là même sort du fantastique »¹⁴⁵.

Or, il faut souligner sur ce point que, dans *Homme absent de lui-même*, cet insolite qui provoque le trouble, qui — dans la perspective du lecteur occidental — fait penser à la littérature fantastique, relève de la tradition orientale : si le surnaturel arrive à s'imposer dans la vie du héros, il l'explique en recourant aux croyances populaires. Il voit à son origine, la sorcellerie dont ne peut être responsable que la femme :

Elle dépense son énergie à me faire disparaître en douceur. C'est sa façon de réagir, de me faire mal. Elle a dû consulter un de ces charlatans qui lui ont donné une poudre ou une herbe à l'effet magique¹⁴⁶.

Par le biais du thème de la magie, *Homme absent à lui-même* renoue donc avec le leitmotiv du recueil constitué par la rivalité entre les sexes. La ruse des femmes (désignée par un mot secret *toutia* qui sous-entend le recours à la sorcellerie¹⁴⁷) est une réponse à la misogynie des hommes : la vengeance et la méchanceté d'une part, la peur, la méfiance, la manie de la persécution de l'autre deviennent les seuls modes de communication dans le couple.

Ce thème réapparaît, dans une variante encore plus comique, dans *Pantoufles*, nouvelle qui relate une histoire du désamour dans un couple détruit par l'ennui, la routine et l'incompatibilité des caractères. L'humour malicieux de cette « scène

¹⁴³ Ibidem, p. 94.

¹⁴⁴ Ibidem, p. 98.

¹⁴⁵ T. TODOROV : *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 47.

¹⁴⁶ T. BEN JELLOUN : *Homme absent de lui-même...*, p. 99.

¹⁴⁷ Ibidem.

de la vie quotidienne » vise les affres qu'un grand avocat « le ténor du barreau » doit subir dans son foyer. Il se croit tout désarmé face à la méchanceté de sa femme. Le comique de l'histoire des pantoufles « errantes », que le protagoniste ne trouve jamais à leur place, comme s'il s'agissait d'objets magiques, repose sur l'effacement de la frontière entre la trivialité extrême de l'épisode et le merveilleux. Dans ce contexte, le surnaturel n'est rien d'autre qu'une mise en scène de l'absurdité du problème. Il symbolise la méchanceté de l'épouse qui ne cesse de jouer un mauvais tour au héros ; il matérialise un petit enfer conjugal, un enfer qui choque par sa banalité.

Ainsi, le motif issu du conte (l'action des objets animés) reste en rapport avec le contenu psychologique de l'histoire (l'ébranlement des sens du héros qui devient maniaque et « entre doucement dans la folie »¹⁴⁸) dans une histoire qui ne cherche à aucun moment à s'élever au-dessus de la pire trivialité de la vie quotidienne.

Disons donc, pour conclure, que le mélange du réalisme, du merveilleux populaire et du fantastique se ressource dans le dialogue entre la tradition orientale et la littérature occidentale. La référence au genre fantastique (qui repose sur l'hésitation entre l'explication réaliste et surnaturelle et génère l'angoisse du sujet)¹⁴⁹, met en dérision les comportements mis en scène et en accentue l'aspect stéréotypé.

L'organisation du recueil

Comme la plupart des nouvellistes¹⁵⁰, Tahar Ben Jelloun a le souci d'affirmer la cohésion de l'ensemble. Nous retrouvons en effet dans *Amours sorcières* trois facteurs cohésifs dont parle Jean-Pierre Aubrit : la cohérence de l'ensemble est assurée par le titre, l'ordre interne des nouvelles et le retour des personnages¹⁵¹.

¹⁴⁸ T. BEN JELLOUN : *Pantoufles*. In : IDEM : *Amours sorcières...*, p. 163.

¹⁴⁹ Une intéressante piste de lecture du lien entre le fantastique et le merveilleux dans les récits brefs de Tahar Ben Jelloun s'ouvre grâce au travail de K. GADOMSKA : *La prose néofantastique d'expression française aux XX^e et au XXI^e siècles* (Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2012). On peut en effet se poser la question si ces nouvelles, dans leur correspondance entre la tradition orientale et la littérature occidentale, ne s'approchent plutôt davantage de la conception du néofantastique : le genre intéressé par le quotidien et le banal, qui « déborde considérablement les frontières du fantastique traditionnel, surtout en direction des autres genres populaires [...] ». D'autant plus que, comme l'observe Gadomska, « l'effacement des frontières génériques, l'hybridité deviennent des traits caractéristiques de plusieurs textes néofantastiques » (ibidem, pp. 17—18). Une telle approche de notre sujet, focalisée davantage sur les théories de la littérature néofantastique contemporaine et située dans le contexte francophone mériterait un développement à une autre occasion.

¹⁵⁰ Cf. J.-P. AUBRIT : *Le conte et la nouvelle...*, p. 165.

¹⁵¹ Cf. ibidem, p. 167.

Le titre fournit « une clé herméneutique »¹⁵² en accentuant l'importance de la dimension sentimentale des histoires (polyvalente sémantiquement) et en mettant en relief l'élément issu du conte et de la tradition populaire (pratiques magiques). La dimension herméneutique du titre commence à se dévoiler dès la première page du livre : en effet, le sens de l'expression « amours sorcières » est explicité dans la nouvelle inaugurale. Précisons que le rôle explicatif de ce texte est souligné d'emblée par le jeu au niveau du titre : le singulier (*L'amour sorcier*) qui relève d'un jeu avec le titre du recueil assure à la nouvelle l'importance capitale au niveau de l'ensemble et lui octroie, du point de vue thématique, une place nodale. D'une certaine manière, l'histoire de Najat et de Hamzat met en abyme la problématique générale du livre : l'aspect sentimental des histoires et le poids de la tradition populaire dans la vie sociale.

Soulignons encore que la première phrase de ce texte fournit au lecteur des indices génériques, en le mettant face à l'écriture qui s'inspire de l'oralité et qui s'approche du conte. En même temps, est rendue manifeste la dimension satirique de la nouvelle : le lecteur apprend que la critique visera la société marocaine.

Centre formel et thématique de tout le livre, *L'Amour sorcier* annonce la composition du recueil de type architectural¹⁵³ : le principe d'agencement s'appuie sur la typologie des relations sentimentales : *amours contrariées*, *trahison*, *amitié* constituent trois groupes de textes qui succèdent aux *amours sorcières*. Cette dernière expression sert de titre non seulement au livre et à la nouvelle inaugurale, mais encore à la première branche d'histoires (constitué de quatre titres) !

La récurrence de l'expression *amours sorcières* à différents niveaux de la composition du recueil renforce la cohésion de l'ensemble : le livre ressemble à un édifice dans lequel trois « chapelles latérales » pivotent autour de la pièce centrale (amours sorcières). D'un côté, cette structure qui repose sur les titres qui s'emboîtent peut être interprétée comme la métaphore d'un sujet qui se laisse compléter, approfondir et nuancer par des histoires successives. D'un autre côté, elle renvoie directement aux stratégies d'enchâssement propres aux *Mille et Une Nuits* : elle fait penser en effet aux histoires qui, à la manière des boules chinoises dont parle Jorge Luis Borges¹⁵⁴, « s'abîment » l'une dans l'autre, à l'infini, dans une série de reflets spéculaires¹⁵⁵.

L'effet d'une étroite imbrication des récits est dû également au principe du retour des personnages qui constitue — rappelons-le — le troisième facteur de la cohésion du recueil. Dans le cas des personnages qui réapparaissent dans des

¹⁵² Ibidem.

¹⁵³ Ibidem, p. 170.

¹⁵⁴ Cf. J.L. BORGES : *Les Mille et Une Nuits*. In : IDEM : *Conférences...*, p. 66.

¹⁵⁵ « Le procédé d'enchâssement arrive à son apogée avec l'autoenchâssement, c'est-à-dire lorsque l'histoire enchâssante se trouve, à quelque cinquième ou sixième degré, enchâssé par elle-même ». In : T. TODOROV : *Les hommes-récits : "Les Mille et une Nuits"*. In : IDEM : *Poétique de la prose*. Paris, Éditions du Seuil, 1971, p. 15.

nouvelles successives (Kniza, la femme de Salem), ce procédé ouvre le recueil à la pluralité des voix qui invite le lecteur à la pluralité des perspectives interprétatives.

Disons pour conclure notre analyse d'*Amours sorcières* qu'à cheval entre le conte et la nouvelle, écartelé entre la tradition et la modernité, situé à la frontière entre la littérature maghrébine et française, inspiré par *Les Mille et Une Nuits* — l'un des plus anciens monuments littéraires du monde arabe et nourri de l'actualité, ce recueil est un excellent exemple de l'hybridité qui, en usant de registres stylistiques variés, se réalise sur le plan culturel, littéraire (générique, intertextuel) et sociologique.

Compte tenu de plusieurs fonctions du conte oriental dans le recueil, nous insistons sur celle qui nous semble fondamentale : il est surtout l'instrument de la satire sociale. L'actualisation des *nuits arabes* sert à représenter la société marocaine à travers les stratégies d'exagération et de simplification qui frôlent parfois la caricature. Cette perspective prouve que Tahar Ben Jelloun, observateur vigilant des mœurs marocaines, en donne une représentation non dépourvue d'humour malicieux. Inspirée par la tradition populaire, cette interprétation de la réalité frôle l'ethnographisme qui est présent dans la littérature maghrébine d'expression française depuis ses origines et qui s'attire parfois des jugements critiques défavorables. En effet, l'image des Marocains qui s'appuie sur le grossissement de ces traits de caractère ancrés dans la tradition populaire accentue la difficulté de surmonter les conflits entre deux modèles culturels. Elle risque d'« installer » les personnages dans une sorte de cliché oriental qui correspond à la perspective souvent adoptée par le lecteur occidental. Celui-ci se trouve en effet attiré par une certaine couleur orientale, par la magie, la sorcellerie, la superstition qui sont sans doute des phénomènes culturels complexes et fascinants, mais qui peuvent faire penser aussi à un Maroc rétrograde et obscurantiste.

Si nous évoquons cette perspective lectorale qui se concentre sur l'aspect « exotique » de l'univers benjellounien, c'est pour la présenter comme simplificatrice et partielle. La référence à la tradition populaire (riche, complexe, véhiculant souvent des opinions non-conformistes), loin de diffuser une image réductrice du pays, témoigne surtout de la position transfrontalière et de la nature hybride de la culture marocaine. *Amours sorcières* montre la société dont les relations avec les traditions ancestrales sont toujours fortes et qui en même temps est ouverte au modèle culturel moderne. D'ailleurs ce conflit entre la tradition et la modernité peut être situé dans le contexte universel, en tant que problématique de chaque société à l'époque actuelle.

Le conte constitue un certain dispositif narratif, stylistique, diégétique sur lequel repose la spécificité et la complexité de la prose de Tahar Ben Jelloun publiée après l'an 2000. « Métissé » surtout avec la nouvelle et le roman, mais aussi mis en dialogue avec le récit de jeunesse, le théâtre, le cinéma et la peinture, le conte témoigne de la position interculturelle de cette écriture. L'oralité qui inspire — à des degrés certes différents — les modes énonciatifs de la plupart des

textes, témoigne de leur position « entre-les-deux » : entre la littérature française et marocaine. Mais l'actualisation du conte oral dans le contexte du Maroc actuel permet aussi à l'auteur de rendre compte de la pluralité de la civilisation maghrébine. La prose de Ben Jelloun présente la mentalité marocaine qui repose sur deux piliers : l'Islam et la tradition populaire (marquée par l'oralité et les pratiques magiques) et qui, en même temps, s'ouvre à la culture de l'Europe occidentale.

Par la présence des éléments du conte dans leurs structures narratives et diégétiques, les romans et les nouvelles parues dans les deux dernières décennies se rattachent aux œuvres antérieures. L'analyse du conte dévoile donc l'intérêt de l'auteur pour les procédés de réécriture et permet de retrouver un réseau intéressant d'intertextualité interne.

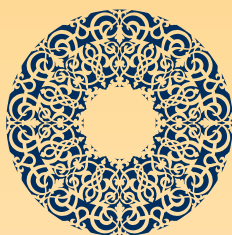
En dépit de ces points communs dans la prose de Tahar Ben Jelloun, il faut remarquer quelques différences qui existent entre les romans et les nouvelles en ce qui concerne les fonctions de l'oralité. Elles résultent surtout de la spécificité de ces deux genres. À savoir que, dans le roman, qui est le moins fixe parmi tous les genres narratifs, les éléments du conte servent à libérer davantage la forme : l'oralité et le merveilleux symbolique vont de pair avec des procédés de théâtralisation du discours et des pratiques transesthétiques qui visent le cinéma et la peinture. En d'autres termes, le recours au conte assure au roman benjellounien une souplesse formelle et esthétique ainsi qu'une certaine disponibilité du texte à incorporer différents types de discours et de codes énonciatifs. D'autant plus que l'oralité qui s'introduit dans le discours romanesque lui donne un caractère polyphonique : la narration s'ouvre à la pluralité des points de vue et incorpore toute une palette de tons (pathétique, comique, ironique, etc.).

Dans les récits brefs, dont la forme est plus fixe, le jeu formel est moins complexe : il s'organise autour de la confrontation des aspects de la nouvelle réaliste ou fantastique et du conte merveilleux. Et pourtant, par rapport aux romans, dans *Amours sorcières*, le conte est plus manifeste et joue un rôle plus considérable. En effet, le recueil prend pour hypotexte le recueil des *Mille et Une Nuits* : il en actualise plusieurs tropes et motifs et reprend comme fil conducteur de la plupart des histoires son thème organisateur, à savoir le conflit entre les sexes et l'ambivalence des relations amoureuses. *Les Mille et Une Nuits* deviennent ainsi un prisme par lequel est vue la société marocaine actuelle avec ses conflits et ses aspirations. Afin d'aboutir à une image complexe de la réalité marocaine (dans laquelle le souci du vrai est teinté d'humour et d'ironie), le conte oriental — qui s'intéresse à des croyances populaires, pratiques magiques, superstitions, sorcellerie mène le dialogue avec la nouvelle, celle-ci étant d'inspiration réaliste.

Bref, les stratégies hybrides dans les romans et nouvelles de Tahar Ben Jelloun servent à peindre la société maghrébine à travers le dialogue des deux traditions littéraires qui aboutit au renouvellement et enrichissement des formes narratives européennes.

Troisième partie

L'hybridité
et les stratégies autobiographiques



Chapitre I

Multiplication, pluralité, ambiguïté : quelques réflexions préliminaires sur le statut du sujet autobiographique dans l'œuvre benjellounienne

L'étude de la dimension autobiographique de la prose de Tahar Ben Jelloun publiée dans les deux dernières décennies permet de rendre manifeste son esthétique métissée. Lue dans une perspective autobiographique, l'œuvre de Ben Jelloun se laisse voir dans un contexte large : non seulement celui de la littérature maghrébine dans laquelle la quête identitaire et autobiographique constitue un vrai carrefour de plusieurs investigations, mais aussi, sur un plan plus général, celui de la littérature actuelle d'expression française empreinte de l'épistémologie postmoderne et placée sous le signe de l'hybridité autant générique qu'esthétique et culturelle.

Dans ses aspects multiples, l'autobiographie reste liée au caractère transgénérique, transdisciplinaire, à la fois fictionnel, référentiel et documentaire des écrits de l'auteur de *La Nuit sacrée*. Fuyant, réticent lui-même à l'égard de l'expression du moi, ambigu, situé à cheval entre le fictif et le réel, le sujet autobiographique se positionne au carrefour de réflexions multiples. En effet, après l'an 2000, Tahar Ben Jelloun pratique plusieurs formes hybrides qui se situent en marge de l'écriture autobiographique, mais c'est aussi le roman qu'il dote d'une dimension autobiographique considérable. Ainsi, par son caractère mouvant, l'écriture autobiographique benjellounienne occupe une position transfrontalière : elle témoigne du phénomène répandu dans la littérature actuelle qui consiste dans l'effacement des cloisons séparant traditionnellement le fictionnel et le référentiel.

Si l'autobiographisme de Tahar Ben Jelloun est un phénomène complexe, c'est pour plusieurs raisons. Rappelons d'abord que les spécialistes de la littérature maghrébine d'expression française s'accordent pour dire que l'autobiographie

est inhérente aux origines même de cette écriture¹. Ceci résulte du fait que la nécessité de définir le statut du « je » reste liée à la pratique d'autojustification qui est fréquente dans l'écriture du Maghreb : l'écrivain choisit de s'exprimer dans la langue de l'Autre. En se trouvant obligé de justifier son choix, il recourt aux questionnements d'ordre identitaire et personnel. D'ailleurs, comme le démontrent Jacqueline Bardolph et Denise Brahimi, cette démarche est caractéristique de la plupart des littératures postcoloniales dans différentes aires culturelles².

Or, dans la culture du Maghreb, l'autobiographisme est une pratique relativement nouvelle : en effet, comme le souligne Tahar Ben Jelloun lui-même, l'expression du « moi » est étrangère à la tradition littéraire de ce territoire³. La confrontation du modèle littéraire typiquement occidental avec la littérature arabo-berbère donne comme résultat un paradigme autobiographique hybride qui s'inspire de l'oralité inhérente à la tradition littéraire maghrébine.

Ceci dit, il faut observer que l'autobiographisme de Tahar Ben Jelloun s'inscrit dans un contexte plus large. La lecture des textes benjellouniens qui posent la problématique du « je » permet en effet de comprendre les mutations du paradigme autobiographique qui s'opèrent dans la littérature d'expression française, entre autres, sous l'influence de la pensée postmoderne. Nous nous référons à ce propos à l'analyse d'Alfonso de Toro prouvant que l'autobiographie postmoderne a fortement concurrencé le modèle classique « rousseauiste » théorisé par Philippe Lejeune. L'épistémologie postmoderne qui s'appuie sur le relativisme du vrai, le rejet du logocentrisme et la conception de l'individu morcelé contribue à discréditer le modèle traditionnel de l'autobiographisme basé sur le mimétisme, le souci d'objectivité et la conception universaliste du vrai et du réel⁴.

Le modèle de l'écriture autobiographique conforme à l'épistémologie postmoderne, qui a trouvé — selon Alfonso de Toro — sa parfaite réalisation en France dans l'écriture d'Alain Robbe-Grillet et, au Maghreb, sous la plume d'Assia Djebar (*Ces voix qui m'assiègent*)⁵ et d'Abdelkébir Khatibi (*La Mémoire tatouée : autobiographie d'un décolonisé*)⁶, s'appuie, au contraire, sur la conception d'un « moi » instable, décentré qui, en accord avec la pensée de Gilles Deleuze et de Félix Guattari, « nomadise » entre les cultures. Ce « moi », qui vit dans un

¹ Cf. J. NOIRAY : *Littératures francophones. Le Maghreb*. Paris, Belin, 1996, pp. 115—123 ; cf. D. COMBE : *Les littératures francophones. Questions, débats, polémiques*. Paris, PUF, 2010, pp. 81—119.

² Cf. J. BARDOLPH : *Études postcoloniales et littérature*. Paris, Honoré Champion, 2002, pp. 54—57 ; cf. D. BRAHIMI : *Langue et littérature francophone*. Paris, Ellipses, 2001, pp. 61—70.

³ Cf. Tahar Ben Jelloun. Interview avec Catherine Argand. « Lire » mars 1999. En savoir plus sur http://www.lexpress.fr/culture/livre/tahar-ben-jelloun_802999.html#fiTUvM1xjcZA3XuQ.99 (consulté : le 15 06 2015).

⁴ Cf. A. DE TORO : *Épistémologies. Le Maghreb*. Paris, L'Harmattan, 2010, pp. 115—138.

⁵ A. DJEBAR : *Ces voix qui m'assiègent*. Paris, Albin Michel, 1999.

⁶ A. KHATIBI : *La mémoire tatouée : autobiographie d'un décolonisé*. Paris, Denoël, 1971.

réel perçu de manière subjective, s'exprime dans des discours qui à la linéarité traditionnelle préfèrent la fragmentation et la métanarrativité⁷.

Le désintérêt pour l'épistémologie rationnelle et universaliste au profit de la conception d'une réalité mouvante, plurielle, dynamique aboutit à la liberté formelle du genre qui fait éclater le paradigme classique. Basée sur la relativisation du vrai et la perception subjective du réel, l'écriture autobiographique transgresse la frontière entre le réel et le fictionnel. Elle se laisse dominer par les pratiques autofictionnelles dont le modèle a été proposé par Serge Doubrovsky⁸ et elle s'ouvre à des formes d'expression souvent transculturelles et transidentitaires telles que récit de filiation, fiction biographiques, fictions critiques, essais biographiques, etc.

Ce qui nous a frappé lors de la lecture de textes tels que *Le Dernier ami*⁹, *Sur ma Mère*¹⁰, *Le Bonheur conjugal*¹¹, *Lettre à Delacroix*¹², *Au seuil du paradis*¹³, *Jean Genet, menteur sublime*¹⁴, *Lettre à Matisse*¹⁵, ainsi que des textes personnels publiés antérieurement, c'est que la dimension autobiographique constitue toujours, chez Tahar Ben Jelloun, un espace du dialogue du « je » avec l'Autre. En effet, le lecteur assiste à un déplacement constant des frontières des individus (narrateur et personnages). Il en est ainsi parce que le sujet « mouvant », instable, fragmentaire se cherche dans autrui et — ce qui nous renvoie à la psychologie de Jacques Lacan (qui a fortement inspiré la pensée postmoderne) — il se voit seulement à travers la relation avec l'Autre, en confrontation avec lui, en considérant l'Autre comme son propre miroir¹⁶.

Si l'individu se perçoit dans son caractère dynamique et ouvert, cette expérience ne suggère pas pour autant une crise identitaire. Elle n'a rien de négatif, ni d'angoissant. Le sujet « ex-centrique » (du latin *excentricus* 'situé loin du centre'¹⁷) qui « existe » (au sens étymologique du terme *ex(s)istere* : 'sortir de'¹⁸) en relation avec l'Autre retrouve soi-même dans l'Autre et découvre l'Autre en soi-même (permettons-nous donc d'emprunter à Paul Ricoeur sa formule célèbre : « soi-même comme un autre »¹⁹). En effet, chez Tahar Ben

⁷ Cf. A. DE TORO : *Épistémologies. Le Maghreb...*, pp. 138—139.

⁸ Cf. S. DOUBROVSKY : *Fils*. Paris, Galilée, 1977.

⁹ T. BEN JELLOUN : *Le Dernier ami*. Paris, Éditions du Seuil, 2004.

¹⁰ T. BEN JELLOUN : *Sur ma Mère*. Paris, Gallimard, 2008.

¹¹ T. BEN JELLOUN : *Le Bonheur conjugal*. Paris, Gallimard, 2012.

¹² T. BEN JELLOUN : *Lettre à Delacroix*. Paris, Gallimard, 2010.

¹³ T. BEN JELLOUN : *Au seuil du paradis*. Paris, Éditions des Busclats, 2012.

¹⁴ T. BEN JELLOUN : *Jean Genet, menteur sublime*. Paris, Gallimard, 2010.

¹⁵ T. BEN JELLOUN : *Lettre à Matisse*. Paris, Gallimard, 2013.

¹⁶ Cf. J. LACAN : *Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je : telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique (1949)*. In : IDEM : *Écrits*. Paris, Éditions du Seuil, 1966, pp. 93—101.

¹⁷ J. DUBOIS, H. MITTERAND, A. DAUZAT : *Dictionnaire étymologique*. Paris, Larousse, 2014.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ P. RICOEUR : *Soi-même comme un autre*. Paris, Éditions du Seuil, 1990.

Jelloun, le moi, pour se révéler, ne peut être vu que par autrui, et ce dialogue dans lequel le sujet, pour s'exprimer, doit s'extérioriser semble illustrer le phénomène de l'*exotopie* théorisé par Mikhaïl Bakhtine dans *Esthétique de la création verbale* :

« Dans le domaine de la culture, l'exotopie est le moteur le plus puissant de la compréhension. Une culture étrangère ne se révèle dans sa complétude et dans sa profondeur qu'au regard d'une *autre* culture. [...] La rencontre dialogique de deux cultures n'entraîne pas leur fusion, leur confusion — chacune d'elles garde sa propre unité et sa totalité ouverte, mais elles s'enrichissent mutuellement »²⁰.

La position exotopique qui implique la nécessité de partir, de garder une distance pour se comprendre soi-même, est visible dans les textes dans lesquels Ben Jelloun essaie de cerner l'identité marocaine et la sienne propre à travers le regard d'autres artistes (Delacroix, Matisse) qui voient le Maghreb dans une perspective étrangère.

Chez Tahar Ben Jelloun, le dialogue avec l'Autre est d'autant plus complexe qu'il se situe à la croisée des cultures occidentale et maghrébine et se meut entre plusieurs disciplines. En effet, dialoguer avec l'Autre signifie pour l'auteur confronter des moyens d'expression propres à différents domaines de l'art afin de retrouver une sorte de langage commun transesthétique que l'écriture partage avec la peinture, la sculpture, la photographie, le film, la musique, le théâtre, la calligraphie arabe et l'artisanat maghrébin.

À cette correspondance des arts dont l'œuvre benjellounienne devient le terrain s'ajoute le « métissage » des discours et des formes littéraires : il se mélange dans cette prose des éléments propre à l'autobiographie, au roman, au théâtre, à l'essai, au témoignage, au rêve, à l'anecdote, etc.

Ouverte à l'Autre (sur le plan identitaire, culturel, artistique), l'œuvre de Tahar Ben Jelloun se tourne en même temps vers elle-même, afin de retrouver la pluralité dans sa structure. Car, dans un vaste réseau d'intertextualité interne, les textes publiés après l'an 2000 se réfèrent aux publications antérieures. C'est évident lors de la lecture de *Sur ma Mère* (2008) qui se réfère à *Harrouda* (le premier roman benjellounien publié en 1973), reprend les trames présentes dans *L'Écrivain public* (1983) et constitue une réponse féminine (par la voix de la mère) à la prise de parole par le père dans *Jour de silence à Tanger* (1990). Cette « trame autobiographie » qui se tisse dans l'œuvre benjellounienne de manière diachronique (les œuvres publiées après l'an 2000 instaurent des relations dialogiques avec l'écriture autobiographique des années 70, 80 et 90) mérite notre attention particulière en tant qu'exemple de « dialogisme interne ». En même temps, les sujets abordés dans ce roman sont présents également dans des romans autobiographiques tels que *Le Dernier ami* et *Le Bonheur conjugal*, dans leurs variantes nuancées, modifiées et parfois contradictoires.

²⁰ M. BAKHTINE : *Esthétique de la création verbale*. Paris, Gallimard, 1984, p. 384.

Afin de mieux cerner la problématique autobiographique dans les derniers écrits, avant de soumettre à l'analyse *Sur ma Mère*, il faut présenter brièvement le statut de l'autobiographie dans la prose de Ben Jelloun publiée dans les deux premières décennies de son activité artistique. D'autant plus que l'étude des textes récents visera à rendre compte de liens intertextuels intéressants existant entre plusieurs œuvres posant la question du « je ».

Remarquons que depuis son premier roman, *Harrouda*, l'autobiographie est inhérente à l'expression littéraire de l'écrivain. En même temps, son statut est ambigu, du fait que l'auteur subvertit le paradigme traditionnel occidental du genre (conforme notamment au modèle rousseauiste théorisé par Philippe Lejeune²¹). À la place d'une vision compacte et unitaire de l'identité de l'autobiographe, Tahar Ben Jelloun propose l'identité en changement : plurielle, mouvante, prête à dialoguer avec les autres, ouverte à « incorporer » la différence. Afin de l'illustrer, il se sert des stratégies de fuite et d'esquive qui consistent à multiplier les voix narratives, distribuer des masques aux narrateurs qui le représentent, jouer avec l'identité des trois instances, mettre en question, conformément aux pratiques autofictionnelles, le statut du vrai.

Rappelons donc que dans *Harrouda*, texte hybride qui mélange essai, roman, autobiographie, poésie et témoignage, le « je » autobiographique (identifiable à la base des références au travail artistique et à la biographie de l'auteur) se mue constamment en « nous » pour renvoyer aux écrivains appartenant à la génération de « Souffles ». L'histoire de l'initiation à la vie et à l'écriture est placée dans une perspective collective : animée d'« un seul souffle », ce cri de la révolte vise le patriarcat étouffant et la sclérose morale et sociale, dénonce la répression et s'oppose à la dictature. Le parcours individuel (jalonné par le départ de Fès et l'installation à Tanger) du héros fait partie d'un itinéraire commun : l'histoire est dominée par la biographie collective dans ses aspects tantôt voilés, presque hermétiques, tantôt documentaires (par exemple la mention des rencontres avec Mostafa Nissabouri ou Jean Genet²²). La destinée individuelle du jeune artiste impliqué dans l'action politique et engagé idéologiquement fusionne dans une destinée collective : *Harrouda* s'apparente ainsi à une chronique de l'époque des « années de plomb » (avec notamment les émeutes de 1965)²³.

Malgré la présence des stratégies de subversion formelle, malgré le caractère opaque du texte dû à sa dimension poétique, le statut de l'instance narrative oscillant entre « je » et « nous » assure à *Harrouda* une certaine cohérence interne. Elle s'appuie sur l'omniprésence de la figure polyvalente de Harrouda, femme, mère, prostituée, obsession des jeunes hommes, objet de leur désir. De manière transgressive, sur le plan symbolique de l'histoire, Harrouda exprime la révolte,

²¹ Cf. PH. LEJEUNE : *Le Pacte autobiographique*. Paris, Éditions du Seuil, 1975.

²² Cf. T. BEN JELLOUN : *Harrouda*. Paris, Denoël, 1973, pp. 146, 147, 166, 167.

²³ Cf. *ibidem*, pp. 87—109.

l'insoumission, l'indépendance artistique de la génération de 70. Elle personnifie la littérature maghrébine de l'époque et incarne, en même temps, une sorte d'épopée postmoderne sur l'indépendance et les transformations du Maroc. Cette héroïne éponyme devient une chronique vivante, « corporelle » (c'est-à-dire inscrite, tatouée dans le corps) des années de plomb.

Par ses significations symboliques, *Harrouda* — texte considéré par Jacques Noiray comme une « autobiographie fantastique »²⁴ — relie des trames multiples (personnelle, artistique, historique, politique, sociale). Située à cheval entre plusieurs niveaux thématiques de ce texte hétérogène, cette figure démontre que le roman maghrébin émergent cherche à être total, c'est-à-dire qu'il embrasse, dans une parole plurielle, une multitude de questionnements²⁵. Placée dans le contexte collectif, historique (et donc qui se situe à l'extrême opposé du repli narcissique), la démarche autobiographique constitue dans cette écriture l'un des moyens pour « tout dire ».

Dans *Harrouda*, l'autobiographie est donc surtout collective : le sujet accentue la complicité artistique avec d'autres écrivains reliés par des objectifs et rêves communs, déchirés par les mêmes conflictualités et partageant les mêmes problèmes. Dans *L'Écrivain public*, le « je » est aussi pluriel : disponible à « incorporer » les expériences, les désirs, les souffrances des autres. Inspiré par le vécu des autres, ce sujet est en partie autobiographique et en partie fictif, à la fois autofictionnel et relié au réel. Il cherche constamment à se projeter dans autrui et à accueillir l'Autre en soi.

Ainsi, les épisodes strictement autobiographiques (début littéraires, déportation dans un camp disciplinaire, émigration à Paris, amitiés littéraires, etc.) alternent dans *L'Écrivain public* avec des épisodes inventés. Ces derniers sont présentés par l'instance narrative comme la conséquence d'une spécifique conception du « moi » multiple, prêt à endosser plusieurs masques : ce « moi » ne cesse de changer en jouant à cache-cache avec lui-même et avec le lecteur :

En tant qu'écrivain public, j'ai souvent rêvé d'entrer dans la vie intime de quelqu'un et de brouiller les souvenirs jusqu'à en faire une nouvelle mémoire où personne ne reconnaîtrait personne²⁶.

Ce brouillage axiologique et identitaire a déjà fait l'objet de notre étude²⁷. Sans tomber dans la répétition, rappelons donc seulement que nous retrouvons dans

²⁴ J. NOIRAY : *Littératures francophones. Le Maghreb...*, p. 130.

²⁵ Cf. R. ELBAZ : *Tahar Ben Jelloun ou l'inassouvissement du désir narratif*. Paris, L'Harmattan, 1996, p. 7.

²⁶ T. BEN JELLOUN : *L'Écrivain public*. Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 11.

²⁷ Cf. M. ZDRADA-COK : *L'hybridité dans "L'Écrivain public" et "L'Enfant de sable" de Tahar Ben Jelloun*. « Romanica Silesiana » 2011, n° 6 : *Postcolonialisme et fait littéraire*. Sous la direction de K. JAROSZ. [Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego], pp. 160—180.

cette spécifique conception du récit autofictionnel le paradigme de l'autobiographie postmoderne théorisée par Alfonso de Toro. En effet, en suivant l'histoire racontée qui se multiplie à l'instar des récits oraux (le conte étant sous-jacent dans la structure profonde du texte) et qui s'exprime à travers l'alternance des instances narratives (telles que le « je » autobiographique, la voix du « scribe » qui assure au texte une dimension métatextuelle, une voix féminine, etc.), le lecteur découvre que le sujet décentré est un amalgame du moi avec l'Autre. Son identité est donc complexe, faite d'expériences appartenant à plusieurs personnes. Comme l'explique le scribe dans la préface : « C'est un drôle de cas ! Sans ces masques, il n'est rien. Ou plutôt si, il est un homme parmi les hommes, interchangeable »²⁸.

L'Écrivain public constitue ainsi un cas d'autobiographie subversive et anti-individualiste qui se plaît à se contrarier et à se contester. L'« autobiographe » (s'il y en a) tient à brouiller les frontières entre le moi et l'Autre ; il dérouté le lecteur en mettant en doute la véracité de ses propres paroles et en rompant avec l'objectif de la référentialité au profit du mensonge et de la confabulation :

[...] je tiens à préciser que les histoires que je t'ai confiées ne composent pas ce qu'on appelle une autobiographie. Ce sont des histoires. Ni plus ni moins. [...] Ne les prends pas au sérieux²⁹.

La liberté, voire la désinvolture, de l'instance narrative implique la liberté du lecteur. Il est invité à jouer avec le texte, en participant à la production des significations :

Un dernier conseil au lecteur : ne te sens pas obligé de lire ce livre de bout en bout. Tu peux le feuilleter, lire un chapitre au milieu, revenir au début... Tu es plus libre que moi³⁰.

La multiplication du sujet, l'interaction entre le texte et le lecteur invité à le coproduire, tout cela sape le statut du vrai. La phrase « [t]outes les vérités sont contre nous »³¹ renvoie à l'idée de Friedrich Nietzsche pour qui la vérité est le plus grand mensonge³². Tahar Ben Jelloun défend ainsi la relativité et la multiplicité des vérités qui constituent les principes de la réflexion postmoderne basée sur la *différance* de Jacques Derrida et la « dissémination des vérités »³³.

²⁸ T. BEN JELLOUN : *L'Écrivain public...*, p. 9.

²⁹ Ibidem, p. 10.

³⁰ Ibidem, p. 12.

³¹ Ibidem, p. 10.

³² Cf. F. NIETZSCHE : *Vérité et mensonge au sens extra-moral*. Arles, Actes Sud, 1997.

³³ Cf. K. WILKOSZEWSKA : *Wariacje na postmodernizm*. Kraków, Universitas, 2008, pp. 32—42 ; R. NYCZ : *Tekstowy świat, poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Kraków, Universitas, 2000, pp. 53—68.

Nous devons insister sur ce qui a déjà fait l'objet de notre étude³⁴ : *L'Écrivain public* possède toutes les caractéristiques de l'autobiographie postmoderne définie par Alfonso de Toro en opposition au modèle traditionnel, rousseauiste. Elle est inspirée, entre autres, par la théorie du moi morcelé de Jacques Lacan, la conception de la dissémination du sens de Jacques Derrida et la philosophie du rhizome de Gilles Deleuze et de Félix Guattari. La rupture avec la conception logocentrique du sujet, la fusion de la lecture et de l'écriture, la multiplicité des identités / fantasmes / masques, la fragmentation du discours, l'impossibilité de rattacher le texte à un genre précis (la mention récit qui accompagne le titre est déroutante), ce ne sont que quelques-uns des aspects du nouveau paradigme présent dans *L'Écrivain public*. L'hybridité postmoderne de la personnalité, la multiplication et le morcellement des trois instances (personnage, narrateur, auteur), la liberté du lecteur, le relativisme du vrai, l'ambiguïté du réel sont autant de caractéristiques qui situent le récit benjellounien à l'extrême opposé de l'autobiographie dont *Les Confessions* de Jean-Jacques Rousseau fournissent le modèle³⁵.

Plus proche de l'autofiction que de l'autobiographie, fluctuant entre le réel et l'imaginaire, *L'Écrivain public* se meut entre plusieurs genres et prend plusieurs significations. Dans cette œuvre, le « je » ne constitue pas l'objet de la quête, il n'est qu'un moyen : il fonctionne comme un outil de représentation, transfiguration, jugement du réel. C'est pourquoi le sujet parlant n'affiche aucune volonté d'autoglorification ; il ne manifeste aucune prétention à se cerner en totalité. Bien au contraire, dans son souci de devenir pluriel, le sujet se projette dans l'Autre et « incorpore » l'Autre en soi. L'écriture devient ainsi un exercice d'échange, de complicité, d'empathie et de solidarité.

Nous sommes d'avis que le sujet parlant dans *L'Écrivain public* s'approche de la conception que Jerzy Lis a définie (en analysant la « socioautobiographie » d'Annie Ernaux) comme le « moi transpersonnel »³⁶. Ce « moi » qui tient à s'effacer derrière l'Autre, ce narrateur qui prête sa voix aux autres, a tendance à réduire l'aspect *ipse* de sa personnalité (d'après la terminologie proposée par Paul Ricœur) au profit de sa dimension *idem*. Chez Tahar Ben Jelloun, le moi semble se vider de sa substance pour se laisser « remplir » par l'Autre : dans sa multiplicité, il est sur le point de devenir anonyme. Cette spécificité du sujet est le mieux visible dans le chapitre consacré à l'initiation sexuelle du jeune héros. Le sujet ne se perçoit pas sur le plan individuel, il se considère « englué dans le marasme des conventions »³⁷, obligé d'endosser les masques de virilité, d'être

³⁴ Cf. M. ZDRADA-COK : *L'hybridité dans "L'Écrivain public..."*, pp. 168—174.

³⁵ Cf. A. DE TORO : *Épistémologies. Le Maghreb...*, pp. 117—139.

³⁶ Cf. J. LIS : *Obrzeża autobiografii. O współczesnym piarstwie autofikcyjnym we Francji*. Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, 2006, pp. 234—245. C'est nous qui traduisons.

³⁷ T. BEN JELLOUN : *L'Écrivain public...*, p. 69.

comme les autres : « La présence de la tradition et convention sociale a fait que notre sexualité a été infirme, inachevée et frustrée »³⁸.

Cette expérience aboutit au sentiment de dépossession et d'étrangeté à soi : « J'étais absent et je ne le savais pas. Je m'éloignais de moi-même sans m'en rendre compte »³⁹.

Le récit s'approche ainsi de ce que Jerzy Lis considère comme un *ethnotexte*⁴⁰ : le héros se retrouve dans l'Autre, son expérience personnelle se confondant avec l'expérience historique. Cela veut dire, dans le cas de *L'Écrivain public* qu'il devient un sujet sociologique qui réunit en lui seul les inquiétudes de la jeune génération. Dans ce but, il ne recule pas devant une représentation auto-dénigrante de sa personnalité, conforme au stéréotype que l'auteur lui-même désigne comme celui de « mâle arabe »⁴¹.

Cette démarche résulte sans doute de la sincérité de l'écrivain qui lui vaut un accueil parfois mitigé : en effet, en évitant toute représentation idéalisante de son milieu d'origine, il s'attire le reproche de « s'auto-orientaliser » « à l'usage » du public métropolitain. Mentionnons à ce propos notamment les opinions de Mohammed Boughali, considéré par Salim Jay, l'auteur du *Dictionnaire des écrivains marocains* (lui-même peu enthousiaste face à l'œuvre benjellounienne) comme « le critique marocain le plus incisif à l'égard de Ben Jelloun et quelque peu exagératif dans sa passion négative »⁴². De plus, l'ambivalence du rapport du sujet à lui-même fait déjà l'objet du commentaire fourni par anticipation par le narrateur de la *Confession du scribe* :

D'ailleurs je suis sûr que ce qu'il raconte sur son enfance est entièrement imaginé. [...] Avant d'écrire, je me suis permis de vérifier les éléments de certains souvenirs. Pas mal de mensonges et pas toujours en sa faveur⁴³.

³⁸ Ibidem, p. 68.

³⁹ Ibidem, p. 69.

⁴⁰ Le terme d'ethnotexte est utilisé par la critique littéraire dans le contexte de la littérature inspirée par l'ethnographie et la sociologie. Nous l'utilisons dans le sillage de Jerzy Lis. Précisons cependant que situé au carrefour de l'ethnologie, de l'histoire et de la dialectologie, il fut créé d'abord pour remplacer le terme « texte oral ». Il a été défini par la suite par Bouvier et Ravier : « Par *ethnotexte* il faut entendre avant tout des textes oraux, littéraires ou non, dialectaux ou français, ayant une valeur d'information ethnologique, historique, linguistique. Mais la notion d'ethnotexte s'applique aussi aux sources écrites éventuelles : par exemple, carnets de chansons, cahiers de recettes, de secrets, livres de raison, correspondance... » (J.-C. BOUVIER, X. RAVIER : *Projet de recherche interdisciplinaire sur les ethnotextes du Sud de la France*. « Le monde alpin et rhodanien » [Grenoble] 1976, n° 1—2, pp. 207—212). Lis utilise le terme d'ethnotexte dans le contexte de la littérature autobiographique contemporaine (Annie Ernaux). Il le repose sur la relation du sujet de type « moi dans les autres », allant de pair avec les aspirations scientifiques (ethnologie, anthropologie, sociologie) dans la construction du moi. Cf. J. LIS : *Obrzeża autobiografii...*, pp. 245—260.

⁴¹ Cf. ibidem, pp. 66—70.

⁴² S. JAY : *Dictionnaire des écrivains marocains*. Casablanca, Eddif, 2005, p. 81.

⁴³ T. BEN JELLOUN : *L'Écrivain public...*, p. 9.

Si nous évoquons dans le cadre de la présente étude ce texte de 1983, c'est parce que la conception du moi qui s'y trouve réalisée entraîne d'importantes conséquences sur les textes autobiographiques publiés après l'an 2000. Surtout, il illustre le goût pour la pratique autofictionnelle de l'auteur qui ne cessera de se manifester dans les œuvres plus tardives. L'analyse de *L'Écrivain public* nous amène en effet à partager l'opinion de Jerzy Lis qui voit à l'origine de l'autofiction l'effacement des frontières entre le « moi » et l'Autre. En effet, la dimension autobiographique de *L'Écrivain public* s'appuie sur ce qui, d'après Jerzy Lis, constitue le propre de l'autofiction : la confrontation de l'auteur avec différentes versions, hypothétiques et sociales, de son moi, ainsi que son permanent déplacement entre l'intime (le personnel) et le social ; Lis parle à ce propos de la suspension du « je » entre l'hétérobiographique et le transpersonnel⁴⁴. Ces aspects de la pratique autofictionnelle réapparaissent dans *Sur ma Mère*.

Dans ce texte hybride qui peut être lu comme un récit de filiation, le « je » autobiographique est discret, presque effacé derrière la figure de l'Autre. La perspective familiale et le contexte du dialogue entre les générations permettent à l'auteur de présenter l'individu en situation interculturelle en se concentrant sur la relation que celui-ci instaure avec sa culture d'origine.

C'est aussi dans les romans autobiographiques tels que *Le Dernier ami* et *Le Bonheur conjugal* que l'autobiographique se mélange avec le social pour approfondir le thème des conflits et des tensions dans la réalité interculturelle abordé simultanément dans les nouvelles (*Le premier amour est toujours le dernier*, *Amours sorcières*). Prendre des éléments autoréférentiels pour en faire le matériau des histoires fictionnelles, veut dire dans ce cas-là ne pas hésiter à s'autodénigrer, afin de représenter des situations ambiguës, difficiles à juger de manière univoque, loin d'être exemplaires.

Mais les stratégies transidentitaires (qui visent à brouiller la frontière entre le « moi » et l'Autre) dominent surtout dans les textes hybrides du point de vue esthétiques et génériques tels que *Giacometti*, *La rue d'un seul*, *Jean Genet menteur sublime*, *Au seuil du paradis*, *Lettre à Delacroix*. Dans ces écrits, dans lesquels le lecteur découvre des paradigmes génériques variés (fiction biographique, récit de filiation, fiction critique, essais), Tahar Ben Jelloun présente de grandes personnalités artistiques dans une confrontation constante avec son « moi d'écrivain ». Cette stratégie sert à présenter le dialogue entre les cultures à travers la correspondance des arts.

⁴⁴ Cf. J. Lis : *Obrzeża autobiografii...*, p. 10.

Chapitre II

Le récit de filiation et l'écriture autofictionnelle : dialogisme et hybridations génériques dans *Sur ma Mère*

Sur ma Mère repose sur l'hybridité générique. Qualifié par l'auteur lui-même de roman, ce texte est pourtant référentiel. Le lecteur y retrouve en effet l'identité du narrateur principal, du personnage et de l'auteur : le fils qui accompagne sa mère dans les derniers moments de sa vie parle de son activité littéraire (par exemple la publication de *Moha le fou, Moha le sage*¹) et de son engagement politique (suivi de la déportation dans un camp disciplinaire en 1965²) et évoque plusieurs événements qui correspondent fidèlement à la biographie de l'auteur.

Sur ma Mère dépasse ainsi les cloisons entre les genres. Nous y avons affaire à une pratique autofictionnelle qui consiste, comme le démontre Philippe Gasparini, en l'hésitation entre le référentiel (ce qui a eu réellement lieu) et le fictionnel³. Cette stratégie est conforme au paradigme littéraire lancé par Serge Doubrovsky dans *Fils*⁴ (un peu comme un défi à la théorie de Philippe Lejeune, pour remplir la « case aveugle »⁵ de sa structure autobiographique), mais, comme l'a démontré Vincent Colonna, présent dans nombre d'œuvres narratives depuis

¹ Cf. T. BEN JELLOUN : *Sur ma Mère*. Paris, Gallimard, 2008, pp. 133—134.

² Cf. *ibidem*, pp. 100—104.

³ Cf. Ph. GASPARINI : *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Paris, Éditions du Seuil, 2004, pp. 29—30.

⁴ « L'autofiction, c'est la fiction que j'ai décidé, en tant qu'écrivain, de me donner à moi-même et par moi-même, en y incorporant, au sens plein du terme, l'expérience de l'analyse, non point seulement dans la thématique, mais dans la production du texte ». S. DOUBROVSKY : *Fils*. Paris, Galilée, 1977, p. 77.

⁵ Serge Doubrovsky illustre le cas de figure jugé inexistant par le théoricien. Il s'agit du premier cas distingué par Philippe Lejeune dans la catégorie *les cases aveugles* : « Le héros d'un roman déclaré tel, peut-il avoir le même nom que l'auteur ? Rien n'empêcherait la chose d'exister, et c'est peut-être une contradiction interne dont on pourrait tirer des effets intéressants. Mais, dans la pratique, aucun exemple ne se présente à l'esprit d'une telle recherche » (Ph. LEJEUNE : *Le pacte autobiographique*. Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 31).

Dante Alighieri jusqu'à Marcel Proust et Céline, partout où, contrairement au roman autobiographique (qui est une fiction d'inspiration autobiographique), l'auteur s'adonne à la « fictionnalisation de soi »⁶.

Comme l'auteur du *Livre brisé*, mais également proche, dans son écriture, d'Alain Robbe-Grillet, Roland Barthes, Georges Perec, Abdelkébir Khatibi et autres, Tahar Ben Jelloun remet en question la séparation du romanesque et de l'autobiographique. Il inscrit son œuvre dans une perspective qui refuse le pacte de vérité sur lequel repose le modèle traditionnel « rousseauiste » du genre autobiographique, en partageant la conception du vrai qui échappe à toute tentative de représentation univoque.

Cette conviction permet à l'auteur de jouer librement avec les événements racontés, en mélangeant deux modes de représentation de l'histoire (référentiel et fictionnel). En d'autres termes, le narrateur fournit au lecteur une clé herméneutique propre à la littérature autobiographique, tout en se donnant le droit de fictionnaliser ce qu'il relate.

Une telle abolition des clivages entre la vérité et le mensonge, le certain et l'hypothétique fait l'objet de l'analyse de Jerzy Lis. En se référant à l'œuvre d'Alain Robbe-Grillet, le critique démontre que la fictionnalisation constitue l'une des caractéristiques majeures de l'autobiographie contemporaine. Elle résulte de la nouvelle attitude épistémologique face au vrai et au réel : après l'expérience du nouveau roman et de la nouvelle autobiographie, être authentique signifie imaginer, inventer ce que nous vivons. Il en est ainsi parce que dans le monde qui met en question les vérités objectives et qui admet le caractère relatif de nos perceptions, créer des images à la frontière du réel et de l'imaginaire est peut-être le seul moyen de s'exprimer de manière authentique⁷. L'écriture autofictionnelle (ce qu'Alain Robbe-Grillet appelle *autobiographie consciente*), n'hésite pas à rendre compte de ses propres impuissances et de sa soif de fiction (qui comble les lacunes dans la perception du réel)⁸.

Nous tenons à souligner, dans le cadre de cette étude que la pratique autofictionnelle repose sur l'hybridation des formes littéraires. Car, comme l'explique Jerzy Lis, « en pratiquant la forme hybride, l'écrivain participe au processus de renouvellement des formes littéraires, il s'approprie l'espace réservé avant à des formes et à des genres soumis à des poétiques fixes »⁹. L'hybridité de

⁶ Cf. V. COLONNA : *L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*. Thèse inédite sous la direction de G. GENETTE. Paris, EHESS, 1989, p. 3. Sur les perspectives de l'écriture autofictionnelle cf. K. HADDAD-WÖTLING : *Écritures de soi*. In : *La recherche en Littérature générale et comparée en France en 2007. Bilan et perspective*. Sous la direction d'A. TOMICHE et K. ZIEGER. Valenciennes, PUV, 2007, pp. 263—269.

⁷ Cf. J. LIS : *Obrzeża autobiografii. O współczesnym pisarstwie autofikcyjnym we Francji*. Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, 2006, p. 169.

⁸ Cf. *ibidem*, pp. 171—172.

⁹ *Ibidem*, p. 11 (traduction — M.Z.C.).

l'autofiction est également mise en relief par Dominique Viart¹⁰. D'ailleurs, il faut rappeler aussi que Serge Doubrovsky lui-même souligne l'hybridité générique de *Fils*, son « autofiction déclarée ».

Citons encore à ce propos l'explication de Philippe Vilain :

« Quand Doubrovsky invoquait *l'hybridité* du genre, Philippe Lejeune, dans *Le Pacte autobiographique*, soulignait en termes d'*ambiguïté* le fait qu'un texte soit à la fois fictionnel et factuel, induisant l'idée que l'ambiguïté résulte d'une lacune informative qu'il importe de combler afin de déterminer avec exactitude la tendance, fictionnelle ou factuelle, du texte. Concevoir, en revanche, l'autofiction comme un indécidable, un monstre hybride, qui ne saurait ou voudrait choisir entre le factuel et la fiction, et définir l'autofiction en propre par cette caractéristique paradoxale et constitutive du genre, qui fait de tout récit une fiction latente, solutionne le problème une fois pour toutes. Il reste que si les positions se démarquent sensiblement, *ambiguïté*, *hybridité*, *indécidabilité*, *indétermination* semblent là, sinon des synonymes, les termes barbares d'une même famille pour dire scientifiquement que l'autofiction joue de son "pacte contradictoire", de sa transitivité, de se donner à la fois comme absolument *référentielle* et *non référentielle*, puisque, revendiquée comme un roman, elle atteste son entrée en fiction »¹¹.

Dispensé, en tant que roman, de « l'engagement à la référence » propre au pacte autobiographique¹², et pourtant fort souvent référentiel, *Sur ma Mère* se situe donc dans les marges de l'écriture autobiographique, dans un espace intergénérique. En tant que récit de filiation, contrairement à l'autobiographie, la voix narrative se contente d'une position au second plan, en s'effaçant derrière la figure de l'Autre. Si l'auteur parle de lui-même, c'est toujours en relation avec la figure maternelle. Refaire sa propre « pré-histoire », évoquer le passé familial, cette démarche s'inscrit dans un projet interculturel : le narrateur, qui appartient à la double culture, ne se perçoit jamais de manière isolée. En partageant sa vie entre le Maroc et la France, ce personnage est à la fois proche et éloigné de ses origines. Dans cette position double, le récit sur sa mère lui permet de restituer un *continuum familial* : le narrateur se positionne dans un réseau de relations d'ordre familial et social, sinon sociologique. Par le biais de l'expérience personnelle, à travers l'observation des relations familiales, il essaie donc de comprendre et juger deux modèles culturels différents.

Rappelons encore, en suivant l'analyse de Dominique Viart qu'intergénérique par sa nature, (dans la mesure où il peut être romanesque ou référentiel), le récit de filiation, en se substituant dans les dernières décennies à l'autobiographie,

¹⁰ Cf. D. VIART, B. VERCIER : *La littérature française au présent*. Paris, Bordas, 2008, p. 29.

¹¹ Ph. VILAIN : *L'autofiction en théorie suivi de deux entretiens avec Philippe Sollers et Philippe Lejeune*. Chatou, Les Éditions de la transparence, 2009, pp. 13—14.

¹² Cf. D. ZANONE : *L'Autobiographie*. Paris, Ellipses, pp. 23—24.

renonce à l'intériorité au profit de l'antériorité¹³. Cette tendance va de pair avec la mise en question de l'écriture du moi (la remise en question de l'autobiographie) et le regain d'intérêt pour « le récit des autres avant soi »¹⁴. Ajoutons que dans plusieurs récits de filiation, la trame principale concerne l'évocation du père ou de la mère mourant ou mort(e) : souvent, ces textes « se réduisent au recueil des derniers jours, des dernières heures, sans que cette agonie soit forcément le socle à partir duquel édifier la reconstruction de l'existence qui vient de s'éteindre »¹⁵. La remarque de Dominique Viart est pertinente dans le contexte de l'analyse de *Sur ma Mère*. En effet, ce texte prend la forme d'un « livre de deuil » : l'histoire racontée se concentre sur une entrée progressive, fluide, presque douce de la mère atteinte de la maladie d'Alzheimer dans la mort.

Il est frappant que le récit consacré à la biographie de la mère se construise autour d'une série de confrontations. Il se situe dans « l'entre-deux » : en effet, à chaque niveau de l'œuvre, le lecteur découvre une structure binaire. En effet, l'histoire s'organise autour de l'alternance (et aussi la confusion) du temps présent et du passé ; elle s'appuie sur la comparaison de plusieurs espaces : Fès et Tanger, le Maroc et la Suisse ; elle repose sur le conflit entre le féminin et le masculin ; elle confronte des personnages antithétiques : Lalla Fatma et Zilli, etc.

Nous tenons à démontrer dans ce qui suit qu'une telle composition de l'histoire de la mère sert à juxtaposer des attitudes, valeurs, personnalités, sociétés, cultures et textes différents. Enfin, notre objectif est de voir comment l'hybridité générique et le dialogisme discursif servent à véhiculer cette complexe problématique interculturelle.

Entre la vie et la mort : statut de la voix maternelle

Même s'il se concentre sur un personnage, la mère du narrateur, le récit repose sur la polyphonie des voix, la superposition de plusieurs perspectives narratives, l'agencement non linéaire des épisodes et le traitement libre de la temporalité. Cette hétérogénéité discursive qui aboutit à une représentation fragmentaire du monde a pour but d'introduire dans le roman le dialogue de différents points de vue.

La source de l'hybridité discursive du texte se situe dans la structure même du personnage de la mère. En effet, si dans *Sur ma Mère* s'abolit la frontière entre le passé et le présent, le rêve et la réalité, la vie et la mort, c'est parce que la logique du discours est perturbée par la maladie d'Alzheimer de l'héroïne. En d'autres

¹³ Cf. D. VIART, B. VERCIER : *La littérature française au présent...*, p. 91.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ibidem, p. 92.

termes, la représentation du monde est soumise à une perception subjective, car transformée par la maladie.

D'une certaine manière, le discours est « libéré » par la conscience confuse de la mère et le monde représenté en sort « éclaté », perturbé, multiplié. Du point de vue narratif, la parole de la mère, qui prend la forme d'une série de monologues, est plurielle. La mère confond le présent et le passé : elle se déplace de manière insensible de Tanger en l'an 2000 à Fès en 1944. Ainsi, le « je » de la femme octogénaire se superpose constamment au « je » de la jeune femme. L'histoire se construit en effet autour des va-et-vient incessants entre les épisodes appartenant à plusieurs époques : l'enfance se confond avec la vieillesse, les noces de la mère avec ses propres funérailles qu'elle tient à organiser avant de mourir, l'évocation de son jeu à la poupée s'associe à l'image de ses dernières souffrances.

Remarquons encore que le lecteur est frappé par le caractère itératif des événements : la parole de la mère est cadencée par de menus faits de sa vie quotidienne de femme malade et clouée au lit. Des épisodes triviaux, plusieurs fois évoqués par son fils pour rendre compte de la monotonie agaçante des derniers jours de l'héroïne, tels que de petits conflits quotidiens avec l'infirmière ou la prise des médicaments, alternent avec ses rêveries qui reviennent avec obstination. Il en résulte l'image de la mère qui vit suspendue entre les époques, dans un espace entre la vie et la mort.

Insistons là-dessus : en voyant son existence sur un plan simultanériste, la mère transgresse, pour ainsi dire, la frontière entre le passé et le présent ; d'une certaine manière, elle semble même franchir le seuil entre la vie et la mort :

Ainsi, ma mère n'a que des souvenirs. Ils prennent toute la place. Quand je la vois, il ne se passe rien. Ma mère s'en est allée doucement. Elle ne parle plus de ses funérailles. C'est qu'elle pense qu'elle est déjà morte et enterrée. Elle est déjà de l'autre côté¹⁶.

La mort n'est donc pas une rupture : au contraire, elle complète la vie en la prolongeant de manière fluide. La mort apparaît comme une conséquence naturelle de la vie, sa confirmation même et son ultime accomplissement. Comme l'explique le narrateur :

[Ma mère] vit au paradis. Elle est vraiment ailleurs, puisqu'elle retrouve tous les morts de la famille, passe des moments à parler avec eux et nous fait croire qu'ils sont présents parmi les vivants¹⁷.

Paradoxalement, sa conscience défaillante, ses sens et ses facultés intellectuelles affaiblis conduisent l'héroïne à une sorte de lucidité ou de clairvoyance. Elle se

¹⁶ T. BEN JELLOUN : *Sur ma Mère...*, p. 236.

¹⁷ Ibidem, p. 226.

perçoit dans une perspective totale, par-delà les limites imposées par le temps. En dépit de l'apparent manque de cohérence de ses propos, en dépit d'un regard confus qu'elle porte sur le monde extérieur et, paradoxalement, à travers le caractère fragmentaire des expériences évoquées, la mère découvre la continuité et l'unité de son être. Le roman constitue ainsi un hommage rendu à la figure maternelle qui, fidèle à elle-même, fidèle aux mêmes valeurs tout au long de sa vie, réconciliée avec la vie et la mort, a trouvé sa juste place entre le quotidien et l'éternel.

Figure de la sagesse, la mère est dans le roman, une sorte de noyau discursif autour duquel tournent d'autres voix. Car le discours pluriel pivote dans *Sur ma Mère* autour de la représentation de l'héroïne et s'ouvre à une sorte d'orchestration de perspectives énonciatives : la personnalité de la mère est représentée à travers toute une série de relations dialogiques. Ce dialogue concerne la place de l'individu dans la société maghrébine, son rapport à la tradition et à la religion, son attitude face au dynamisme de la culture ouverte à l'influence du monde occidental. Qui plus est, il dépasse le cadre discursif du roman et se manifeste à travers les relations intertextuelles que ce texte entretient avec *Harrouda* et *L'Écrivain public*.

Entre l'insolence et la pudeur — la voix maternelle dans *Harrouda* et *Sur ma Mère*

Les liens d'intertextualité interne entre *Sur ma Mère* et *Harrouda* sont manifestes à plusieurs niveaux. Quant à la structure du discours, *Sur ma Mère* se réfère à la composition du roman de 1973. Dans les deux cas, la parole apparaît dans une situation de dialogue : elle est répartie entre le fils et la mère. En effet, le narrateur introduit le discours maternel et le commente, à cette différence près que cela se passe de manière poétique et polysémique dans *Harrouda*, et dans un style plus direct dans *Sur ma Mère*.

La mère est sans conteste la figure centrale non seulement dans le roman de 2008, mais également dans le texte de 1973. Destinataire de la dédicace mise en exergue, elle prend la parole dans la seconde partie de *Harrouda* intitulée *Entretien avec ma mère*. L'importance de cette voix féminine qui porte en elle plusieurs souffrances est explicitée dans la postface *Notes : la prise de la parole* :

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. [...] Il fallait dire la parole dans (à) une société qui ne veut pas l'entendre, *nie* son existence quand il s'agit d'une femme qui ose la prendre. Cette prise de la 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 femme¹⁸.

Il en résulte que l'apparition de la figure maternelle à des moments cruciaux de l'histoire racontée, même si elle risque de paraître hermétique aux yeux du lecteur (surtout quand celui-ci n'est pas habitué à la confusion de la poésie et de la prose), constitue pourtant un élément de cohésion interne. Qui plus est, la parole de la mère reste associée surtout à la dimension idéologique du texte : par son aspect symbolique, cette figure relie les trames autobiographique, sociale et politique.

Entretien avec ma mère prend la forme d'une confession de l'héroïne. Elle s'organise autour de ses trois mariages et s'achève sur la naissance du narrateur. Il est frappant que ce schéma événementiel revienne dans *Sur ma Mère* et qu'il prenne également la forme d'un récit autonome. Précisons à ce propos que, dans le roman de 2008, l'histoire de l'entrée de l'héroïne dans le rôle d'épouse et de mère se démarque du reste du texte par les caractères italiques ; elle constitue ainsi un bref roman presque indépendant sur le plan d'ensemble.

Bref, la comparaison de ces deux unités textuelles qui s'inscrivent au cœur de *Harrouda* et de *Sur ma Mère* nous amène à constater que le récit inséré dans le roman de 2008 est une réécriture d'*Entretien avec ma mère*. Le lecteur y retrouve en effet la même voix narrative féminine (qui alterne dans les deux cas avec la narration à la troisième personne), la même histoire et le même cadre spatio-temporel (la ville de Fès dans les années 30 et 40).

Et pourtant, en dépit de ces analogies, il n'est pas possible d'ignorer plusieurs modifications introduites dans *Sur ma Mère*. La lecture croisée des deux textes dévoile quelques changements introduits dans la diégèse et rend manifestes plusieurs transformations auxquelles se trouve soumis le discours narratif.

À notre avis, ces différences restent en rapport avec la dimension idéologique de l'histoire racontée. Car *Sur ma Mère* constitue une tentative de reprendre et de repenser les problèmes abordés trente ans auparavant dans *Harrouda*. En réécrivant l'histoire de la mère, Tahar Ben Jelloun actualise et soumet à des modes d'expression différents les trames majeures de sa réflexion sur la répartition des rôles féminin et masculin dans la société marocaine. Les stratégies de l'intertextualité interne et de la réécriture non seulement rendent compte de l'évolution de l'esthétique du romanesque benjellounien, mais servent aussi à représenter le dialogue d'idées dont il devient le terrain.

Les différences s'accroissent déjà au niveau de la trame des trois mariages de la mère et concernent d'abord la présentation des maris.

Dans *Entretien avec ma mère*, la liaison avec le père du « narrateur-auteur » est précédée de deux unions de la mère avec des hommes beaucoup plus âgés qu'elle.

¹⁸ T. BEN JELLOUN : *Harrouda*. Paris, Denoël, 1973, p. 175.

Ces figures se ressemblent au point de se confondre : très traditionnels et pieux, ces *hajjs* qu'on voit toujours en train d'égrener leurs chapelets n'essaient pas de communiquer avec leur jeune épouse : le silence et l'absence régissent les rapports en couple. Le souvenir qui concerne le premier mari est significatif à cet égard :

Il me parlait peu. On ne se parlait presque jamais. Juste quelques mots domestiques. Peut-être que nous n'avions rien à nous dire. Tout se passait dans le geste et le regard. La parole l'éloignait de Dieu¹⁹.

Le second mari « un peu moins âgé que le premier homme » apparaît comme le résultat d'un grossissement presque caricatural du caractère de son devancier. « [I]l priait souvent sur mon corps », « il lui arrivait souvent de m'enfermer à clé dans la maison »²⁰ — de tels souvenirs montrent que les relations en couple sont déterminées par l'homme : son pouvoir absolu, sa piété fanatique et sa méfiance à l'égard du féminin.

Si les figures masculines subissent cette représentation qui frôle la satire, c'est parce que l'objectif d'*Entretien avec ma mère* consiste à dénoncer et ridiculiser le patriarcat. En effet, ce récit met en abyme la problématique de tout le roman en la situant dans une perspective féminine : la prise de parole par la femme constitue un moment-clé dans l'œuvre. Son témoignage, qui représente un point de vue ignoré et méprisé, est l'un des plus forts arguments dans cette œuvre qui résulte du désir de contester et subvertir les règles sclérosées de la société traditionnelle.

Puisque le discours de la mère est simple, naturel et apparemment neutre (la narratrice se contente d'habitude de relater les faits, sans les commenter), le thème du patriarcat qui oppresse la vie de l'héroïne est « suspendu entre les mots » de sa confession : en effet, il résulte d'une série d'épisodes à caractère démonstratif. La critique des mœurs est notamment sous-entendue dans l'aveu de l'héroïne :

Mon premier mari, c'était un peu mon père. C'était un homme sorti droit de l'invocation coranique. C'était un chérif, descendant du prophète, et compagnon de mon père, de ton grand-père. [...] Leur amitié avait un caractère sacré qui me faisait frémir parfois²¹.

Or, certains souvenirs vont jusqu'à exprimer la révolte. C'est manifeste dans l'épisode du deuil, après le décès du premier mari, quand l'héroïne s'oppose au rôle de veuve et de pleureuse que la famille et la tradition lui imposent :

Il fallait se plier aux traditions imposées par les circonstances. Mais je n'arrivais pas à simuler l'attitude du deuil. Indifférente ? Pas tout à fait. Je ne me sentais

¹⁹ Ibidem, p. 68.

²⁰ Ibidem, p. 77.

²¹ Ibidem, pp. 67—68.

pas concernée par ce qui venait d'arriver et j'essayais de refuser le rôle que la société m'avait imposé. J'en voulais à toute ma famille²².

Le dégoût provoqué par la réalité familiale se transforme en fantasmes qui obsèdent la jeune fille. S'il en est ainsi, c'est parce que, condamnée par son entourage à se taire, elle exprime sa colère retenue depuis longtemps dans un langage inconscient et qui échappe à tout contrôle. Blasphématoires et choquantes, ces images sont donc des projections de ses expériences traumatisantes. Elles s'accordent parfaitement avec l'esthétique insolite et transgressive qui domine dans les chapitres de *Harrouda* dans lesquels la narration est assumée par la voix masculine, celle de son fils en révolte contre le patriarcat oppressif. En d'autres termes : dans la dimension onirique de l'histoire, la mère se transforme en *Harrouda* — figure souffrante de folle, de sorcière, de marginale :

Il m'arrivait souvent de le rencontrer dans mes rêves. Il me rappelait à l'ordre. Dans les premiers rêves je m'accrochais à sa barbe blanche et lui griffais le visage. Il demeurait rigide et impassible. [...] Son corps était intact. C'était sans doute un saint ! Quand je finissais de le transpercer de mon sabre, il se repliait dans sa tombe et retrouvait le silence des cieux. [...] Je vieillissais dans le cimetière. [...] Parfois la rage me prenait à la gorge, je baissais mon séroural et urinais longuement sur le zellige tombal, invoquant le diable qui devait pourchasser les anges gardiens du mort. C'était déjà la démence !²³

Cet exemple prouve que les sentiments négatifs, exprimés sur un mode fantasmagique et onirique propre à l'esthétique benjellounienne de l'époque, « s'échappent au contrôle » du discours apparemment neutre de la mère, la colère ne pouvant plus être retenue. Parfois les émotions émergent à la surface du texte sous forme de dénis, d'hésitations et de contradictions, comme dans le souvenir lié au deuxième mari :

Non, je n'ai jamais eu envie de le tuer. J'aurais pu le faire. Mais j'avais peur. J'avais peur de Dieu. Tuer c'est défendu. Non, je n'aurais jamais pu le faire... Un jour, il avala de travers. Il avait failli mourir. Ses yeux très rouges étaient sortis et s'étaient déposés sur l'oreiller ... Il allait mourir sans ses yeux ! Ce ne fut qu'une brève illusion²⁴.

Dans *Sur ma Mère*, l'histoire des mariages de la mère subit quelques modifications considérables. En ce qui concerne le premier mariage, dans les deux cas, il est arrangé par les familles, l'héroïne, âgée de quinze ans étant forcée

²² Ibidem, p. 71.

²³ Ibidem, p. 73.

²⁴ Ibidem, pp. 78—79.

à se marier sans même voir auparavant son fiancé. Or, dans le texte de 2008, la vieillesse du mari cède la place à son jeune âge : en effet, dans la version réécrite, « le premier homme » de la mère meurt avant vingt et un ans accomplis, victime d'une épidémie du typhus.

De manière analogue, nous retrouvons dans *Sur ma Mère* la subversion du motif du deuil. L'incapacité de la jeune femme à pleurer le mort, cède la place à une réaction tout à fait contraire : le narrateur (son fils qui intervient dans le discours en partageant la fonction narrative avec la mère) insiste sur le fait que sa mère ne savait pas retenir ses larmes (« Ma mère pleurait tout le temps »²⁵).

Le jeu de réécriture est poussé encore plus loin. *Sur ma Mère* se réfère aux obsessions de l'héroïne qui, dans *Entretien avec ma mère*, s'associe au cimetière et à la tombe du mari. Ces épisodes transgressifs sont remplacés par l'image de la jeune veuve qui, recueillie sur la tombe du défunt, exprime son regret et sa souffrance. Alors, le dérèglement des sens de l'héroïne, qui a engendré dans le roman de 1973 des fantasmes scatologiques ayant pour scène le cimetière, cède la place à l'attitude de la mère basée sur le respect pour le mari disparu, la nostalgie pour la vie conjugale si vite interrompue et le sentiment religieux :

Ma mère allait vendre sur sa tombe et lui parlait : Touria te ressemble, elle a tes yeux, elle a ton teint, elle a ta douceur ; c'est Dieu qui l'a voulu, on n'y peut rien ! je prie tous les jours pour que tu sois sur la route du paradis, pour que tu me pardonnes si un moment d'égarement j'ai manqué à mon devoir, à présent je prie Dieu pour que ton enfant grandisse dans la bonne santé et dans la joie. Je m'en vais déposer un don à Moulay Idriss, que les compagnons de notre prophète t'accueillent comme tu le mérites ! Grâce soient rendues à Dieu !²⁶

Le contraste entre ces deux versions du même épisode est frappant. La révolte contre la tradition cède la place à la piété de la mère, fidèle au prophète et à Moulay Idriss (le patron des Marocains, figure paternelle et protectrice par excellence à laquelle la femme voue un culte). L'attitude même à l'égard du mari change diamétralement : le dégoût teinté d'indifférence et de peur dans *Harrouda* se transforme en une sorte de tendresse et d'amour que la mère exprime de manière litotique. D'ailleurs, cet extrait constitue la seule marque de l'affectivité de la mère qui, en étant une femme pieuse, traditionnelle et pudique, s'interdit toute manifestation des sentiments.

Le motif du nouveau-né mérite également une réflexion comparative. Dans *Entretien avec ma mère*, l'héroïne est enceinte au moment de la mort de son mari et sa grossesse correspond à une grande partie de son deuil. Dans *Sur ma Mère*, l'accouchement coïncide avec la mort du père de l'enfant. Ces deux réalisations du thème du nouveau-né s'associent à deux attitudes opposées de la jeune femme

²⁵ T. BEN JELLOUN : *Sur ma Mère...*, p. 60.

²⁶ Ibidem, pp. 60—61.

face à l'enfant. La grossesse éveille dans le premier texte l'angoisse, le dégoût même de l'héroïne qui se croit « possédée » par le mort : « Le soir, je fus prise de panique. Je me rendis soudain compte que je portais en moi une partie de ce mort. [...] Je ne pouvais supporter d'être habitée par ce mort »²⁷. Rien de tel dans *Sur ma Mère* : l'enfant qui vient de naître relie la mère à son mari, ce qui lui apporte de la consolation.

La vie de la mère est sans doute moins ténébreuse, plus sereine dans le roman de 2008. Elle est marquée par la pleine acceptation de son sort, la résignation qui apporte le calme et même parfois la sérénité, en dépit des difficultés quotidiennes et de l'extrême monotonie des jours. Par rapport à l'hypotexte de 1973, nous y retrouvons aussi une sorte de dédramatisation du récit. C'est bien visible dans la représentation du deuxième mariage : le despotisme et l'insensibilité du vieil homme sont remplacés par la bonté et la générosité :

Sidi Abdelkrim la traita comme une princesse. Il était aux petits soins avec elle, mit à sa disposition deux domestiques et lui demandait de ne pas se fatiguer ni d'aller dans les cuisines [...] ²⁸.

Ces exemples nous amènent à constater qu'il n'est pas impossible de retrouver dans *Sur ma Mère* une tentative de rectifier les violences du discours de *Harrouda*. Il s'agirait dans ce cas-là de lire ce roman comme un texte qui, écrit trente ans après *Harrouda*, instaure un dialogue avec cette œuvre certes fondatrice dans l'écriture benjellounienne, mais en même temps représentative d'une époque (les années de plomb) et porteuse des engagements de la jeune génération en révolte contre le régime de Hassan II. *Sur ma Mère* s'inscrit dans un autre contexte : c'est le roman d'un écrivain qui, sans cesser de porter un regard vigilant sur la société marocaine, tient surtout à souligner son rattachement au pays d'origine et sa fidélité aux racines maghrébines.

Fidèle aux mêmes thèmes, l'auteur de *Sur ma Mère* ne cherche évidemment pas à se contredire. Ses stratégies de réécriture démontrent plutôt qu'il réalise une conception de l'écriture enracinée dans le contexte culturel, littéraire et social du moment, qui ne recule pas devant des prises de position et des engagements. Paradoxalement, en actualisant le thème de la mère dans la société marocaine et en l'ouvrant à d'autres points de vue, Tahar Ben Jelloun fait preuve de fidélité à sa vision de la littérature : il prouve qu'elle reste dynamique et ouverte au dialogue. Et comme nous l'avons déjà démontré, la prose de l'auteur, animée par son dégoût pour une pensée repliée sur elle-même, prône une conception dynamique de la culture, fondée sur des pensées, des identités et des vérités en mouvement.

²⁷ T. BEN JELLOUN : *Harrouda...*, p. 72.

²⁸ T. BEN JELLOUN : *Sur ma Mère...*, pp. 69—70.

Dans *Harrouda*, roman engagé dans le débat idéologique, la voix de la mère a une fonction persuasive : ce témoignage dénonce la sclérose morale, le patriarcat oppressif, la violation des droits de l'homme, la répression. D'une certaine manière, si Tahar Ben Jelloun, fait fusionner la figure de la mère avec le personnage de Harrouda, figure de la révolte, c'est pour y voir le symbole de la souffrance de la femme maghrébine. Par extension, cette voix féminine et féministe exprime aussi la revendication des intellectuels de la génération de 70 de démocratiser la vie. De cette manière, sur le plan métonymique, la voix maternelle qui brise le silence des femmes humiliées, fusionne avec la voix collective et générationnelle qui domine dans le texte.

Du point de vue idéologique, *Harrouda*, malgré sa composition hybride, est donc une œuvre monodique dans la mesure où la voix féminine converge vers le point de vue de la génération de 70. Par contre, *Sur ma Mère* résulte de la volonté de relater différentes prises de position afin de doter le discours d'une structure polyphonique et dialogique. Ainsi, le texte qui reprend l'histoire d'*Entretien avec ma mère* s'intéresse au système des valeurs de la génération des parents : il s'agit, par le biais du discours maternel, de comprendre la mentalité de ceux dont la jeunesse se situe dans les années 20 et 30. Si la mère parle, c'est donc surtout pour rappeler qu'elle est et qu'elle a toujours été réconciliée avec son destin, en paix avec Dieu, avec la religion et avec la tradition :

Elle me dira que chez nous chacun doit rester à sa place. On suit les cours des choses, le chemin étant tracé par les ancêtres et puis on fait ce qu'on peut pour traverser la vie, certains y trouvent leur compte, d'autres passent leur temps à se plaindre. Moi, je me tourne vers Dieu et le remercie²⁹.

Cette unique devise de la mère se réalise surtout à travers deux motifs : celui de la ville natale et celui de la maison familiale, « symbole d'un enracinement essentiel et indiscutable »³⁰.

Entre la tradition et la modernité : Fès et Tanger

Rappelons que la ville est un des motifs récurrents dans le romanesque de Tahar Ben Jelloun³¹. La comparaison de Fès, ville natale de l'auteur et de Tanger où sa famille s'installe en 1954, au moment où le Maroc retrouve l'indépendance

²⁹ Ibidem, p. 168.

³⁰ Ibidem, p. 67.

³¹ Cf. N. KAMAL-TRENSE : *Tahar Ben Jelloun. L'Écrivain des villes*. Paris, L'Harmattan, 1998.

est présente dans *Harrouda*, *L'Écrivain public*, *Jour de silence à Tanger*, *La Nuit de l'erreur* et revient également dans *Sur ma Mère*. L'itinéraire Fès—Tanger constitue l'une des trames organisatrices de l'écriture autobiographique et un point de départ pour aborder le thème de la tradition et de la modernité du Maroc³². Les différences dans le traitement du thème de la ville dans le roman de 1973 et dans celui de 2008 méritent donc notre attention.

Dans *Harrouda* la ville de Fès est un espace de claustration et de manque de liberté. « Nous n'avions pas la mer »³³ — cette phrase constitue le refrain d'un long poème narratif sur Fès et ses carences : la ville des Idrissides canalise les sentiments ambivalents des jeunes qui aspirent à introduire au Maroc un souffle de liberté et de modernité. Haut lieu de la culture, siège de Moulay Idriss, Fès attire également l'attention des lecteurs de *Harrouda* par sa deuxième facette : des ruelles insalubres et « des égouts qui traversaient la ville comme un ruisseau »³⁴. Cette peinture nuancée de la ville prouve qu'*Harrouda* ne recule pas devant des représentations plus critiques de la réalité marocaine.

Entretien avec ma mère renforce cette image de Fès ; il la met en abyme. Il se passe ainsi parce que cette ville symbolise la claustration de la mère ; elle matérialise les limites imposées à la femme par la tradition patriarcale :

Je n'avais plus à faire l'apprentissage de la solitude et de la douleur. J'étais née pour habiter leurs méandres. Je m'appliquais à suivre la ligne du destin, la face voilée. J'avais déjà deux enfants et je n'avais pas encore vu la mer ni un champ d'épis verts. En dehors de Fass, je ne pouvais soupçonner l'existence d'un autre monde³⁵.

Cette perspective change diamétralement dans *Sur ma Mère*. Dans les souvenirs de l'héroïne, la ville de Fès est toujours associée au bonheur. Jusqu'à sa mort, l'héroïne ne cessera d'évoquer sa ville natale de manière nostalgique :

Me voilà loin de Fès, loin du plus beau cimetière du monde, loin de Moulay Idriss, le saint de la ville, et je suis seule, je parle seule, mais qui es-tu qui me souris ?³⁶

L'attachement à Fès se joue donc sur le plan identitaire et religieux : il prouve que la fidélité à ses racines est essentielle dans la vie de la mère :

³² Cf. *ibidem*, pp. 39—62 ; cf. R. ELBAZ : *Tahar Ben Jelloun ou l'inassouvissement du désir narratif*. Paris, L'Harmattan, 1996, pp. 85—90 ; M. ZDRADA-COK : *La norme et ses transgressions : polysémie de l'espace urbain (Fès/Tanger) dans le roman de Tahar Ben Jelloun (1973—2008)*. « Romanica Silesiana » 2010, n° 5 : *Les transgressions*. Sous la direction de K. JAROSZ. [Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego], pp. 208—221.

³³ T. BEN JELLOUN : *Harrouda*..., pp. 58, 59.

³⁴ *Ibidem*, p. 59.

³⁵ *Ibidem*, p. 79.

³⁶ T. BEN JELLOUN : *Sur ma Mère*..., p. 123.

Fès ! Ô mon homme, mon époux si jeune ! me dit-elle soudain. Fès, la ville des villes, la plus belle des cités, la ville de la civilisation, la ville de la religion musulmane, de la morale et de la bonne famille. Ah, mon homme ! Quelle horreur d'avoir quitté Fès !³⁷

Quant à Tanger, cette ville est liée à l'exil et au manque. Avec sa position maritime, Tanger ne peut qu'éveiller des sentiments négatifs : la mère ne supporte pas son climat et surtout ses vents, elle se sent perdue dans son ambiance animée et cosmopolite. Ainsi, ce qui, dans *Harrouda*, semblait satisfaire une soif de liberté et de modernité, prend, dans *Sur ma Mère* une connotation négative : « Tanger était pour moi une ville qui m'a tout pris, ma jeunesse, ma famille et puis elle ne m'a rien donné »³⁸.

Soulignons aussi que, comme beaucoup de motifs présents dans le roman de 2008 de manière itérative, la comparaison de Fès et de Tanger se poursuit tout au long de l'histoire. Cette récurrence thématique donne à l'histoire de la mère une forme de suite musicale construite autour de quelques souvenirs. Dans les derniers moments de sa vie, la mère retrouve Fès : elle se transpose par la force de son souvenir à l'époque de sa jeunesse, croit vivre dans sa maison fassie, rend hommage à Moulay Idriss en qui elle retrouve son ancêtre, redevient une fillette de huit ans qui joue, en pleine chaleur d'été, sur la terrasse de sa demeure familiale³⁹.

Entre le père et la mère : intertextualité interne entre *Sur ma Mère* et *Jour de silence à Tanger*

Le motif de la maison est d'importance capitale dans *Sur ma Mère*. Inscrite dans la trame du déménagement qui confronte Fès et Tanger, la maison reste surtout en rapport avec la problématique de l'identité de la mère. Chose frappante : associé au thème de la place des objets dans la vie des personnes âgées, le thème du rapport de l'individu aux choses qui l'entourent relie *Sur ma Mère* à *Jour de silence à Tanger*⁴⁰. En effet, en prenant pour axe de lecture le motif de la ville et de la maison, le lecteur découvre que *Sur ma Mère* constitue une réponse à la voix masculine qui parle dans *Jour de silence à Tanger*.

Présentons d'abord les analogies formelles entre les deux textes : ce sont des récits de filiation, à forte dimension autobiographique. La narration s'appuie dans

³⁷ Ibidem, p. 122.

³⁸ Ibidem, p. 142.

³⁹ Cf. ibidem, p. 267.

⁴⁰ T. BEN JELLOUN : *Jour de silence à Tanger*. Paris, Éditions du Seuil, 1990.

les deux cas sur l'alternance de « je » et de la troisième personne du singulier (« il », « elle ») : les rôles narratifs se partagent entre le discours du personnage principal et la parole du fils (écrivain) ; celui-ci focalise le discours sur le héros (l'héroïne) à travers le discours indirect libre.

Les deux prises de parole, celle du mari et celle de la femme, tournent autour du problème de l'incompréhension dans le couple. Régie par le silence, animée par de petits conflits, la vie conjugale est présentée par les deux protagonistes comme une suite de malentendus, frustrations, méchancetés. Dans les deux histoires, c'est l'attitude du père de famille qui se trouve à l'origine du conflit. Ce problème a toujours occupé Tahar Ben Jelloun : d'abord dans *L'Écrivain public* ensuite dans *Jour de silence à Tanger*, le narrateur reproche à son père l'indifférence, le cynisme, l'esprit de supériorité, les colères que celui-ci manifestait à l'égard de son épouse. Ce portrait assez critique revient dans *Sur ma Mère* : cette fois-ci, le regard sévère que le fils porte sur le comportement de son père se double encore de la plainte de la mère.

Faire parler la mère, c'est donc confronter sa voix avec celle de son mari pour briser l'incommunicabilité dans le couple. Le jeu intertextuel aboutit au dialogue : l'échange de la parole ne se réalise jamais de manière directe entre les personnages : il se joue « entre les textes ». Rappelons à ce propos que c'est dans *Jour de silence à Tanger* que la solitude de l'homme qui s'adresse à lui-même, aux objets et aux amis morts est impressionnante : elle est renforcée par l'absence de l'épouse qui vit pourtant dans une autre chambre sans jamais venir voir son époux tout au long de la méditation de celui-ci.

Car, comme l'avoue le protagoniste :

Nous avons passé trop d'années ensemble. Je ne peux même pas dire que nous vieillissons ensemble. Je vieillis seul, ou, plus exactement, nous vieillissons chacun de son côté, chacun dans son coin⁴¹.

Le dialogue qui s'instaure « entre les textes » s'appuie sur la récurrence des souvenirs : en effet, nombreux sont dans *Sur ma Mère* des détails presque anodins évoqués auparavant par le père : comme notamment une plaisanterie qui fait souffrir la mère parce qu'elle vise sa petite taille (« Un jour, il l'a appelée “media mujer”, moitié de femme »⁴²) ; ce souvenir se réfère directement au discours du père (« Je n'aime pas les femmes petites. Mon épouse est petite de taille. Je la taquine souvent avec ce détail. Elle le prend mal »⁴³).

Puisque les deux œuvres tournent autour des mêmes épisodes, celle de 2008 peut être lue comme la réponse à *Jour de silence à Tanger*. Le jeu intertextuel

⁴¹ Ibidem, p. 52.

⁴² T. BEN JELLOUN : *Sur ma Mère...*, p. 25.

⁴³ T. BEN JELLOUN : *Jour de silence à Tanger...*, p. 96.

entre le récit consacré à la figure paternelle et le roman dédié à la mère consiste à créer le dialogue, tout en montrant qu'il a toujours été voué à l'échec dans la vie du couple. Comme l'explique le héros de *Jour de silence à Tanger* : « Je ne me souviens pas d'avoir eu un dialogue avec une femme. Peut-être que j'ai eu tort, mais mon tempérament me l'a toujours déconseillé »⁴⁴. La prise de parole par la mère dans *Sur ma Mère* peut donc être interprétée comme une tentative de combler symboliquement le vide. Il s'agit de représenter un dialogue impossible : en effet, le simulacre de la conversation n'apparaît que comme le résultat de la lecture croisée des deux textes.

Le lecteur est donc amené à chercher des opinions qui se répondent en écho. Ainsi, la plainte de l'épouse : « Je n'ai pas été heureuse avec toi ; je n'ai pas vu le soleil en ta compagnie ; tu ne m'appelais jamais par mon prénom »⁴⁵, trouve sa confirmation dans l'explication du mari : « Entre elle et moi, il y a plus de malentendu que de tendresse. De toute façon, la tendresse, je m'en méfie. C'est de la faiblesse, un piège, une forme d'hypocrisie qui ne sied pas bien à notre façon d'être »⁴⁶.

Ce qui rend possible la confrontation des points de vue du père et de la mère, c'est la récurrence de certains motifs. En effet, les réflexions des héros tournent souvent autour de la comparaison de Fès et de Tanger et concernent leur rapport à la maison et aux objets qui les entourent.

Le déménagement à Tanger en 1954 constitue le plus triste événement dans la vie des deux héros. Le père partage avec son épouse la nostalgie de Fès, « ville des villes », « mère des cultures et du savoir-vivre »⁴⁷ ; ce sentiment ne le quittera plus jusqu'à sa mort. Quant à la ville de Tanger « où règnent le vent, la paresse et l'ingratitude »⁴⁸, elle sera « accusée » d'être à l'origine de tous ses malheurs :

Pour guérir, il suffit de quitter cette ville. Aller à Fès, descendre à la médina, retrouver la ruelle où il est né, ne plus s'encombrer de nostalgie, compagne des microbes, petits cristaux qui montent et descendent le long des bronches, s'assemblent la nuit et s'amuse de l'étouffer. Ces crises d'étouffement sont le résultat d'un complot préparé par Tanger et ses démons, par le vent d'Est et l'absence [...].⁴⁹

Si le rapport à la ville des origines est analogique dans les deux cas, le contraste se manifeste au niveau des relations homme / maison, homme / objets. Cette problématique mérite une attention particulière : la méditation sur les choses

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ T. BEN JELLOUN : *Sur ma Mère...*, p. 123.

⁴⁶ T. BEN JELLOUN : *Jour de silence à Tanger...*, p. 55.

⁴⁷ Ibidem, p. 36.

⁴⁸ Ibidem, p. 11.

⁴⁹ Ibidem, p. 37.

(leur usure, leur inutilité, leur présence dans la vie quotidienne, etc.) permet à la personne âgée de se confronter à la fuite du temps, à la maladie, à la mort et à l'absence.

Le père canalise sur les objets sa frustration et sa colère : « Les objets sont méchants »⁵⁰. S'il les déteste, c'est parce qu'ils lui rappellent sa solitude : ils lui tiennent compagnie à défaut de ses amis morts et en absence de ses enfants avec qui il n'a jamais su instaurer des relations profondes. Solitaire, il maintient avec l'entourage objectal la relation qui l'a toujours lié à ses proches : celle de la rupture et de la contestation :

Il suffit d'un geste, un mouvement de sa canne pour casser ces objets qui l'énervent. Mais il se retient. Plus par habitude que par avarice. Il sait la méchanceté de certains objets et refuse de les affronter. Comme il sait combien les mots sont dangereux. Il les manie si bien quand il cherche à blesser quelqu'un. Il en joue avec fierté. Sa force est là⁵¹.

D'un côté, le père projette sur le monde des choses les conflictualités qui régissaient sa vie familiale ; de l'autre côté, les choses l'obligent à repenser son rapport à la vieillesse et à la mort. La haine pour les choses traduit l'incapacité du héros à accepter sa condition de vieil homme malade. En colère contre les choses, à cause de leur durée et de leur résistance, le héros se révolte contre le destin et s'obstine à ne pas admettre sa propre mort. Pour lui, la vieillesse n'est qu'une « trahison des temps », « une erreur, un malentendu entre le corps et l'esprit, entre le corps et le temps »⁵².

Le père n'est donc pas en mesure de s'avouer vaincu, il ne dépose pas les armes, il a du mal à se déclarer trahi, défié par le monde matériel. Comme il ne peut pas réparer ce qui ne cesse de se détériorer en lui, c'est par « jalousie », par « rancune », qu'il refuse également de réparer ce qui tombe en panne :

Entre lui et le monde des objets, il établit une sorte de compétition. Il pense que si les objets sont méchants, c'est parce que malgré tout ils ont la vie dure. Il les observe un par un et se dit : « Quelle misère, quelle injustice ! ils me survivront ; repérés ou pas, ils continueront d'être là, posés, qu'ils soient utiles ou inutiles⁵³.

L'attitude de la mère est tout à fait contraire. Elle se résume dans un seul mot : « sérénité » qui veut dire dans ce cas-là « la capacité d'être présente au monde avec calme et élégance »⁵⁴. Le comportement de l'héroïne s'appuie en effet sur

⁵⁰ Ibidem, p. 60.

⁵¹ Ibidem, p. 42.

⁵² Ibidem, p. 39.

⁵³ Ibidem, p. 62.

⁵⁴ T. BEN JELLOUN : *Sur ma Mère...*, p. 248.

la pleine acceptation de la mort, la réconciliation avec le destin, l'harmonie avec l'entourage :

Elle me dira que chez nous chacun doit rester à sa place. On suit le cours des choses, le chemin étant tracé par les ancêtres et puis on fait ce qu'on peut pour traverser la vie, certains y trouvent leur compte, d'autres passent leur temps à se plaindre. Moi, je me tourne vers Dieu et le remercie⁵⁵.

Cette paix entre la mère et le monde se reflète le mieux à travers la relation qui l'unit à sa maison. Les choses la rattachent au passé, elles fonctionnent comme des objets magiques capables de la transposer dans l'univers de son enfance et de sa jeunesse : telle est la fonction du *cherrible* brodé qu'elle a endossé le jour de son mariage, ou du collier qu'elle portait durant sa nuit de noces. Les objets permettent à la mère de franchir les cloisons entre les époques et de se déplacer librement entre le réel, le souvenir et le rêve.

Quant aux objets quotidiens : meubles, outils de cuisine, etc., la mère les entoure d'une sorte de tendresse et de sympathie. Elle agit ainsi, parce que les objets prolongent son être, ils s'usent au fur et à mesure que sa santé faiblit, ils partagent presque sa souffrance et témoignent de son entrée progressive dans la mort :

La maison est tout enveloppée de tristesse. C'était une belle demeure entourée d'un petit jardin. [...] La maison était à l'image de leur état de santé : tout se dégradait lentement et on n'y pouvait rien⁵⁶.

Le lecteur assiste même à une lente identification de la mère à sa maison qui subit une représentation personnifiée. Pour l'héroïne, qui a toujours été modeste, humble, effacée derrière la figure de son mari et qui n'avait jamais l'habitude de parler d'elle-même, parler de la maison signifie affronter le problème de sa propre mort :

[...] la maison est fatiguée, elle est vieille et les murs ont bu pas mal d'eau, tu vois, c'est fissuré partout, un jour il n'y aura plus de toit, plus de murs, plus de maison, ce sera ma tombe, vous n'aurez pas besoin de m'emmener au cimetière, ma maison sera ma dernière demeure⁵⁷.

De manière analogue, plaindre l'état de la maison, constitue pour le narrateur le moyen d'exprimer son deuil après la mort de la mère :

⁵⁵ Ibidem, p. 168.

⁵⁶ Ibidem, pp. 145—146.

⁵⁷ Ibidem, p. 158.

Très vite l'absence, l'immense absence a envahi la maison. Les objets, tous les objets sont devenus inutiles, vieux, abîmés, laids. Les matelas, les coussins, la table bancale, les assiettes, la chaise en plastique, le fauteuil roulant...⁵⁸

L'image de la maison qui fusionne progressivement avec la figure maternelle s'impose dans le dénouement du roman. Le lecteur y retrouve la réalisation symbolique du dernier vœu de la mère : dans le souvenir du fils, la mère, malgré sa mort, continue à vivre parmi les objets qui lui tenaient compagnie, elle remplit la maison de sa présence :

Je n'irai pas non plus sur la tombe. Ce n'est pas ma mère qui est sous terre. Ma mère est là, je l'entends rire et prier, elle insiste pour que la table soit mise, qu'on mange ce qu'elle a préparé durant des heures⁵⁹.

Nous tenons à souligner que la cohérence de l'histoire de la mère repose sur le motif de la maison. Pour la mère, la maison est le synonyme des racines et le symbole de l'identité : « L'attachement à la maison est fort. Il est le symbole d'un enracinement fort et indiscutable »⁶⁰. Identifiée à la maison, la figure maternelle représente dans le roman de Tahar Ben Jelloun ce qu'il y a de stable, de durable et d'universel dans la culture marocaine. *Sur ma Mère*, qui constitue une sorte d'hymne à l'amour filial, est en même temps un hommage à la culture traditionnelle marocaine qui repose sur la solidité des liens familiaux, sur la simplicité et l'universalité des valeurs. Ben Jelloun exprime son profond respect pour sa mère qui, toujours fidèle à elle-même et à la culture de l'Islam, a fondé son existence sur les notions-clés de l'identité musulmane : la paix et la soumission.

La modestie de la mère, sa résignation est mise en relief à travers le motif des objets. Premièrement, la présence des choses permet d'illustrer l'harmonie que la mère établit entre elle-même et son entourage afin de cultiver sa sérénité. Deuxièmement, il se tisse tout au long du roman la trame de la « chosification » de la mère, qui pourtant n'a rien de dégradant. L'incipit présente la mère atteinte de la maladie d'Alzheimer comme « une petite chose à la mémoire vacillante »⁶¹. Cette comparaison ouvre, comme dans une suite musicale, le deuxième chapitre : le corps de la mère qui ne cesse de se tasser devient « une petite chose légère à la chair rare et endolorie »⁶². La mère elle-même prend conscience de son existence « objectale » en train de s'éteindre : « tu vois comment je suis devenue ? Une chose, une motte de terre, un sac de sable qui fuit de partout »⁶³. L'aspect

⁵⁸ Ibidem, p. 268.

⁵⁹ Ibidem, p. 270.

⁶⁰ Ibidem, p. 67.

⁶¹ Ibidem, p. 11.

⁶² Ibidem, p. 18.

⁶³ Ibidem, pp. 174—175.

« objectal » de l'héroïne devient pour elle une source de dignité, parce qu'il signifie la pleine acceptation du destin. Sereine et réconciliée avec la vie telle qu'elle est et telle qu'elle s'en va la mère donne l'exemple d'un art de vivre et d'un art de mourir.

Disons donc pour conclure que le jeu qui s'instaure entre *Jour de silence à Tanger* et *Sur ma Mère* met en valeur la figure maternelle. La symétrie des structures et des thèmes est peut-être une façon d'équilibrer la relation qui était loin d'être égalitaire. Construite autour de la parole donnée à une femme qui n'avait pas la possibilité de dialoguer avec l'homme, *Sur ma Mère* réhabilite la voix féminine et montre la profondeur et la beauté d'un monde apparemment très simple, banal, monotone et dissimulé derrière un voile de silence.

Entre l'Orient et l'Occident : Lalla Fatma et Zilli face au vieillissement et à la mort

Il résulte de ce qui précède que la composition de *Sur ma Mère* repose sur des structures dialogiques : la mère est présentée en confrontation avec d'autres personnages qui illustrent des modèles de comportement différents. Décrire la personnalité de la mère veut dire, chez Tahar Ben Jelloun, comparer son système de valeurs avec d'autres visions du monde, comme notamment celle de son mari. La juxtaposition des points de vue s'appuie dans ce cas-là sur le thème de la maison et de la réalité matérielle.

Or, le motif de la maison constitue également une sorte de plateforme de confrontation de deux destinées opposées : celle de Lalla Fatma (protagoniste du roman) et celle de Zilli (mère de Roland, un ami suisse de l'écrivain et homme de lettres comme lui).

La comparaison des deux vies en train de s'éteindre (Zilli meurt à l'âge de quatre-vingt-douze ans) permet à l'auteur de juxtaposer le statut des personnes âgées en Orient et en Occident. Il est intéressant que, dans *Sur ma Mère*, l'auteur admette l'existence d'un clivage entre les deux cultures et qu'il le représente par le biais de deux destinées individuelles.

Tout semble diviser les deux femmes : statut matériel, niveau d'éducation (Zilli adore la lecture et le cinéma, Lalla Fatma dont « le champ intellectuel est très restreint »⁶⁴ est analphabète) et surtout le mode de vie. Si Lalla Fatma est une femme-maison, Zilli se sent le mieux dans des hôtels⁶⁵. En effet, la vie de la mère de Roland est remplie surtout de voyages : elle s'offre un tour de monde pour

⁶⁴ Ibidem, p. 202.

⁶⁵ Cf. ibidem, p. 163.

son quatre-vingt-dixième anniversaire. Aussi se compare-t-elle elle-même à une barque : « je suis une barque, une vieille barque »⁶⁶.

Le nomadisme de Zilli contraste avec la sédentarité de Lalla Fatma ; l'extrême richesse d'expériences et d'impressions de la Suisseuse s'oppose à la monotonie des jours de la Marocaine. L'attachement à la maison de l'une et, dans le cas de l'autre, le refus de jeter l'ancre dans un lieu précis aboutit à deux formes de mort et d'enterrement : la fusion de Lalla Fatma avec sa maison qui symbolise la fidélité à ses racines n'a rien à voir avec le dernier vœu de Zilli qui restera une éternelle voyageuse : elle demande d'être incinérée afin que ses cendres se dispersent aux quatre coins du monde dans le jardin du souvenir⁶⁷.

Il faut noter que la comparaison des deux modes de vie a pour but d'exprimer différents jugements de valeurs. D'abord, le lecteur retrouve une sorte de dialogue entre les héroïnes elles-mêmes. L'échange des points de vue se réalise par l'intermédiaire du narrateur qui rend visite à Zilli. Ces rencontres lui permettent de présenter à chacune des femmes la vie de l'autre ; aussi les deux héroïnes sont-elles invitées à exprimer leurs opinions sur une façon de vivre (celle de l'autre) qui leur est absolument étrangère.

Or, la « communication » entre les héroïnes n'est pas le seul mode par lequel le roman « accueille » des points de vue subjectifs. Car si le narrateur (Tahar Ben Jelloun), fait un parallèle entre Lalla Fatma et Zilli, c'est pour porter son propre jugement sur leurs histoires et sur les cultures qui les ont déterminées. D'ailleurs quand il imagine la rencontre entre les deux femmes (qui ne s'est jamais réalisée), il la considère comme un « dialogue entre les deux mondes »⁶⁸.

Ce qui résulte de la comparaison des deux destinées, c'est sans aucun doute la mise en valeur du personnage de Lalla Fatma. Zilli admire beaucoup la force de sa foi religieuse : « Elle est contente d'aller retrouver le Prophète ? Quelle chance d'avoir de telles convictions. C'est une personne qui a la foi, c'est bien, moi la foi... je ne sais pas »⁶⁹.

Quant à la Suisseuse, ses horizons larges, ses voyages, son ouverture d'esprit l'ont toujours amenée au doute qui a donné comme résultat l'angoisse devant la mort. En effet, une peur irrationnelle de l'enfer éprouvée par Zilli qui s'est détournée de la foi vient en contraste de la quiétude de Lalla Fatma : « Je n'ai pas peur de la mort, aime-t-elle répéter. La mort est un droit que Dieu nous donne pour clore notre vie »⁷⁰.

L'histoire de Lalla Fatma aboutit aussi à la mise en valeur des relations entre les parents et les enfants dans la culture musulmane. Le narrateur compare le lien qui l'unit à sa mère avec la relation entre Roland et Zilli afin de présenter

⁶⁶ Ibidem, p. 177.

⁶⁷ Cf. ibidem, p. 229.

⁶⁸ Ibidem, p. 165.

⁶⁹ Ibidem, p. 182.

⁷⁰ Ibidem, p. 61.

l'aspect presque exemplaire de la mentalité maghrébine. En effet, en critiquant la distension des liens entre parents et enfants en Occident, en refusant « l'égoïsme tranquille » des enfants occidentaux, en dénonçant comme inhumaine l'institution des « asiles pour vieillards », l'auteur voit dans la culture marocaine une sorte de refuge contre le triomphe des valeurs marchandes⁷¹. Les mœurs marocaines qui reposent sur la force des liens entre les générations apparaissent ainsi comme une sorte de modèle de comportement qui a résisté à la dégradation apportée par la modernité :

Au Maroc, on nous apprend, en même temps que l'amour de Dieu, le respect quasi religieux des parents. [...] Nous devons à nos parents cette soumission qui peut paraître ridicule ou inadmissible psychologiquement en Occident [...] une sorte de soumission irrationnelle. Cela s'appelle l'amour filial⁷².

Nous devons remarquer que le thème d'un amour filial presque idéal se tisse tout au long de l'histoire. L'attachement du narrateur à sa mère entre en dialogue avec la relation entre Roland et Zilli. Sur le plan général de l'œuvre, dans sa dimension idéologique, la confrontation des deux attitudes filiales s'inscrit dans la réflexion sur l'Orient et l'Occident : elle sert à mettre en relief des différences entre les deux cultures.

Construite autour d'une série d'oppositions, mue par un souci de clarté et de cohérence, cette trame recourt à des représentations stéréotypées. Il en résulte l'« exemplarité » du comportement du narrateur et l'imperfection sinon l'inconvenance de l'attitude de Roland (qui par exemple avoue « être un fils hypocrite » et qui — de manière presque grotesque — termine son match de ping-pong alors qu'il vient d'apprendre la mort de sa mère : « Il me dit de toute façon elle était morte, il fallait terminer le match, d'autant plus que je gagnais »⁷³).

À nos yeux, cette comparaison, qui risque de paraître schématique et généralisante, traduit le désir de l'auteur d'accentuer les plus beaux aspects de la culture marocaine. La juxtaposition des deux modèles de comportement possède ainsi une fonction persuasive : il s'agit de représenter l'Orient comme une zone culturelle qui préserve les valeurs universelles en cultivant les liens familiaux. Cet éloge des mœurs maghrébines par l'auteur écartelé entre les deux pays et écrivant dans un contexte biculturel prend sa source sans doute dans la nostalgie qu'il éprouve pour le monde de ses origines. Vue dans cette perspective, la figure de la mère dont la vocation est de nourrir et bénir ses enfants (manger sa cuisine et recevoir sa bénédiction sont deux façons de lui montrer son amour) personnifie en effet le Maroc avec son attachement à la tradition et aux valeurs familiales. *Sur*

⁷¹ Cf. *ibidem*, p. 64.

⁷² *Ibidem*, p. 62.

⁷³ *Ibidem*, p. 229.

ma Mère constitue ainsi à la fois un hommage rendu à la génitrice et à la terre natale. D'ailleurs rappelons que la même « fusion », de la mère et du Maroc, résultat du mal du pays du protagoniste constitue déjà l'un des motifs majeurs de *Partir*. Dans ce roman, le mal du pays d'Azal se confond avec le manque de la mère avec sa cuisine traditionnelle, ses bénédictions, ses prières et son mode de vie traditionnel⁷⁴.

L'abondance des jugements de valeurs dans *Sur ma Mère*, l'expression des idées subjectives de l'auteur, l'aspect polémique dû aux dialogues entre les personnages (le narrateur / Roland ; Lalla Fatma / Zilli) sont des stratégies à cause desquelles la discursivité de l'œuvre l'emporte sur son aspect « romanesque ». Par son engagement moral et même un certain didactisme (le narrateur a tendance à présenter son comportement filial comme exemplaire⁷⁵), *Sur ma Mère* s'approche ainsi des essais que Tahar Ben Jelloun adresse au jeune public (*L'islam expliqué aux enfants*⁷⁶ ou *Le racisme expliqué à ma fille*⁷⁷) afin de transmettre les valeurs telles que l'ouverture à la différence, la tolérance mais aussi le respect de la tradition et de ses origines. Dédié par l'auteur à ses propres enfants, l'histoire du lien entre le fils et la mère constitue une sorte d'exemplum, une leçon de patience et de dévouement. Par l'abondance des commentaires auctoriaux, la narration semble également emprunter un style direct, engagé, polémique aux chroniques et autres textes journalistiques de Ben Jelloun.

Ceci nous amène à constater que l'aspect référentiel de ce roman (qui repose sur la spécificité propre au récit de filiation) est renforcé par la subjectivité de l'instance narrative qui du point de vue idéologique représente l'auteur.

Disons donc pour conclure que par son caractère intertextuel et interculturel, *Sur ma Mère* devient surtout l'espace d'un dialogue que l'auteur mène avec lui-même. Si la figure de la mère servait à la critique sociale et idéologique dans les écrits des années 70 et 80, elle est devenue après l'an 2000 un moyen d'exprimer l'attachement de l'auteur au pays natal. Si l'écriture des années 90 était envisagée par Tahar Ben Jelloun comme une prise de parole non-conformiste (dans *La Nuit de l'erreur* l'auteur avoue oser « étaler le linge sale de sa tribu »⁷⁸), *Sur ma Mère* résulte de la volonté de mettre en relief les aspects positifs de la culture d'origine.

Sans se contredire, l'écrivain qui continue à observer et commenter le réel, adopte pour son regard d'autres perspectives et vise d'autres objectifs. Il ne s'agit

⁷⁴ Cf. T. BEN JELLOUN : *Partir*. Paris, Gallimard, 2007, pp. 90, 93—94, 172.

⁷⁵ Citons à ce propos les paroles maternelles évoquées par le narrateur : « Il suffit de l'appeler et je l'entendrai me dire : mon fils, lumière de mes yeux, le foie de mon cœur, toi, qui m'as toujours secourue, que serais-je sans toi, je crois que je ne serais plus si tu n'étais pas là, présent, la main ouverte, généreux, prêt à tout pour me porter sur les cimes, pour que je ne souffre pas et surtout pour que je ne manque de rien » (T. BEN JELLOUN : *Sur ma Mère*..., p. 143).

⁷⁶ T. BEN JELLOUN : *L'islam expliqué aux enfants*. Paris, Éditions du Seuil, 2002.

⁷⁷ T. BEN JELLOUN : *Le racisme expliqué à ma fille*. Paris, Éditions du Seuil, 1998.

⁷⁸ Cf. T. BEN JELLOUN : *La Nuit de l'erreur*. Paris, Éditions du Seuil, 1997, p. 102.

plus tellement, comme auparavant, d'attirer l'attention des lecteurs — comme le dit l'auteur lui-même — sur « ce qui ne va pas », mais de mettre en valeur ce qui le mérite. La mise en scène de l'amour pour la mère permet à l'auteur d'accentuer l'importance des liens affectifs dans sa propre relation au pays d'origine. Les rapports de contestation, manifestes notamment dans *Harrouda* et *Jour de silence à Tanger* au niveau social et familial passent ainsi au second plan.

Observons à la fin que notre conclusion va dans le sens de la réflexion de Najib Redouane qui retrouve surtout dans *Sur ma Mère* la volonté de l'auteur de transmettre au lecteur occidental l'image de la religion musulmane perçue comme une source de valeurs universelles. En se penchant sur ce qui peut dérouter le lectorat européen, c'est-à-dire l'éloge, parfois trop suggestif, des moeurs de l'Islam aux dépens la culture occidentale, le critique l'explique par le désir de Tahar Ben Jelloun de réagir contre l'esprit de méfiance à l'égard de cette religion. L'Islam de la mère de l'auteur se situe à l'extrême opposé de l'attitude des intégristes qui risque pourtant de s'imposer à l'opinion publique européenne. C'est contre cette représentation, de toute évidence injuste et abusive, que l'écrivain marocain déploie, avec insistance, ses dons de polémiste. Citons à ce propos Najib Redouane :

« En tant qu'écrivain de stature internationale qui bénéficie d'une grande audience en Europe, Ben Jelloun présente une approche de l'Islam qui dépasse le simple récit de la fin de vie de sa mère pour donner un visage humain à cette religion de plus en plus suspectée et rejetée en Occident. Pour lui, l'Islam, qui préconise l'amour et le respect absolu des deux géniteurs, est empreint de spiritualité, d'amour et de générosité humaniste loin de toutes les images stéréotypées de fanatisme tant véhiculées aujourd'hui »⁷⁹.

Entre l'autobiographisme et l'écriture ethnographique

Parler de la culture marocaine ne signifie pas seulement, dans *Sur ma Mère*, mettre en dialogue les personnages (père / mère, mère / fils, etc.) et les modes de vie (occidental et oriental). La réflexion sur le rapport aux origines du sujet en situation interculturelle se réalise à travers le dialogue de deux paradigmes : le récit de filiation (dans lequel l'histoire assumée par la mère et le fils se superpose aux éléments propre à l'essai) et le roman ethnographique. À notre avis, le mélange de ces deux catégories génériques sert à approfondir et nuancer le regard de

⁷⁹ N. REDOUANE : « *Sur ma Mère* » de Tahar Ben Jelloun. *Éloge à l'obéissance filiale*. In : *Les écrivains maghrébins francophones et l'Islam. Constance dans la diversité*. Sous la direction de N. REDOUANE. Paris, L'Harmattan, 2013, p. 108.

l'auteur sur la problématique de l'influence de la culture et de la tradition sur la vie de l'individu.

En évoquant l'initiation de la mère à la vie adulte (ses fiançailles et son premier mariage), Tahar Ben Jelloun mène le jeu avec le paradigme du roman ethnographique, inhérent à l'origine de la littérature marocaine d'expression française.

Rappelons que le roman ethnographique, dont le prototype est fourni par *La boîte à merveilles* d'Ahmed Sefrioui⁸⁰, se concentre sur la présentation des mœurs à l'usage du public métropolitain. Organisé souvent autour de la mise en scène des rituels tels que fiançailles, cérémonie de mariage, noces, rituels du *hammam*, ce roman décrit l'organisation de la vie sociale et familiale en mettant en relief les coutumes populaires, les danses traditionnelles, les pratiques magiques, les institutions religieuses, par exemple le *msid* (école coranique), etc.⁸¹

En vogue à partir des années 50, le roman ethnographique met l'accent sur le pittoresque et sur l'exotisme des scènes populaires. Aussi se contente-t-il d'une vocation descriptive, sans tenir à assumer des responsabilités sociales, politiques, historiques. Accusé pour cette raison de complaisance envers le lecteur européen, jugé tributaire du colonialisme, il est vite considéré par la critique littéraire et universitaire (surtout au Maghreb mais pas seulement là) comme le fruit d'un ethnographisme facile et la preuve de « la maladie infantile d'une littérature encore mal assurée de son originalité »⁸².

Malgré les réticences qu'il provoque, malgré son « immaturité », le roman ethnographique a fortement inspiré la littérature maghrébine. Ses passages obligés, ses épisodes qui prennent pour cadre le bain public, l'école coranique, la mosquée, le marché, la maison sont repris par plusieurs auteurs.

Le changement d'optique s'accroît déjà dans les années 50, quand les écrivains, soucieux d'introduire dans la littérature maghrébine la critique sociale, reprennent des scènes ethnographiques afin d'examiner le poids de la tradition et de la famille dans la vie du sujet maghrébin. Ainsi l'exotisme et l'ethnographisme deviennent-ils dans le roman maghrébin le point de référence du sujet, le plus souvent autobiographique, qui doit se confronter à deux modèles culturels : celui qui est légué par la tradition et celui qui est apporté par la colonisation. Souvent, il exprime l'ambivalence et le malaise du sujet en situation interculturelle. C'est le cas notamment de *La Statue de sel* d'Albert Memmi quand celui-ci évoque (dans la narration à la première personne) la gêne du protagoniste assistant à la danse exotique de sa mère⁸³. Parfois, le roman maghrébin utilise des thèmes

⁸⁰ A. SEFRIOUI : *La boîte à merveilles*. Paris, Éditions du Seuil, 1954.

⁸¹ Cf. J. NOIRAY : *Littératures francophones. Le Maghreb...*, pp. 19—45.

⁸² Cf. *ibidem*, p. 39.

⁸³ A. MEMMI : *La Statue de sel*. Paris, Buchet-Chastel, 1953, rééd. Gallimard, pp. 177—180 ; cf. J. NOIRAY : *Littératures francophones. Le Maghreb...*, pp. 36—38.

ethnographiques à des fins parodiques et satiriques : cette intention est manifeste notamment dans la fameuse scène de « la danse rituelle de la tonte » dans *Civilisation, ma mère !*, roman de Driss Chraïbi de 1972⁸⁴.

Dans ses œuvres des années 80, *L'Enfant de sable*, *La Nuit sacrée*, Tahar Ben Jelloun s'inspire du roman ethnographique. La quête de l'identité de l'individu androgyne oppressé par la société patriarcale est jalonnée par les motifs récurrents dans ce paradigme romanesque tels que le souvenir du *msid* et du *hammam*, les prières à la mosquée, la circoncision, le mariage, les noces, etc. L'organisation propre au roman ethnographique est présente surtout dans le journal d'Ahmed-Zahra qui constitue une unité narrative d'une facture assez traditionnelle faisant partie de *L'Enfant de sable*⁸⁵.

De manière semblable dans *Sur ma Mère*, ce modèle littéraire est actualisé sous la forme d'un texte presque autonome inséré dans la structure de l'ensemble. Précisons que ce sont les souvenirs évoqués au début du roman (marqués graphiquement par les caractères italiques) qui relèvent de l'ethnographisme. L'arrangement du premier mariage — épisode qui prend pour cadre le *hammam*, vrai centre de la vie sociale, le contrat stipulé par les pères en l'absence des futurs mariés, le rituel du *hammam* en présence des *tayabates* avec son élément central appelé *taqbib* (qui consiste à verser sept seaux d'eau sur la tête de la mariée pour lui assurer la protection des anges), la cérémonie du mariage menée par les *négafats* (jouant le rôle des initiatrices de la jeune fille), le *sbohi* c'est-à-dire l'épreuve de la cuisine qui est le vrai examen pour la jeune épouse « testée » par sa belle-famille : en présentant ces épisodes, le roman se transforme en pastiche du roman ethnographique dans sa variante proposée par Ahmed Sefrioui.

Les rituels auxquels se trouve soumise la jeune fille sont en effet décrites de manière détaillée, dans un langage stylisé qui a souvent recours aux mots arabes. Ces termes ne servent pas seulement à désigner les rites traditionnels propres à la culture marocaine (et ne possédant donc pas d'équivalents dans la langue française). Au contraire, un groupe d'emprunts n'a pour fonction que d'introduire la « couleur locale » en « arabisant » le style du récit : *fouta* (serviette de bain), *dakhchoucha* (alcôve), *tayabates* (serviteurs au *hammam*), *hajamas* (coiffeurs), etc.

Les premiers chapitres du roman deviennent ainsi un vrai « exercice de style » qui résulte, entre autres, de la volonté de renouer avec la tradition littéraire se trouvant à l'origine du roman marocain d'expression française. Cette partie représente sans doute une réelle valeur ethnographique avec la présentation des coutumes propres à la petite bourgeoisie fassie des années 30 et 40 (le monde décrit auparavant par Ahmed Sefrioui). La figure de la mère s'y présente d'emblée comme une femme orientale « typique » : façonnée par la tradition ancestrale, elle « ressuscite », par la force de ses souvenirs, un monde disparu.

⁸⁴ Cf. D. CHRAÏBI : *La Civilisation, ma mère !* Paris, Denoël, 1972, pp. 17—18.

⁸⁵ Cf. T. BEN JELLOUN : *L'Enfant de sable*. Paris, Éditions du Seuil, 1985, pp. 33—39, 43—48.

Les scènes évoquées forment une sorte d'*ethnotexte*. Par la profusion des couleurs, par la richesse des bijoux, des costumes et des maquillages, par la présentation des scènes collectives (danse, cortège nuptial, etc.), les épisodes évoqués frappent par leur plasticité. Ils constituent en effet de véritables tableaux orientaux. Cet aspect visuel des scènes est enrichi par une certaine musicalité : « la fanfare, les cris et les youyous »⁸⁶ donnent l'effet d'une cacophonie étourdissante ; les bruits deviennent insupportables. L'atmosphère presque insolite est soulignée par la force agressive des parfums et de la vapeur manifeste surtout dans le rituel du *hammam*.

En ethnicisant ainsi le récit de filiation, Tahar Ben Jelloun, même s'il joue avec le « pittoresque » des descriptions, ne cherche pas, auprès de son lectorat, en l'occurrence occidental, une séduction facile. Au contraire, par leur ambiance fatidique, lourde, difficile à supporter, les scènes ethnographiques proposent une représentation ambivalente de la société fassie traditionnelle de la fin de la période coloniale. Il en est ainsi parce que la mère donne toujours la preuve de la pudeur, de la discrétion et de la résignation propres à l'éthique musulmane⁸⁷. En conséquence, afin de rendre problématique l'adhésion du lecteur au système de valeurs propre à la société mise en scène, la fonction critique est « déléguée », pour ainsi dire, à différentes stratégies discursives.

En effet, la voix narrative possède un caractère mouvant : d'abord c'est la mère elle-même qui évoque la rencontre au *hammam* lors de laquelle les deux familles arrangent son mariage. L'étonnement, le trouble de la jeune fille (« mais yemma, j'ai à peine quinze ans ! je joue encore avec des poupées... »⁸⁸) cède la place à sa soumission presque naturelle à la volonté de la famille : (« Yemma, je ne te contrarierai jamais, je ferai ce que tu me dis de faire pourvu que j'aie ta bénédiction »⁸⁹ — dit-elle à sa mère). À partir de ce moment-là jusqu'à la fin de l'« unité ethnographique » marquée graphiquement par les caractères italiques, l'héroïne cesse d'assumer la narration, comme si, symboliquement, elle s'imposait le silence : en effet, la voix est désormais répartie entre d'un côté son fils et de l'autre un narrateur neutre et impersonnel.

Ce procédé de distanciation est significatif, d'autant plus qu'il va de pair avec le changement de statut de l'héroïne. En parlant de la signature du contrat de mariage par les pères et des rituels du *hammam*, le narrateur désigne la protagoniste le plus souvent soit par le pronom personnel « elle », soit, plus rarement, par des noms communs « gazelle », « fille ». C'est seulement à la fin de « l'histoire ethnographique » (les noces, le *sbohi*) que son portrait est plus individualisé : elle redevient « mère ».

L'analyse des stratégies énonciatives prouve qu'en dotant l'histoire racontée d'une tonalité neutre, « officielle », impersonnelle et presque documentaire,

⁸⁶ T. BEN JELLOUN : *Sur ma Mère...*, p. 50.

⁸⁷ Cf. R. ARNALDEZ : *L'homme selon le Coran*. Paris, Hachette Littératures, 2002, pp. 74—84.

⁸⁸ T. BEN JELLOUN : *Sur ma Mère...*, p. 16.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 17.

Tahar Ben Jelloun met en relief le poids de la tradition qui détermine la destinée individuelle : la jeune fille à qui on impose précocement le statut d'épouse est réduite à n'être qu'un rôle social et ethnique. Cette perte d'individualité est soulignée par l'image de l'héroïne chosifiée, « écrasée » presque par son costume : « les bijoux prêtés par les négafats sont lourds, le caftan brodé est lourd, le maquillage est lourd, l'air qu'elle respire est lourd »⁹⁰.

Dans cette situation de contrainte, la mère se sent dépossédée d'elle-même. Étrangère au monde qui fête son mariage, elle désire s'évader : cette tacite non-adhésion au réel est exprimée à travers le motif récurrent de l'évanouissement. En effet, chaque épreuve se termine par la perte de conscience de la mère, depuis la visite au *hammam* (« Trois heures après, Amber remarque que la gazelle n'en peut plus, elle s'évanouit »)⁹¹, en passant par la fête (« Elle pense s'évanouir dans ce tintamarre »)⁹², jusqu'à la nuit des noces :

Elle ferme les yeux et ouvre péniblement les cuisses. Elle serre les dents. Pas un mot, pas un cri. Elle s'évanouit. Elle s'absente ; elle n'est plus dans cette dakhchoucha parfumée d'eau de rose et de musc, gardée par un commando de négafats, elle est ailleurs, dans des champs de blé, elle saute de terrasse en terrasse, elle vole au-dessus de Fès, elle part vers le bleu du ciel⁹³.

Il résulte donc de ce qui précède que le dialogue du récit de filiation et du roman ethnographique sert à nuancer, de manière implicite, la représentation de la culture marocaine. Si, de manière explicite, le narrateur identifiable à l'auteur, présente la tradition maghrébine comme une source de valeurs universelles et tient à en souligner le côté exemplaire, si, en tant que fils et écrivain, il porte surtout un regard nostalgique sur le monde de ses origines, le texte narré d'une perspective neutre, impersonnelle, ethnographique est là pour nuancer cette version des faits presque idyllique. Hybride génériquement, *Sur ma Mère* reçoit ainsi dans sa structure une vraie polyphonie de points de vue. Le monde marocain est ainsi vu de manière complexe, compte tenu, directement et indirectement, de ses multiples contradictions. Le dialogue des paradigmes littéraires — comme c'est toujours le cas dans l'écriture benjellounienne — traduit la complexité des rapports de l'auteur aux modèles culturels qui l'ont marqué.

La dimension fictionnelle de l'œuvre concerne le personnage de la mère. Elle résulte de la volonté de l'auteur de représenter la figure maternelle avec pudeur et discrétion (vertus plusieurs fois mises en relief dans le texte), c'est-à-dire sans compromettre l'intimité de celle-ci. Ainsi, dans tout ce qui concerne le passé de la mère, le narrateur ne tient jamais à souligner le caractère référentiel

⁹⁰ Ibidem, p. 49.

⁹¹ Ibidem, p. 39.

⁹² Ibidem, p. 51.

⁹³ Ibidem, p. 52.

des épisodes relatés. La personne de la mère prend ainsi une dimension à la fois romanesque et universelle : c'est une vieille femme confrontée à la mort, en train de vivre l'expérience de chaque être humain. En tant que protagoniste du roman ethnographique, elle vit une histoire qui n'a rien d'extraordinaire et qu'elle partage avec nombre de femmes maghrébines de sa génération. Elle ne jouit d'aucun statut d'exception, son histoire se situant sur un plan général, sociologique.

Effet de l'hybridation générique (lieu du mélange du roman, du récit de filiation, de l'essai, de l'autobiographie), *Sur ma Mère* est donc une œuvre autofictionnelle, dans laquelle la référentialité implique l'auteur — qui prend position, s'engage, juge, commente le réel en rapprochant son texte du témoignage, de l'essai, du document. Quant à la fictionnalité, le côté « romanesque » reste inhérent au personnage de la mère : sa biographie n'est qu'un prétexte pour raconter la destinée de la femme marocaine traditionnelle née dans un milieu citadin, dans la première moitié du XX^e siècle.

Chapitre III

Le roman autobiographique : l'ambivalence des jeux polyphoniques

Bilan de l'analyse qui précède : ce qui frappe dans l'écriture autobiographique de Tahar Ben Jelloun, ce sont les structures dialogiques sur lesquelles repose la représentation des personnages. Les héros sont constamment mis en dialogue et ce phénomène prend plusieurs formes. D'abord leurs discours sont juxtaposés, se succèdent ou alternent à l'intérieur d'un roman donné. Ainsi, les monologues de Lalla Fatma sont confrontés avec ceux de Zilli : ils tournent autour des mêmes problèmes envisagés pourtant de deux manières tout-à-fait différentes. Le point de vue du fils (le narrateur) alterne avec celui de la mère ; cette même voix masculine s'oppose à son tour à celle de son ami Roland. Ces dialogues servent à confronter le passé et le présent, la tradition et la modernité (l'axe mère / fils) mais également l'Orient et l'Occident (les axes Lalla Fatma / Zilli, le narrateur / Roland).

Or, le dialogisme déborde les limites d'un seul roman, en se réalisant également sur le plan de l'intertextualité interne. Ainsi, Lalla Fatma, héroïne du « roman ethnographique » qui fait partie de *Sur ma Mère* dialogue avec la mère à qui l'auteur a donné la parole dans *Harrouda*, en transgressant les convenances de l'époque. Cette confrontation — qui adoucit la parole féminine transgressive de « Harrouda-la-mère » — se déroule sous le signe de la réconciliation du narrateur identifiable à l'auteur avec sa culture d'origine. De manière analogue, le discours de Lalla Fatma est une réponse au monologue de son mari relaté auparavant dans le récit *Jour de silence à Tanger* : le lecteur découvre que les sujets abordés par le père du narrateur reviennent dans *Sur ma Mère* assumés cette fois-ci dans une perspective féminine en tant que « simulacre intertextuel » de la conversation entre les époux, qui n'a jamais eu lieu sur le plan diégétique des deux récits.

La polyphonie narrative, qui repose sur la récurrence des personnages représentés en situation de dialogue et qui implique un retour quasi obsessionnel de certains motifs (l'omniprésence de la confrontation de Fès et de Tanger en constitue le meilleur exemple), est aussi frappante dans deux romans autobiographiques

publiés après l'an 2000 : *Le Dernier ami* (2004) et *Le Bonheur conjugal* (2012). Sera étudiée, dans ce qui suit, la relation entre le caractère fictionnel et référentiel des histoires racontées. Dans ce but, nous comparons les stratégies autofictionnelles réalisées dans *Sur ma Mère* avec le statut du « je » identifiable à l'auteur dans les histoires qui constituent la matière du *Dernier ami* et du *Bonheur conjugal*.

Nous tenons à dire tout d'abord qu'en accord avec Philippe Gasparini, et contrairement à Vincent Colonna (qui faisait de l'autofiction « l'antithèse précise du roman personnel, de la fiction d'inspiration autobiographique »¹), nous considérons le roman autobiographique et l'écriture autofictionnelle comme proches dans la mesure où ils reposent sur le brassage du référentiel et du fictif et maintiennent le lecteur dans l'hésitation entre deux lectures possibles de l'histoire racontée. En suivant l'argumentation de Gasparini, nous admettons l'acception selon laquelle l'autofiction ne fonctionne pas comme genre à part entière, mais comme catégorie romanesque, « son domaine joute celui du roman autobiographique, avec lequel il lui arrive de se confondre »².

En effet, si l'autofiction dans laquelle le narrateur-auteur s'invente des aventures et des situations imaginaires repose sur ce que Philippe Gasparini considère comme les identifications biographiques statiques (nom, prénom, indices temporels, etc.), le roman autobiographique, dans lequel, par définition il n'y a pas d'identité des trois instances, recourt, quant à lui, à des identifications dynamiques du héros avec l'auteur (leur âge, leur milieu socioculturel, leur profession, leurs aspirations, leurs faiblesses, etc.)³. Les différences entre ces deux types de texte ne s'avèrent pourtant qu'accessoire : en effet, dans les deux cas, ces opérateurs d'identification sont utilisés par l'auteur pour jouer la disjonction ou la confusion des instances narratives. Dans les deux cas, l'auteur propose à son lecteur un jeu de cache-cache en le faisant hésiter constamment entre la lecture fictionnelle et la lecture référentielle de ce qu'il raconte. Il se dévoile, tout en dissimulant sa présence dans le récit. Il entre dans la fiction, mais ce faisant, il dénie en même temps sa présence dans celle-ci.

Les pratiques autobiographiques et autofictionnelles dans la prose de Tahar Ben Jelloun aboutissent à une hybridité de l'instance de l'auteur présent dans la diégèse. Il devient une figure ambiguë, ambivalente, fuyante, difficile à cerner et contradictoire.

Dans *Sur ma Mère*, la pratique autofictionnelle sert à mettre au premier plan le personnage de la mère. Nous y avons affaire d'une part à l'aspect référentiel du personnage du fils, d'autre part la figure de la mère est soumise aux procédés

¹ V. COLONNA : *L'autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*. Thèse inédite sous la direction de G. GENETTE. Paris, EHESS, 1989, p. 2 ; cf. Ph. GASPARINI : *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Paris, Éditions du Seuil, 2004, p. 24.

² Ibidem, p. 26.

³ Ibidem, p. 25.

de fictionnalisation. Si les éléments de sa biographie constituent une matière romanesque, l'auteur se positionne à l'ombre de celle-ci. Son rôle ne consiste pourtant pas seulement à raconter l'histoire de sa mère : il compare différentes attitudes et livre ses opinions. L'autofictionnalisation en tant que pratique dans le roman permet à l'auteur d'être représenté dans l'histoire, mais sa présence est manifeste au niveau des idées plutôt que des aventures. Cette perspective lui permet de présenter son rôle de fils comme exemplaire et de mettre en valeur la culture de l'Islam perçue comme gardienne des liens familiaux, ceux-ci se trouvant menacés par les valeurs marchandes.

Contrairement à cette stratégie, dans *Le Dernier ami* et surtout dans *Le Bonheur conjugal*, l'auteur « prête le matériau autobiographique » à des personnages qui sont loin d'être modèles. Ces personnages rendent parfois problématique leur identification avec l'auteur par les opinions qu'ils prononcent et surtout par leur conduite qui reste fortement influencée par les stéréotypes (c'est surtout le cas du *Bonheur conjugal*). Et pourtant il y a plusieurs indices qui orientent la lecture dans le sens autobiographique. Tahar Ben Jelloun semble exploiter ainsi toute l'ambiguïté du roman autobiographique décrite d'abord par Philippe Lejeune et confirmée ensuite par Philippe Gasparini : si « l'écriture autobiographique est fondamentalement réparatrice [...] et bien souvent candidement valorisante, l'écriture du roman autobiographique, au contraire, suit un mouvement dialectique, autocritique, réflexif, ironique, non conclusif »⁴.

Autrement dit, dans *Le Dernier ami* et dans *Le Bonheur conjugal*, le sujet autobiographique subit plusieurs transformations annoncées déjà dans *l'Écrivain public* : il se trouve multiple, dédoublé, dévalorisé, falsifié. En effet, comme il l'a annoncé déjà dans le récit autobiographique de 1985, l'auteur se prend lui-même pour une matière romanesque, il se considère lui-même comme « un homme parmi les hommes, interchangeable »⁵.

Notre objectif est donc de démontrer que si le lecteur qui cherche à retrouver la figure de l'auteur dans *Le Dernier ami* et *Le Bonheur conjugal* découvre « pas mal de mensonges et pas toujours en sa faveur »⁶, c'est parce que celui-ci a tendance à réduire sa personnalité à des images stéréotypées. Car son but, contrairement à la démarche propre à l'autobiographie, n'est pas de donner au lecteur la représentation, la plus fidèle et véridique possible, de sa propre personnalité, mais plutôt de s'en servir, d'en choisir quelques éléments significatifs pour se concentrer sur la peinture de la réalité marocaine actuelle, avec les tensions et les contradictions qu'elle contient. Dans le roman autobiographique de Tahar Ben Jelloun, il ne s'agit donc pas de la quête de la personnalité du personnage principal / narrateur / auteur. Ici, la personnalité de l'auteur, morcelée et falsifiée, est

⁴ Ibidem, p. 342.

⁵ T. BEN JELLOUN : *L'Écrivain public*. Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 9.

⁶ Ibidem.

« partagée avec les autres ». En conséquence, elle prend des aspects conventionnels pour renvoyer aux conflictualités de la société marocaine d'aujourd'hui.

Observons encore que si le sujet partiellement autobiographique apparaît dans *Le Dernier ami* et dans *Le Bonheur conjugal* dans sa *mêmeté*, (c'est-à-dire *grosso modo* dans sa ressemblance aux autres)⁷, c'est la conséquence de la polyphonie romanesque décrite par Mikhaïl Bakhtine et analysée dans le contexte du roman autobiographique par Philippe Gasparini. En effet, l'auteur d'*Est-il je* explique qu'en profitant de l'aptitude du roman à la polyphonie et « en s'emparant d'un matériau autobiographique »⁸, le romancier en arrive à multiplier les points de vue : il se soumet au commentaire de différents personnages et dessaisit le « je » du monopole de la vérité. Car, « le romancier, plus que l'autobiographe ou le diariste, s'emploie à représenter l'environnement familial, social et culturel du héros sous forme de personnages emblématiques qui s'affrontent et au contact desquels il va se définir »⁹.

La remarque de Philippe Gasparini prend toute sa pertinence dans le contexte de l'écriture benjellounienne. À savoir que nous retrouvons dans *Le Dernier ami*, en premier lieu, et dans *Le Bonheur conjugal*, dans une moindre mesure, le dialogue de différents « je » semblables à l'auteur. Le dialogue s'instaure également sur le plan intertextuel. *Le Dernier ami* poursuit, en la répartissant entre les deux personnages d'Ali et de Mamed, l'évocation de la jeunesse de l'auteur représentée auparavant dans *Harrouda* et dans *L'Écrivain public* : son engagement politique, sa dissidence, sa relation ambivalente au Maroc sous le régime dictatorial de Hassan II. Dans *Le Bonheur conjugal*, la mise en scène de la désunion et du désamour dans le couple (dans lequel le personnage du mari est relié à l'auteur par tout un réseau d'identifications dynamiques) s'appuie sur la réécriture des trames présentes dans *La Nuit de l'erreur*, *Les Yeux baissés* et *Amours sorcières*. En effet, le personnage d'Amina Wakrine, l'épouse mal-aimée dominée par l'esprit de la vengeance, partage plusieurs traits de caractère et plusieurs expériences avec Fathma (*Les Yeux baissés*) et Zina (*La Nuit de l'erreur*).

Nous allons démontrer dans ce qui suit que les intrigues du *Dernier ami* et du *Bonheur conjugal* se concentrent autour du thème de la fidélité et de la trahison. Qu'il soit situé dans le contexte de l'amitié entre les hommes, qu'il se réalise à travers le motif du rapport de l'homme à sa mère, enfin, qu'il soit envisagé dans la perspective d'une relation conjugale, ce thème débouche sur une problématique complexe. Il renvoie toujours à la question du rapport de l'individu en position interculturelle à ses racines et au Maroc avec ses traditions, ses contraintes et ses interdits culturels.

⁷ Cf. P. RICEUR : *Soi-même comme un autre*. Paris, Éditions du Seuil, 1990, p. 13.

⁸ Ph. GASPARINI : *Est-il je ? ...*, p. 239.

⁹ Ibidem.

L'espace autobiographique et les jeux transidentitaires : *Le Dernier ami*

Le Dernier ami restitue la réalité décrite surtout dans *Harrouda* et dans *L'Écrivain public*. La reprise des motifs liés à la jeunesse de l'auteur et, par extension, de toute sa génération, crée un vaste espace autobiographique entre ce texte et les deux textes autobiographiques des années 70 et 80. Mais nous pouvons lire aussi *Le Dernier ami* comme une réécriture fictionnalisée d'*Éloge de l'amitié, ombre de la trahison*¹⁰, l'essai autobiographique paru d'abord en 1994 et republié en 2003 dans une version augmentée.

Si dans *Harrouda*, l'auteur adopte la perspective collective pour parler de sa jeunesse, de son engagement politique, de la naissance de sa vocation littéraire, si dans *L'Écrivain public*, obsédé par ses doubles, par « les chuchotements de l'intrus qui rit en lui »¹¹, il incorpore dans son histoire quelques traces des histoires des autres, de manière semblable, dans *Le Dernier ami* il partage symboliquement la matière autobiographique entre deux amis : Ali et Mamed. Nous pouvons voir dans ce dédoublement l'image de la complexité de son rapport au pays natal. Car les deux personnages ont des dilemmes et font des choix auxquels se confronte Tahar Ben Jelloun lui-même. Ils vivent des épisodes inspirés par sa biographie, liés avec quelques étapes de sa vie (son engagement politique à l'époque de Hassan II, son incarcération, son départ du Maroc) ou, tout simplement, nourris de ses idées (sa fascination pour la culture occidentale, mais, aussi, son anticolonialisme, son intérêt pour le monde de l'immigration maghrébine en Europe ou pour la question du retour au pays natal). En même temps, les itinéraires des deux héros peuvent être lus dans une perspective collective, dans la mesure où ils restent caractéristiques de nombre d'intellectuels de la génération de 70.

Remarquons pourtant que, de prime abord, le lecteur qui connaît surtout *Éloge de l'amitié, ombre de la trahison* peut retrouver plusieurs analogies entre la relation d'Ali et de Mamed et l'amitié de l'auteur et de son ami de lycée Lotfi représentée dans l'essai autobiographique. Cette lecture comparative aboutit à des résultats intéressants. Elle a pourtant le défaut de ne pas être exhaustive. En effet, une lecture plus complexe qui prend en considération l'espace autobiographique qui se tisse non seulement entre *Le Dernier ami* et *Éloge de l'amitié, ombre de la trahison*, mais qui se réfère surtout à l'autobiographisme dans *Harrouda* et dans *L'Écrivain public* montre qu'il existe des procédés d'identification de l'auteur avec les deux héros (Ali et Mamed). En tant qu'instance autobiographique instable, plurielle, hantée par ses doubles et se percevant elle-même sur le plan

¹⁰ T. BEN JELLOUN : *Éloge de l'amitié, ombre de la trahison*. Paris, Éditions du Seuil, 2003.

¹¹ T. BEN JELLOUN : *L'Écrivain public...*, p. 128.

collectif, l'auteur se projette sur l'Autre, se cherche dans l'Autre, cultive en lui-même la différence et la diversité et fait de sa propre personnalité un espace de dialogue.

En ce qui concerne les analogies entre *Le Dernier ami* et l'essai sur l'amitié, Mamed partage avec Lotfi l'appartenance à une vieille famille de Tanger, l'engagement communiste¹², la fascination pour les libres penseurs (tels que Voltaire et Anatole France) et l'intérêt pour Karl Marx et Franz Fanon : comme Lotfi, il attrape « le virus du marxisme »¹³.

Dans sa façon d'être, Mamed doit à son modèle l'insolence, la désinvolture, le goût de la provocation, l'humour noir, le sarcasme et la méchanceté pour son entourage. Ainsi, l'épisode dans lequel le jeune homme s'auto-dénigre devant tous ses amis avant d'humilier sa petite amie en dressant la liste des défauts et des secrets intimes de celle-ci est réalisé, de manière succincte, dans *Éloge de l'amitié* avant d'être largement développé dans *Le Dernier ami*¹⁴.

Ce qui rapproche la trame de l'amitié du jeune auteur avec Lotfi de l'histoire d'Ali et de Mamed, c'est surtout l'expérience de l'arrestation et du séjour commun dans un camp disciplinaire, après les émeutes de mars 1965. Dans les deux cas, cet épisode scelle l'amitié entre les héros, mais, en même temps, il marque une rupture. Après cette expérience qui correspond à une entrée brusque et violente des garçons dans l'âge mûr, leur chemin commun bifurque : chacun commence une nouvelle étape dans sa vie, ce qui annonce déjà une éclipse progressive de l'amitié.

Si Mamed ressemble à Lotfi, le personnage d'Ali, par ses origines, sa situation familiale, ainsi que par son tempérament et par ses fascinations, s'approche de l'image que l'auteur se donne lui-même dans *Éloge de l'amitié, ombre de la trahison* (après l'avoir développée surtout dans *L'Écrivain public*). La comparaison des deux personnalités, celle du narrateur et celle de Lotfi dans l'essai de 1994 s'applique parfaitement à la relation entre Ali et Mamed ; elle en constitue un résumé anticipé :

Lui appartenait à une vieille famille de Tanger. Moi je venais de Fès, et mon père ne nourrissait pas beaucoup de sympathie pour les gens de Tanger. Il les trouvait paresseux et peu sociables. Lotfi aimait le jazz et moi le cinéma. [...] Lui aimait monter des gags et des canulars ; moi, je trouvais cela de mauvais goût. Lui disait tout haut ce qu'il pensait ; moi j'enrobais mes idées dans de jolies phrases. [...] Il ne prenait pas au sérieux le cinéma américain, moi, je faisais des dissertations sur Orson Welles et j'animais le ciné-club de Tanger, au cinéma Roxy. Lui était marxiste (une tradition de frère en frère) et moi je me réfugiais dans le romantisme. Il avait de l'humour. J'en avais moins que lui. Il était

¹² Cf. T. BEN JELLOUN : *Le Dernier ami*. Paris, Éditions du Seuil, 2004, p. 25.

¹³ Ibidem, p. 21.

¹⁴ Cf. ibidem, pp. 15—16 ; T. BEN JELLOUN : *Éloge de l'amitié, ombre de la trahison...*, p. 23.

audacieux ; j'étais précautionneux. Il faisait rire les filles ; je les ennuyais avec mes petits poèmes ridicules.

Malgré toutes ces différences, je ne ressentais pas Lotfi comme mon contraire. Nous étions différents mais « compatibles ». Nous étions à l'écoute l'un de l'autre¹⁵.

Dans *Le Dernier ami*, les portraits des jeunes héros restent, apparemment, dans une relation d'opposition : l'insolence et la liberté de Mamed sont juxtaposées à la discrétion et à la timidité d'Ali ; la force physique du premier est confrontée à la faiblesse du second ; à l'humour de l'un répond le sérieux de l'autre. D'ailleurs, par sa réserve et sa pudeur, Ali s'approche du narrateur de *L'Écrivain public* qui se distingue des autres par son goût du rêve (« Il y avait de quoi me donner des ailes et me propulser dans l'étrange de plusieurs vies »¹⁶) et sa faiblesse physique (« Ma fragilité, c'était mon refuge, ma défense »)¹⁷. Ali, lui aussi, se trouve toujours en marge de la classe.

Nous retrouvons en effet plusieurs souvenirs évoqués dans le récit de 1983 repris dans les histoires assumées par Ali et Mamed, à commencer par l'hostilité des tangérois à l'égard des fassis dont Ali et le héros de *L'Écrivain public* sont victimes. L'image de ce conflit (« À l'école, nous fûmes traités, mon frère et moi, de Fassis blancs et teigneux, d'autres nous disaient que nous avions la tête à donner notre cul, d'autres enfin nous traitèrent de juifs. Curieusement, cette agressivité ne nous toucha pas. On laissa dire et médire »¹⁸) constitue même le cadre dans lequel naît l'amitié entre les jeunes héros du *Dernier ami* : Mamed prend la défense d'Ali persécuté et injurié (« Al Fassi la teigne » ; « Al Fassi le juif »¹⁹) par deux voyous originaires de Tanger.

De manière analogue, Tahar Ben Jelloun reprend dans le roman de 2004 le motif du conflit entre les Français et les Arabes, il présente l'esprit ségrégationniste au lycée allant de pair avec l'anticolonialisme des jeunes Maghrébins et la montée du racisme. Évoquée sur le mode explicatif dans le récit autobiographique de 1983 :

Les élèves européens se fréquentaient entre eux ; je me retrouvais dans le clan des Arabes. C'était l'époque de la guerre d'Algérie. [...] Les rapports entre nous étaient souvent agressifs. Moi qui croyais avoir réalisé une promotion sociale en changeant de lycée, je découvris plutôt le racisme et la brutalité de l'histoire²⁰.

¹⁵ T. BEN JELLOUN : *Éloge de l'amitié, ombre de la trahison...*, p. 20.

¹⁶ T. BEN JELLOUN : *L'Écrivain public...*, p. 28.

¹⁷ Ibidem, p. 29.

¹⁸ T. BEN JELLOUN : *Le Dernier ami...*, p. 54.

¹⁹ Ibidem, p. 10.

²⁰ T. BEN JELLOUN : *L'Écrivain public...*, p. 59.

Cette problématique est posée de manière directe dans le roman de 2004 : « Et puis qu'est-ce que tu fous dans un lycée français ? Pourquoi n'être pas resté dans ton école coranique ? Quel bougnoule... »²¹.

Dans les deux cas, ces relations franco-marocaines tendues aboutissent à l'engagement des jeunes héros qui découvrent le marxisme, l'anticolonialisme de Jean-Paul Sartre, la pensée de Franz Fanon. Dans les deux textes, le réveil de la conscience politique des jeunes hommes est dû à leur rencontre avec un professeur de philosophie :

J'eus une passion pour mon professeur de philosophie, une jeune femme remarquable qui ne cachait pas ses opinions politiques. Elle était marxiste et réunissait chez elle, le soir, les élèves arabes. Il y avait parmi nous deux ou trois Français qui soutenaient la cause de l'indépendance de l'Algérie. La première fois que j'entendis parler du Tiers Monde ce fut chez elle. Elle nous lisait des pages d'un certain Franz Fanon. On se passait *Les Damnés de la terre* dont on recopiait des chapitres²².

Notre professeur de philosophie nous lisait des pages du dernier livre de Franz Fanon, *Les Damnés de la terre*, et nous passions des heures à en discuter. C'était aussi l'époque où nous nous réclamions de Sartre, plutôt que de Camus à cause de sa petite phrase « entre ma mère et la justice, je choisis ma mère »²³.

La récurrence des thèmes évoqués permet de retrouver le portrait du jeune Tahar Ben Jelloun dans le personnage d'Ali : timide, taciturne et introverti, ce garçon fassi « à la peau blanche »²⁴, rejeté par les tangérois, souffrant d'un racisme local et lisant Anatole France est connu du lecteur des écrits autobiographiques.

Or, l'auteur prête également beaucoup de ses expériences et traits de caractère au personnage de Mamed. Il se projette sur ce héros, en proposant ainsi à son lecteur la matière autobiographique qui se trouve non seulement dédoublée mais encore mise en conflit. Lue dans cette perspective, la représentation de l'amitié entre Ali et Mamed, qui se brise de manière autant violente qu'ambiguë, serait censée, d'après nous, renvoyer aux contradictions et dualismes de l'œuvre de Tahar Ben Jelloun. Nous pensons à celles parmi les conflictualités de l'écriture benjellounienne qui traduisent l'attitude complexe de l'auteur face à son pays natal et à sa culture d'origine.

Ali, moins audacieux dans son engagement politique, plus conformiste (c'est ce que lui reproche Mamed), reste au Maroc et choisit une modeste carrière de professeur d'histoire et de géographie dans un lycée marocain. Son choix correspond donc à l'« étape tétouanaise » de la biographie de l'auteur (enseignant

²¹ T. BEN JELLOUN : *Le Dernier ami...*, p. 81.

²² T. BEN JELLOUN : *L'Écrivain public...*, pp. 59—60.

²³ T. BEN JELLOUN : *Le Dernier ami...*, p. 14.

²⁴ Ibidem, p. 77.

la philosophie) évoquée dans *L'Écrivain public* : « J'ai connu à Tétouan l'ennui, le vide et les ténèbres »²⁵. Mamed, quant à lui, préfère l'émigration, conduit surtout par la soif de liberté et de démocratisation, et son choix correspond à la décision de l'écrivain de quitter le Maroc suite à l'arabisation de l'enseignement de la philosophie.

Plus audacieux qu'Ali, Mamed incarne et verbalise la révolte de la génération de 70. Son comportement exprime les tendances à l'anarchie, à la révolte, à la transgression que Tahar Ben Jelloun ne souligne jamais explicitement dans ses écrits autobiographiques mais qui trouvent une réalisation épatante dans l'esthétique de *Harrouda*, de *Moha le fou*, *Moha le sage* et dans *La Réclusion solitaire*.

Précisons donc que, comme les jeunes Marocains présentés dans *Harrouda*, Mamed transgresse les normes dictées par la tradition et la religion et se plaît à choquer son entourage pour s'opposer à la sclérose sociale : « Vous devez m'écouter, nous sommes là pour la vérité, pas pour cultiver cette hypocrisie sociale qui bloque ce pays dans tout ce qu'il entreprend »²⁶.

D'ailleurs, le personnage de *Harrouda* semble visiter Mamed dans l'épisode du séjour des héros dans le camp disciplinaire suite à leur participation aux émeutes de mars 1965. Le héros, dominé par la rage, la colère, l'insoumission et la soif de liberté, semble alors dialoguer avec l'ogresse qui constitue le symbole de la poétique surréaliste benjellounienne des années 70 :

Il parlait d'une ogresse aux dents en plastique qui lui rendait visite toujours à la même heure, dialoguant avec elle et faisant des projets d'avenir une fois libérée. Il inventait des situations invraisemblables. Mamed était un conteur victime d'une étrange fièvre. S'il n'avait pas été malade, on l'aurait pris pour un surréaliste. Il lui manquait les mots, même s'il avait le sens de la formule²⁷.

Ce passage peut donc être lu comme une allusion métalittéraire : en effet, comme l'auteur l'explique dans *L'Écrivain public*, c'est dans le camp disciplinaire qu'a pris naissance sa vocation artistique. Associée à sa colère et à sa haine de l'oppression²⁸, elle s'incarnera dans *Harrouda*, une beauté d'un surréalisme répulsif et un texte d'un onirisme inquiétant.

La répartition du contenu autobiographique sur deux personnages dévoile l'importance du motif de l'opposition entre Fès et Tanger, qui constitue — rappelons-le — le vrai fil conducteur de l'écriture benjellounienne. Ainsi, Ali reste un homme enraciné dans son pays : sur le plan symbolique, il demeure fidèle à l'âme de sa ville natale, Fès, qui symbolise la durée, la tradition, mais aussi la claustration et le manque d'air (le personnage benjellounien risque souvent

²⁵ Ibidem, p. 115.

²⁶ Ibidem, p. 16.

²⁷ Ibidem, p. 36.

²⁸ T. BEN JELLOUN : *L'Écrivain public...*, pp. 108—109.

d'étouffer dans ses ruelles labyrinthiques)²⁹. Quant à Mamed, qui est un tangérois, il choisit le départ pour subir ensuite toutes les conséquences, tant positives que négatives, de sa décision. En effet, « ville de la trahison »³⁰, Tanger symbolise la rupture, le départ, mais elle fait également penser au souffle de la liberté, à la fantaisie, au cosmopolitisme, à l'interculturel, bref, elle semble contenir tout ce qui est important dans l'itinéraire de Mamed.

Il en résulte que, sur le plan autobiographique, par leurs liens avec les espaces urbains hautement symboliques chez Tahar Ben Jelloun, Ali et Mamed peuvent renvoyer à une sorte de dédoublement de l'auteur : né à Fès, installé ensuite à Tanger, avant d'émigrer en France, partagé depuis entre le Maghreb et l'Europe, il occupe, d'un point de vue intellectuel et affectif, un espace interculturel suspendu, pour ainsi dire, entre le Maroc et la France.

Nous tenons à souligner que la trame de l'amitié trahie, autour de laquelle s'organise l'histoire du roman, n'est qu'un prétexte pour mettre en scène l'ambivalence de la relation de l'émigré à son pays d'origine. Car, lorsque gravement malade, de retour au Maroc pour y mourir, Mamed s'obstine à rompre les liens qui l'unissaient à Ali (en l'accusant à tort de déloyauté), c'est pour revivre sa propre rupture avec le pays. Parallèlement, la brouille d'Ali avec Mamed métaphorise la relation que ce dernier entretient avec son passé et ses racines. En effet, c'est autour du lien que l'émigré maintient avec son pays natal que tourne l'histoire du *Dernier ami*, toutes les intrigues interhumaines (autant sur le plan amical que conjugal et familial) lui étant strictement subordonnées. Car comme l'avoue Mamed lui-même, « c'est curieux cette relation névrotique que nous entretenons avec notre terre natale, la preuve, même moi j'ai tenu à rentrer mourir au pays »³¹.

L'histoire de Mamed se situe en effet sous le signe de la trahison. Installé en Suède, il s'est très mal adapté à la nouvelle réalité : « Mon pays me manque », « Tanger me manque »³², « j'ai senti que ce n'était pas ma culture, pas mes traditions, mes enfants et surtout ma femme se sont mieux adaptés que moi », « c'est un ratage sur toute la ligne, je ne me sens pas bien, mes enfants ne parlent pas un mot d'arabe »³³. Il se sent étranger aussi bien à son pays d'adoption qu'à

²⁹ Cf. M. ZDRADA-COK : *La norme et ses transgressions : polysémie de l'espace urbain (Fès/Tanger) dans le romanesque de Tahar Ben Jelloun (1973—2008)*. « Romanica Silesiana » 2010, n° 5 : *Les transgressions*. Sous la direction de K. JAROSZ. [Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego], pp. 208—222.

³⁰ Tahar Ben Jelloun emprunte cette idée, récurrente dans son œuvre, à Jean Genet qu'il cite dans *Harrouda* dans le chapitre *Tanger-la-Trahison* : « Cette ville/Tanger/pour moi représentait si bien, si magnifiquement la Trahison, que c'est là, me semblait-il, que je ne pourrais qu'aborder (Jean Genet) ». T. BEN JELLOUN : *Harrouda*. Paris, Denoël, 1973, p. 138.

³¹ T. BEN JELLOUN : *Le Dernier ami*..., p. 146.

³² Ibidem, p. 55.

³³ Ibidem, p. 58.

lui-même : en effet, tout en étant pneumologue, il s'autodétruit progressivement en souffrant de nicotinisme, son cancer du poumon semble être le résultat d'une sorte de haine de soi qu'il s'obstine à cultiver.

S'il en arrive au point final de sa déchéance, c'est qu'il découvre avoir trahi sa ville et son pays, en constatant qu'il n'a pas réussi à « ne pas perdre son âme tout en profitant des acquis de la civilisation »³⁴. Il regrette par-dessus tout d'avoir négligé sa relation avec sa mère (« Il s'en voulait d'avoir quitté le Maroc, d'avoir été absent durant la maladie de sa mère »³⁵) et d'avoir été absent à l'enterrement de celle-ci. Tout compte fait, il se comprend que, pour accomplir sa destinée fatale, il ne lui reste que de trahir son ami, celui qui lui est toujours resté fidèle et dévoué (c'est Ali qui organise l'enterrement de sa mère), celui qui continue à le lier à son passé marocain. Bref, Mamed ayant découvert avoir perdu son âme, c'est-à-dire son identité marocaine, pour descendre au fond de l'abîme, décide de renier l'amitié.

Il en résulte que, toute irrationnelle qu'elle est, l'attitude de Mamed exprime sa frustration et sa déception : commettre l'ultime trahison veut dire, pour lui, achever le lent processus d'autodestruction, se punir pour ses fautes, et, en même temps, en répétant le même scénario, vivre une sorte de purification, sinon de purgatoire. Il ne faut pourtant pas ignorer qu'en même temps, Mamed, conscient d'avoir raté sa vie d'exilé volontaire, agit par jalousie : il ne supporte pas la relation qu'Ali maintient avec sa propre mère et avec le Maroc : « [...] tu t'es dit, oui, il est en Suède, il est loin, il n'est plus marocain. [...] moi, je suis plus marocain que toi »³⁶.

En effet, s'il a toujours existé une sorte de compétitivité entre les deux amis, la divergence de leurs choix a rendu encore plus manifeste l'échec de l'émigré. L'histoire de l'amitié trahie constitue donc une étude de la conscience du sujet maghrébin en position interculturelle. L'amitié brisée renvoie au conflit intérieur de l'émigré partagé entre d'une part la soif de liberté et d'autre part le regret, la nostalgie et aussi la colère contre le pays qui l'a poussé à partir.

Insistons sur le fait que le contenu autobiographique du *Dernier ami* s'inscrit dans un vaste espace autobiographique qui relie *Harrouda*, *L'Écrivain public*, *Éloge de l'amitié*, *ombre de la trahison* et *Sur ma Mère*. Ce qui assure l'unité de ces écrits, c'est d'abord le statut des lieux qui restent associés à la biographie de l'auteur. Fès et Tanger sont des espaces polysémiques et hybrides : ils fonctionnent comme de véritables personnages haïs, admirés, aimés par les héros ; en même temps, ils constituent des projections des désirs, conflits, frustrations de ceux-ci.

En évoquant l'histoire des deux villes et des deux Marocains, Tahar Ben Jelloun dote l'histoire racontée de dimension personnelle, restitue l'atmosphère

³⁴ Ibidem, p. 55.

³⁵ Ibidem, p. 64.

³⁶ Ibidem, p. 66.

intellectuelle propre à sa jeunesse et situe sa biographie sur le plan collectif. En même temps, il accentue, en confrontant deux itinéraires identitaires, celui d'Ali et celui de Mamed, les différences culturelles qui existent dans le Maroc contemporain. Placé dans l'atmosphère ambiguë de la ville de Tanger, *Le Dernier ami* est à la fois l'histoire de la ville qu'on a quittée, de l'amitié trahie, de la mère délaissée, du pays abandonné. Cette superposition des trames repose sur la compilation des motifs fictifs et autobiographiques. Mais elle résulte également du statut même de l'espace urbain dans l'écriture benjellounienne qui dépasse largement la représentation réaliste pour s'approcher plutôt de l'esthétique symboliste : « Tanger, c'est comme une rencontre ambiguë, inquiétante, clandestine, une histoire qui cache d'autres histoires, un aveu qui ne dit pas toute la vérité »³⁷.

La confusion du fictif et de l'autobiographique aboutit à une position particulière de l'auteur dans l'œuvre. Ce statut est conforme à ce qui était déjà dit dans *L'Écrivain public* : l'auteur est « un homme parmi les autres, "interchangeable" »³⁸, se percevant toujours en confrontation avec les autres. Dans *Le Dernier ami*, il « se reconnaît » dans Ali et Mamed, sans toutefois s'identifier complètement à ces héros, tout compte fait, fictifs. En même temps, en créant un vaste espace autobiographique autour du thème de l'émigration et du retour au pays natal (autant physique que mental), il se montre tout proche (même s'il reste à bien des égards différent par son niveau d'instruction, son statut, sa profession, etc.) des autres figures des exilés et des émigrés, tels que Fathma (*Les Yeux baissés*), Azel (*Partir*) et Mohammed (*La Réclusion solitaire* et *Au pays*).

Ce qui mérite d'être souligné au terme de l'analyse du *Dernier ami*, c'est que le dialogisme et la polyphonie des voix narratives constituent le principe organisateur de ce roman. En effet, le texte est constitué de deux chapitres qui racontent la même histoire : le premier étant assumé par Ali, le second par Mamed. C'est seulement dans les quinze dernières pages que la parole est donnée à Ramon, un collègue qui joue le rôle de témoin et d'arbitre dans le conflit entre les deux amis, avant d'être reprise, dans le dénouement, par Mamed, qui adresse à Ali une brève lettre d'adieu. Cette missive répond à la lettre de Mamed qui achève la première partie, ce qui souligne la composition symétrique de l'ensemble : il existe une réelle « égalité discursive » entre les deux narrateurs.

Il est frappant dans cette composition polyphonique qu'à chaque fois, le « je » narratif ne se tourne pas vers lui-même, mais se concentre entièrement sur l'Autre : le narrateur dresse le portrait de son ami, en essayant d'analyser le comportement de celui-ci. Raconter l'Autre, essayer de saisir sa personnalité fuyante, dresser le portrait de celui-ci, cela ne se passe certes pas sans paroles accusatrices, sans reproches, sans jugements abusifs. En effet, toute ambivalence du dialogue entre les héros est là : d'un côté, le roman présente les individus fascinés par l'Autre,

³⁷ Ibidem, p. 49.

³⁸ T. BEN JELLOUN : *L'Écrivain public...*, p. 9.

cherchant à le comprendre. De l'autre côté, cette relation est vouée à l'échec, parce que les personnages, tout en cherchant à maintenir le contact, se dérobent au regard de l'Autre, dans une sorte de jeu de cache-cache. Cette attitude du sujet qui repose sur la réticence à parler de soi-même constitue une source de malentendus.

Grossi et poussé à l'extrême, le thème de l'incommunicabilité revient dans *Le Bonheur conjugal*, où il est d'emblée situé sur le plan de la problématique interculturelle dont il semble illustrer une crise et une impasse.

Le Bonheur conjugal : l'impasse du dialogue interculturel ?

Le Bonheur conjugal s'inscrit dans un vaste espace autobiographique. La référentialité de l'histoire racontée s'avère pourtant problématique dans le roman : il existe tout un réseau d'identifications entre l'auteur et le personnage qui peut étonner le lecteur surtout lorsque celui-ci découvre que cette construction du personnage principal frôle la pratique de l'autodénigrement de l'instance auctoriale. D'autant plus que la perspective autobiographique s'associe à la problématique du dialogue interculturel, repensée et actualisée dans le cadre de l'histoire racontée. Et cette réflexion a tendance parfois à prendre la forme d'une remise en question de certaines des idées formulées auparavant.

Rappelons donc que — comme dans *Le Dernier ami* — la narration suit le principe dialogique : l'aveu du mari (jamais nommé, appelé péjorativement par sa femme « Foulane », en arabe « individu quelconque »³⁹) occupe la première partie du roman et prend la forme d'un journal intime confié à un ami et relaté par celui-ci ; dans la seconde partie, presque trois fois plus brève, la parole est assumée par Amina Wakrine, l'épouse. Cloué dans un fauteuil roulant, paralysé par une attaque cérébrale, le héros cherche la cause de son malheur dans son mariage raté, dans lequel un amour éphémère a vite cédé la place à la haine, à la méchanceté, au mépris, à la perversion. Dans son témoignage (relaté en fait à la troisième personne par le narrateur qui résume son journal intime), « Foulane » porte plainte contre sa femme et prépare en même temps sa plaidoirie, tout en devinant qu'elle prépare l'attaque. En effet, l'histoire présentée dans la perspective masculine est suivie de la version des faits proposée par l'épouse. Ayant lu le manuscrit de son mari, elle répond à ses accusations, le présente comme l'unique responsable du désamour du couple et annonce sa vengeance. Le lecteur se trouve impliqué ainsi dans une sorte de divorce romancé.

³⁹ T. BEN JELLOUN : *Le Bonheur conjugal*. Paris, Gallimard, 2012, p. 279.

En effet, par cette structure bipartite, le roman restitue l'atmosphère d'un procès à huis clos dans lequel seul le lecteur est pris à témoin. Il est amené à assumer le rôle du juge : c'est à lui de confronter les deux versions des faits tout-à fait divergentes, c'est à lui de prononcer le verdict.

L'intimité du cadre et la claustration du mari (« avec sa femme, et dans son fauteuil roulant, il vivait ficelé comme un paquet attendant la livraison. Impossible désormais de se détacher, de rompre la corde, de libérer ses membres, de se lever pour fuir de cette prison et courir comme un cheval fou »⁴⁰) rapprochent le cadre du *Bonheur conjugal* de l'enfer sartrien⁴¹. C'est un enfer à deux, car le mari désarmé et infirme est livré à la vengeance de l'épouse. Celle-ci, ayant enduré vingt ans d'humiliations, se compare elle-même à une mouche : « Une mouche, je suis une mouche redoutable »⁴². L'isolement des personnages fait tomber leurs masques : dans leurs confidences, ils transgressent des tabous en choisissant l'extrême sincérité. Le lecteur entre ainsi au cœur d'un véritable drame conjugal, confronté à toute sorte de conflits, à commencer par de petites méchancetés et des malentendus, en passant par des invectives, des disputes, des provocations en public, des scènes de trahisons jusqu'aux actes de violence conjugale.

Le peintre et sa femme, qui se livrent un vrai duel verbal, inspirent difficilement la sympathie du lecteur. Leurs aveux sont soumis à toute une série de procédés qui les dévalorisent, les compromettent en leur octroyant le statut d'anti-héros. Nous pouvons dire, en nous référant à la rhétorique d'Aristote, que Philippe Gasparini replace dans le contexte de l'écriture autobiographique moderne, que les témoignages des héros ne représentent pas l'*èthos*, c'est-à-dire « la vertu », une attitude censée inspirer la confiance du destinataire⁴³.

Ainsi, l'attitude du peintre est présentée au travers de commentaires et de jugements dévalorisants. D'abord, le héros est discrédité par la critique formulée par l'épouse (il suffit de mentionner la liste de trente-cinq défauts de son conjoint dressée par Amina et qui constitue un vrai catalogue de vices intitulé *Mon mari est*⁴⁴). Lui-même, il n'évite pas les aveux qui le compromettent. En effet, la version des faits focalisée sur le peintre abonde en ce que Philippe Gasparini considère comme des « aveux-limites », c'est-à-dire « des révélations intimes qui passent des bornes », des « faits avoués [qui] impliquent une infraction au code éthique

⁴⁰ Ibidem, p. 256.

⁴¹ Cf. J.-P. SARTRE : *Huis clos*. Paris, Gallimard, 1947. Par-delà ce rapprochement thématique avec *Huis clos*, le contenu du roman se plie peut-être encore davantage à une lecture comparée avec *Fin de partie* de Samuel Beckett, pièce de théâtre de 1957 qui met en scènes des personnages handicapés pour poser la problématique de défauts de communication, d'incompréhension mutuelle et de dépendance mêlée de haine. Cf. S. BECKETT : *Fin de partie*. Paris, Editions de Minuit, 1957.

⁴² T. BEN JELLOUN : *Le Bonheur conjugal...*, p. 260.

⁴³ Cf. PH. GASPARINI : *Est-il je ?...*, p. 233.

⁴⁴ T. BEN JELLOUN : *Le Bonheur conjugal...*, p. 343.

commun au lecteur et à l'auteur »⁴⁵. Dans ce cas-là, il s'agit de descriptions détaillées des relations extraconjugales, relatées avec complaisance et sans aucun sentiment de culpabilité. Certes, comme le démontre Gasparini, l'aveu-limite divise le public : « Il provoque la réprobation du lecteur censeur tout en plaidant sa légitimité auprès du lecteur libéral, tolérant. Et il porte un message fraternel à celui qui a partagé une expérience similaire »⁴⁶.

Quelle que soit donc la réception des confidences du peintre, même lorsqu'on admet l'existence des lecteurs qui s'identifient au héros, il est loin d'être un personnage exemplaire. D'autant plus que tout comme ses faits, ses interminables disputes avec sa femme, même les opinions qu'il profère peuvent éveiller le désaccord, la consternation, la gêne des lecteurs. En effet, « Foulane », en dépit de son activité d'artiste, en dépit de son éducation et de son mode de vie cosmopolite, exprime souvent des idées nourries de préjugés et de stéréotypes. Elles trahissent, dans la plupart des cas, sa misogynie et sa méfiance, sinon son racisme, tournés contre la population berbère. Précisons donc que « Foulane » déteste toutes les amies de sa femme, il les traite d'ennemies et les accuse d'exercer des influences négatives sur sa femme, autant psychologiques que surnaturelles. La description, imagée, presque caricaturale, des amies d'Amina comparées à « une bande de femmes divorcées, aigries, devenues féministes sur le tard » se réunissant dans « la maison d'une sorcière dont la laideur physique trahissait la noirceur d'âme »⁴⁷, exprime bien l'inquiétude du héros. Celui-ci, en perdant sa lucidité, cesse d'être crédible aux yeux du lecteur. D'autant plus qu'exagéré, le discours de « Foulane » semble être déstabilisé par l'ironie.

Le lecteur (surtout féminin et féministe) a donc du mal à adhérer au système des valeurs du protagoniste et ce hiatus devient encore plus profond quand il prononce ses jugements à propos de la berbérisme de sa femme et quand il ne cache pas sa méfiance à l'égard de la communauté dont elle est originaire. Le destinataire peut en effet être gêné à la lecture d'une description naturaliste de la « bestialité » d'une servante berbère qu'Amina a embauchée dans un acte de compassion et de solidarité avec les membres de sa tribu⁴⁸.

En abordant ce motif, nous entrons au cœur du conflit entre les conjoints et arrivons à la signification principale de l'intrigue sentimentale du roman : en effet, l'histoire est axée sur les différences culturelles qui existent dans le Maroc contemporain. Elle illustre les disparités entre le monde citadin (« Foulane » représente la vieille bourgeoisie de Fès) et le monde arriéré des paysans berbères du Sud marocain (Amina vient d'un bled désertique). La source du conflit est explicitée par les protagonistes eux-mêmes. Comme l'avoue « Foulane » : « Nos

⁴⁵ Ph. GASPARINI : *Est-il je ? ...*, p. 262.

⁴⁶ Ibidem, p. 265.

⁴⁷ T. BEN JELLOUN : *Le Bonheur conjugal...*, p. 108.

⁴⁸ Cf. ibidem, p. 95.

différences sont grandes, culturelles avant tout. Nous venons de deux planètes éloignées l'une de l'autre »⁴⁹.

En effet, si chacun d'eux se trouve incapable de parler à l'autre, c'est parce qu'il se mure dans ses propres convictions et persiste à figer l'autre dans une image stéréotypée conforme aux préjugés de son milieu. Ainsi l'histoire assumée des deux points de vue essaie-t-elle de répondre à la question que le peintre se pose explicitement : « Pourquoi ne nous sommes jamais parvenus à discuter, sans nous disputer, à dialoguer sans vouloir tout casser ? »⁵⁰.

La mésentente dans le couple est située sur le plan collectif et abordée dans une perspective sociologique. Ce que l'histoire illustre de manière frappante, ce que les protagonistes constatent ouvertement au terme de leurs réflexions, c'est qu'aucun d'eux n'a été capable de transgresser les préjugés de son milieu, en restant fidèle à l'esprit de clan, qui constituait pour lui une sorte de surmoi collectif.

Le désamour du couple sert en effet à mettre l'accent sur un certain tribalisme qui, d'après l'auteur, persiste dans la culture marocaine et qui empêche l'individu de prendre des décisions et de formuler des jugements de manière autonome et souveraine. D'ailleurs cette idée est récurrente dans la réflexion de Tahar Ben Jelloun. Récemment, elle revient par exemple dans *La lettre à Delacroix* : « [...] l'individu n'est pas reconnu. Il est marginalisé et n'a d'existence qu'au sein de la tribu »⁵¹. Amina partage cette opinion. Elle ne garde de la réception de mariage que le souvenir de l'affrontement des deux mondes hostiles. C'est là où elle situe l'origine du malentendu :

Il [son mari] était désolé que sa famille soit raciste, désolé que ma famille soit raciste, désolé que ma famille soit si peu éduquée, désolé que j'appartienne à cette tribu où l'on n'avait pas appris les bonnes manières de Fès, car à leurs yeux nos bonnes manières n'étaient pas de bonnes manières⁵².

En effet, pareille à l'affrontement des deux clans ennemis, cette cérémonie est de mauvais augure, en annonçant déjà, d'un point de vue autant collectif que personnel, « une grave erreur, une monstrueuse erreur »⁵³.

Tahar Ben Jelloun présente dans *Le Bonheur conjugal* un certain déterminisme social : il a fallu à Foulane et à Amina détruire leur mariage et s'autodétruire (Amina décide de pousser sa vengeance jusqu'au bout) pour comprendre le rôle de leurs milieux d'origine dans leur vie. L'histoire racontée illustre même une certaine fatalité sociale (« une fatalité qui nous écrase »⁵⁴) frappante notamment dans le

⁴⁹ Ibidem, p. 132.

⁵⁰ Ibidem, p. 142.

⁵¹ T. BEN JELLOUN : *Lettre à Delacroix*. Paris, Gallimard, 2010, p. 36.

⁵² T. BEN JELLOUN : *Le Bonheur conjugal...*, p. 299.

⁵³ Ibidem, p. 302.

⁵⁴ Ibidem.

comportement d'Amina. En effet, tout en s'en rendant compte, elle se plie au stéréotype de la « femme berbère » qui se doit d'être dure, résistante et même un peu cruelle. Si Amina persiste dans ce rôle, c'est parce qu'elle se sent déterminée, façonnée par sa terre natale : « Je viens d'un bled sec, une terre pourrie où rien ne pousse, que des pierres et des herbes sauvages qui piquent »⁵⁵. Quand elle avoue « je dois vous prévenir que je suis mauvaise »⁵⁶, c'est pour l'expliquer par le poids de la tradition sur sa personnalité : « La tradition, les coutumes étaient plus fortes que moi. [...] Chez moi, l'instinct prend souvent le pas sur la raison »⁵⁷.

D'ailleurs, la prétendue « sauvagerie » d'Amina se trouve plusieurs fois confirmée dans la version des faits de « Foulane » : « L'autre femme en elle surgissait. Elle redevenait primitive, totalement irrationnelle, prête à tout pour assouvir sa vengeance »⁵⁸. Lui aussi, il voit la cause du comportement de sa femme dans ses origines paysannes. Rapportons à ce propos le souvenir d'Amina qui est significatif à cet égard (à condition qu'on admette que celle-ci ne ment pas) :

Il parlait souvent de l'importance des racines, il disait en prenant la pose du philosophe : « Nos racines nous suivent de partout ; elles nous relèvent, nous dévoilent et trahissent nos efforts pour paraître ce que nous ne sommes pas ». Un jour, j'ai compris que derrière ce charabia il disait du mal de mes origines paysannes : fille d'immigrés pauvres et analphabètes. Il n'aimait pas les pauvres⁵⁹.

L'analyse de la relation entre les personnages nous amène donc à constater que *Le Bonheur conjugal* constitue surtout l'étude du concept du racisme. Ce problème, qui a toujours intéressé Tahar Ben Jelloun (notamment dans *Les Yeux baissés*, *L'Auberge des pauvres*, *Les raisins de la galère* et dans *Le racisme expliqué à ma fille*), est situé cette fois-ci dans une perspective dite « locale ».

Le traitement du concept de racisme dans ce roman de 2012 annonce la réflexion que l'auteur développe d'abord dans « Le Monde » en novembre 2013, puis dans la chronique *Le racisme est le propre de l'homme*⁶⁰ et qu'il poursuit en 2014 dans la chronique *Comme tout le monde, nous sommes racistes* !⁶¹ Il démontre dans le texte de 2013 les manifestations les plus « modestes » et « quotidiennes » du racisme qu'il considère comme une attitude communément partagée (« Tout le

⁵⁵ Ibidem, p. 265.

⁵⁶ Ibidem, p. 274.

⁵⁷ Ibidem, p. 277.

⁵⁸ Ibidem, p. 205.

⁵⁹ Ibidem, p. 279.

⁶⁰ T. BEN JELLOUN : *Le racisme est le propre de l'homme*. Chroniques de 2013. Site officiel de Tahar Ben Jelloun. [http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=30&L=&tx_ttnews\[tt_news\]=396&cHash=5be932af759762033efc2d10be11ffda](http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=30&L=&tx_ttnews[tt_news]=396&cHash=5be932af759762033efc2d10be11ffda) (consulté : le 15 06 2015).

⁶¹ T. BEN JELLOUN : *Comme tout le monde, nous sommes racistes* ! Chroniques de 2014. Site officiel de Tahar Ben Jelloun. [http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=5&tx_ttnews\[tt_news\]=426&cHash=2924e3139d5057ad12bf8751d9bc6764](http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=5&tx_ttnews[tt_news]=426&cHash=2924e3139d5057ad12bf8751d9bc6764) (consulté : le 15 06 2015).

monde y passe ») et la définit comme le rejet par l'individu de tout ce qui diffère de lui : « Le rejet de l'étranger, du différent, de celui qui est considéré comme une menace pour la sécurité est un réflexe universel et n'épargne aucune société »⁶².

Ce sont le conformisme et l'incapacité à penser de manière indépendante et autonome que Tahar Ben Jelloun voit à la source des attitudes xénophobes. Il démontre que ce comportement reste en rapport avec le tribalisme : « Le racisme est la paresse de la pensée pour ne pas dire le refus de penser. Il se trouvera toujours quelqu'un pour penser à votre place et vous simplifier la lecture du logiciel du mal être »⁶³.

Cette interprétation du problème trouve sa pleine illustration dans *Le Bonheur conjugal*. Les héros se laissent guider dans leurs relations conjugales par des opinions communes stéréotypées et perçoivent l'autre par le prisme des jugements simplistes comme celui donné comme avertissement à Amina par une servante de sa belle-mère : « Tu sais ma petite, les Fassis ne nous aiment pas, il n'y a rien à faire, ils se croient supérieurs et n'ont aucune considération pour les autres »⁶⁴ répété par son père : « Nous ne sommes pas pour eux et ils ne sont pas pour nous »⁶⁵ et confirmé plusieurs fois par l'héroïne : « Les gens de Fès se croient supérieurs à tous les autres Marocains »⁶⁶.

De manière analogue, Amina n'éveillera pas l'admiration de sa belle-famille. Elle se souvient d'une phrase cinglante de sa belle-mère : « [...] elle n'est même pas blanche »⁶⁷. Le motif de la couleur de peau qui met en relief la dimension raciste du conflit entre les époux réapparaît dans le contexte des trahisons de « Foulane », émerveillé notamment par la « peau d'une blancheur étourdissante »⁶⁸ d'une de ses maîtresses. Ainsi, Tahar Ben Jelloun accentue le problème du racisme anti-noir des Marocains qu'il approfondit dans la chronique déjà citée de 2014.

Il résulte de ce qui précède que l'auteur du *Bonheur conjugal* tient à dévoiler les mécanismes des attitudes xénophobes. Il se concentre sur les impasses du dialogue interculturel en accentuant l'omniprésence des problèmes évoqués. Dans ce but, il choisit une forme romanesque qui s'appuie sur la crudité de la langue et qui frôle parfois la grossièreté afin d'arriver à l'extrême franchise des aveux. Le roman s'apparente ainsi à un document qui décline toute censure et poursuit l'authenticité du message.

Sur ce point, il faut se demander si cette stratégie discursive s'avère efficace. Peut-elle atteindre l'objectif antiraciste ? L'antiracisme du roman, ne risque-t-il

⁶² T. BEN JELLOUN : *Le racisme est le propre de l'homme...*

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ T. BEN JELLOUN : *Le Bonheur conjugal...*, p. 297.

⁶⁵ Ibidem, p. 293.

⁶⁶ Ibidem, p. 292.

⁶⁷ Ibidem, p. 296.

⁶⁸ Ibidem, p. 102.

pas d'être mis en question par une lecture hâtive lors de laquelle le destinataire aurait tendance à admettre les opinions des personnages en adhérant aux systèmes des valeurs qu'ils prônent ? L'échec final de l'histoire du couple affirmé par le peintre qui est arrivé à voir ses fautes suffit-il pour que le lecteur retrouve le point de vue de l'auteur ? En d'autres termes, Tahar Ben Jelloun, partisan du dialogue interculturel et défenseur de la diversité et de la tolérance (c'est ce message qu'il continue à transmettre à son public lors des conférences et dans les chroniques publiées régulièrement dans la presse), reste-t-il crédible en tant qu'auteur du *Bonheur conjugal* ?

Certes l'auteur, toujours fidèle au rôle d'« écrivain public », adopte la stratégie qui consiste à donner la parole à celui qui pourrait se tromper, lui permettre de prononcer des opinions parfois controversées, sans introduire la voix d'un arbitre, d'un juge. Ainsi, les discours des personnages semblent livrés aux jugements des lecteurs qui sont censés être impartiaux dans la mesure où ils ne sont pas orientés par l'instance narrative identifiable à l'auteur.

Or, cette stratégie risque de transmettre au lecteur un système de valeurs ambivalent. Il se peut que le lecteur adhère aux jugements controversés des personnages et qu'il les prenne, à tort, comme le « message » véhiculé par le texte. En effet, dans *Le Bonheur conjugal*, qui ressemble à un « roman de bavardage », pareil à un « marché aux opinions », le discours narratif accueille dans sa texture des préjugés racistes, des idées misogynes et des opinions impitoyables concernant la société marocaine. Il en résulte une « opacité » idéologique du roman qui peut dérouter le lecteur et l'amener à prendre les opinions du protagoniste pour celles de l'auteur. Et cette lecture semble d'autant plus probable qu'il existe plusieurs procédés d'identification du personnage à l'auteur.

Sur ce point, nous arrivons au point crucial de notre analyse. En construisant l'histoire de « Foulane » un peintre vivant en France et mondialement reconnu mais jugé d'une manière mitigée, parfois sévère, au Maroc, Tahar Ben Jelloun lui prête plusieurs éléments de sa biographie artistique. Nous y observons en effet une relation interdiscursive très intéressante ; à savoir le discours du roman se greffe sur le discours du romancier (ses paratextes, ses essais, ses opinions prononcées dans la presse) pour aboutir à un brouillage axiologique qui peut dérouter le lecteur. Sur le plan théorique, nous nous référons à la problématique de l'interdiscursivité abordée, dans le contexte du roman québécois, par Józef Kwaterko : « [...] par “l'(inter)discours” j'entends le discours singulier ou l'ensemble des discours spécifiques et des textes socialement signifiants, insérés plus ou moins manifestement dans la structure textuelle et que l'on retrouve dans sa mémoire à la lecture d'un passage ou d'un segment plus développé du roman »⁶⁹.

⁶⁹ J. KWATERKO : *Le roman québécois et ses (inter)discours. Analyses sociocritiques*. Québec, Éditions Nota Bene, 1998, p. 21.

En effet, le discours narratif du *Bonheur conjugal* ressemble à un collage d'intertextes qui renvoient à la figure du romancier. D'abord, Tahar Ben Jelloun souligne des parallèles qui existent entre le travail du peintre et l'activité littéraire, ce qui lui permet de faire du héros du *Bonheur conjugal* son double et son porte-parole. L'épisode dans lequel, le peintre est pris par un passant pour un écrivain connu d'expression française, interviewé souvent à la télé, invite le lecteur à identifier le personnage à l'auteur. D'autant plus que l'inconnu adresse à « Foulane » les reproches auxquels Tahar Ben Jelloun se trouve souvent confronté et dont il parle exhaustivement dans ses chroniques et devant les médias. Assailli par des accusations, le personnage, *volens nolens*, décide de parler au nom de l'écrivain. Cette scène possède ainsi une valeur symbolique : elle annonce d'autres identifications — et elles seront très nombreuses — et oriente la réception du texte dans le sillage référentiel :

Un gars en pull marron me dit : Pourquoi tu n'écris pas en arabe ? Tu vas payer. Je lui dis : Mais je ne suis pas écrivain, je suis peintre, vous faites erreur. Mais personne ne me croit. J'entends : On te connaît, on t'a vu à la télé, tu nous parles en français. J'essaie de négocier, de défendre la cause de ceux qui écrivent en français même si je ne suis pas écrivain, mais je sens leur haine⁷⁰.

« Foulane » doit en effet répondre à d'autres accusations auxquelles se trouvent confronté l'auteur. On lui reproche non seulement d'avoir trahi linguistiquement sa culture mais aussi d'exploiter l'image de la pauvreté dans sa carrière d'écrivain (même sa femme lui en veut)⁷¹. À cela s'ajoute le motif de la jalousie qu'éveille sa reconnaissance mondiale⁷² (omniprésent dans les écrits publiés après l'an 2000 et réalisé le plus exhaustivement dans *Amours sorcières*).

« Foulane » partage avec Tahar Ben Jelloun les mêmes fascinations esthétiques, même ses réalisations artistiques renvoient à l'activité de l'auteur. Il travaille sur un hommage à Alberto Giacometti et ce fait est une allusion à l'ouvrage *Giacometti. La rue d'un seul*⁷³. Il s'intéresse à l'œuvre d'Henri Matisse (« il aimait tant à découvrir la nouvelle biographie de Matisse »⁷⁴), tout comme l'auteur qui lui consacre l'ouvrage *Lettre à Matisse* paru un an après la publication du *Bonheur*

⁷⁰ T. BEN JELLOUN : *Le Bonheur conjugal...*, p. 84.

⁷¹ « Tu n'as pas le droit d'exploiter ces pauvres gens. Ils ne savent pas que tu t'enrichis avec leur misère, c'est comme ton copain photographe qui filme les ouvriers dans les mines puis fait des expositions où il se fait plein de fric. Ça devrait être interdit ». Ibidem, p. 97.

⁷² « Les plus jaloux étaient les femmes qu'il avait aimées et les artistes de son pays qui ne comprenaient ni n'admettaient son succès. [...] il valait mieux être envié et jaloux qu'ignoré et sans talent ». Ibidem, p. 174.

⁷³ Cf. ibidem, p. 140 ; T. BEN JELLOUN : *Giacometti. La rue d'un seul* suivi de *Visite fantôme de l'atelier*. Paris, Gallimard, 2006.

⁷⁴ Ibidem, p. 76.

*conjugal*⁷⁵. Il se passionne également pour la peinture d'Eugène Delacroix et apprécie beaucoup les remarques de Charles Baudelaire sur la peinture de celui-ci⁷⁶, ce qui renvoie à l'essai *Lettre à Delacroix*, inspiré par *L'Art romantique* de 1869⁷⁷ du poète symboliste. La référence à ce texte est évidente : certaines idées y exprimées sont reprises dans l'histoire de « Foulane » sous une forme proche de la citation. Précisons donc que lors d'une conversation avec Imane, le peintre constate : « Vous voyez, cet artiste, en quelques mois passés au Maroc en 1832 a saisi quelque chose de l'âme de ce pays »⁷⁸. Par cette remarque, Ben Jelloun reprend l'idée qu'il a déjà deux fois formulée dans *Lettre à Delacroix* en s'adressant directement à l'artiste romantique : « Ce qui vous intéressait, c'était de vous rapprocher de l'âme de ce pays »⁷⁹ ; « Vous avez réussi à capter en quelques instants brefs l'essentiel de l'âme marocaine »⁸⁰.

Ce n'est d'ailleurs pas l'unique analogie. Comme Tahar Ben Jelloun, « Foulane » se permet de faire un petit reproche à Eugène Delacroix. Quand il constate : « Je regrette qu'il n'a rien laissé à ce pays, je veux dire qu'il aurait dû offrir quelques toiles en signe de remerciement et de reconnaissance »⁸¹, il reprend fidèlement la remarque présente dans l'essai de 2010 : « En dehors de ce que vous avez écrit dans votre *Journal*, n'avez-vous pas eu l'idée ou le temps de témoigner à ce pays et à ce peuple un sentiment de gratitude en lui offrant une ou deux toiles que vous auriez peintes sur place ? »⁸².

Les réflexions sur l'art ne sont pourtant pas la seule plateforme de communication entre l'auteur et son personnage. La silhouette artistique de « Foulane » ainsi que son portrait intellectuel s'inspirent de la biographie médiatisée de Tahar Ben Jelloun.

Plus jeune de dix ans que l'auteur, le peintre fréquente comme lui l'école primaire franco-marocaine à Fès. Il s'intéresse à la philosophie et, tout jeune, pense même lier sa carrière professionnelle à cette discipline⁸³, ce qui rappelle la jeunesse de l'auteur (qui a obtenu une maîtrise de philosophie). De même, il partage avec Tahar Ben Jelloun la fascination pour le cinéma. En effet, le film est très important dans sa vie : en parlant de l'amour (et puis du désamour) pour Amina, il se sert d'images cinématographiques :

Il pensait que l'amour serait plus fort que tout, comme dans ces mélodrames de Douglas Sirk qu'il adorait. Les films bien plus que les livres influençaient

⁷⁵ T. BEN JELLOUN : *Lettre à Matisse et autres écrits sur l'art*. Paris, Gallimard, 2013.

⁷⁶ Cf. T. BEN JELLOUN : *Le Bonheur conjugal...*, p. 76.

⁷⁷ Cf. T. BEN JELLOUN : *Lettre à Delacroix...*, pp. 74—75.

⁷⁸ T. BEN JELLOUN : *Le Bonheur conjugal...*, p. 181.

⁷⁹ T. BEN JELLOUN : *Lettre à Delacroix...*, p. 26.

⁸⁰ Ibidem, p. 32.

⁸¹ T. BEN JELLOUN : *Le Bonheur conjugal...*, p. 181.

⁸² T. BEN JELLOUN : *Lettre à Delacroix...*, p. 92.

⁸³ Cf. T. BEN JELLOUN : *Le Bonheur conjugal...*, p. 38.

son imaginaire. Dans l'adversité, il avait repensé à la fièvre dans le sang d'Elia Kazan et *Une place au soleil* de Georges Stevens, et s'était identifié au jeune héros en butte aux affrontements des deux familles⁸⁴.

D'ailleurs, les références au cinéma cadencent l'histoire du héros : même quand il reprend conscience après son attaque cérébrale, son premier souvenir prend la forme d'un cadrage du film en noir et blanc de Luis Buñuel *On a volé un tram*⁸⁵. Ainsi, le romancier dote son personnage de la sa sensibilité et de l'imagination cinématographique qui lui sont propres. Rappelons à cette occasion que l'importance du cinéma dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun et l'aspect cinématographique de sa prose ont déjà fait, plusieurs fois, l'objet de notre analyse. Permettons-nous de préciser seulement, en nous référant à l'interview qu'il a donnée à Catherine Argand, qu'écrire signifie pour Ben Jelloun être un « producteur d'images » et que celles-ci s'inspirent du cinéma américain et du film surréaliste européen⁸⁶. L'art filmique évoqué dans *Le Bonheur conjugal* constitue donc un élément important dans la correspondance des arts qui s'établit entre la peinture et l'écriture : le langage artistique du héros se rapproche de celui de l'auteur à travers la même fascination pour le septième art.

Dans le même esprit interdisciplinaire, l'auteur partage avec son personnage ses grandes fascinations littéraires. « Lui qui était obsédé par les labyrinthes, qui avait tourné autour de ce thème après avoir lu les fictions de Borges »⁸⁷ — cette remarque se réfère au lien (fondamental chez Tahar Ben Jelloun surtout dans les années 80) entre ses romans et l'œuvre borgésienne. De même, l'intérêt de « Foulane » pour le théâtre et les essais de Jean Genet⁸⁸ constitue une autre référence autobiographique : souvent évoqué par Ben Jelloun, le dramaturge joue, dans son parcours littéraire, un rôle d'initiateur, de maître à penser subversif et de père intellectuel. L'importance de Genet dans la carrière littéraire de Ben Jelloun fait l'objet de son récit *Jean Genet, menteur sublime*⁸⁹ de 2010 et revient dans sa pièce de théâtre *Beckett et Genet, un thé à Tanger* parue la même année⁹⁰.

La philosophie, le cinéma, le récit bref de Jorge Luis Borges et le théâtre de Jean Genet assurent des liens entre Tahar Ben Jelloun et son personnage. Or, *Le Bonheur conjugal* est parsemé de références autobiographiques dites « secondaires ». Elles renvoient aux paratextes et aux essais de Ben Jelloun. Citons à titre d'exemple les insomnies et les migraines que le peintre partage avec l'écrivain. Celui-ci avoue

⁸⁴ Ibidem, p. 58.

⁸⁵ Cf. ibidem, p. 41.

⁸⁶ Tahar Ben Jelloun. Interview avec Catherine Argand. « Lire », mars 1999. http://www.lexpress.fr/culture/livre/tahar-ben-jelloun_802999.html (consulté : le 15 06 2015).

⁸⁷ T. BEN JELLOUN : *Le Bonheur conjugal...*, p. 204.

⁸⁸ Cf. ibidem, p. 21.

⁸⁹ T. BEN JELLOUN : *Jean Genet, menteur sublime*. Paris, Gallimard, 2010.

⁹⁰ T. BEN JELLOUN : *Beckett et Genet, un thé à Tanger*. Paris, Gallimard, 2010.

à Catherine Argand : « Je suis d'une certaine façon insomniaque. Je dors peu, je refuse de tomber dans le sommeil, je passe des nuits à rêver »⁹¹.

Nous ne pouvons pas non plus passer sous silence le thème de l'artisanat maghrébin. Dans l'essai *L'imaginaire dans les sociétés maghrébines*, Tahar Ben Jelloun rend hommage aux artistes populaires maghrébins, en comparant notamment la tapisserie orientale à la peinture abstraite (l'œuvre de Paul Klee au premier chef)⁹². Cette réflexion revient également dans *Au seuil du paradis*, essai sur l'art paru en 2012⁹³. Foulane lui aussi est un admirateur enthousiaste de l'artisanat maghrébin : « [...] on peut lire comme on lit une broderie, comme on lit un beau poème, décrypter un tapis ancien comme on repère les traces d'une civilisation »⁹⁴. C'est pourquoi, une nappe brodée de la fin du XIX^e siècle possède pour lui la valeur d'un tableau : « [...] si belle si précieuse qu'il avait songé à l'encadrer et l'accrocher comme une toile de peinture »⁹⁵. Soulignons encore que ce thème s'avère crucial dans l'intrigue : l'histoire de la nappe brodée jetée par Amina dans le panier à linge constitue le premier grave malentendu qui sépare le couple et le leitmotiv de l'histoire du divorce présentée dans ces deux versions.

En prêtant à son personnage ses expériences, ses inspirations, ses avis esthétiques, ses souffrances, Tahar Ben Jelloun en arrive jusqu'à l'autocitation, en abordant notamment la problématique du bonheur :

Un jour, un magazine lui avait demandé sa définition du bonheur. Sans même réfléchir, il avait répondu : « Un déjeuner entre amis sous un arbre, l'été en Toscane »⁹⁶.

Ces paroles attribuées à « Foulane » reprennent un fragment de l'interview donnée à Catherine Argand :

— Quelle est pour vous l'image du bonheur ?

— Un déjeuner champêtre en Toscane au printemps ou en été qui réunirait les gens que j'aime... Une belle table en bois sous les arbres⁹⁷.

Mais c'est la citation de son idée présente dans plusieurs chroniques, surtout dans *Orient / Occident* et *Choc des civilisations ? Non, Choc des Ignorances* qui

⁹¹ Tahar Ben Jelloun. Interview avec Catherine Argand...

⁹² T. BEN JELLOUN : *L'imaginaire dans les sociétés maghrébines*. In : *Les cultures du Maghreb*. Sous la direction de M.-A. ROQUE. Paris, L'Harmattan, p. 134.

⁹³ Cf. T. BEN JELLOUN : *Au seuil du paradis*. Paris, Éditions des Busclats, 2012, pp. 16—17.

⁹⁴ T. BEN JELLOUN : *Le Bonheur conjugal...*, p. 54.

⁹⁵ Ibidem, p. 52.

⁹⁶ Ibidem, pp. 187—188.

⁹⁷ Tahar Ben Jelloun. Interview avec Catherine Argand...

attire notre attention particulière. Elle est frappante parce qu'elle évoque l'opinion plusieurs fois affirmée par l'auteur, tout en la niant :

À partir de son expérience, il arrêta de faire l'éloge du métissage, il ne croyait plus à l'enrichissement par le contact des différences et pensait que, sans tomber dans l'endogamie stupide, sortir de sa tribu n'est pas une garantie de réussite. Comme il disait souvent, il n'y a pas de choc de civilisations, il n'y a que le choc des ignorances. Certes, il ignorait tout de cette culture berbère dont était originaire sa femme. Il ne s'y était jamais intéressé. Elle ne connaît du Maroc que sa région natale. Le choc ne pouvait qu'être violent et provoquer des dégâts⁹⁸.

Par le biais de l'histoire de « Foulane », Tahar Ben Jelloun semble signaler les difficultés du processus du dialogue interculturel dont il est lui-même un partisan acharné. Son personnage, qui lui ressemble intellectuellement, culturellement et socialement, illustre les impasses de l'hybridité culturelle, sinon son échec. Déçu, désarmé et combattu par ses propres faiblesses, « Foulane » finit par discréditer la grande idée récurrente dans les essais de son auteur. Il met ainsi en question la conviction que pour réussir le dialogue interculturel, il suffit de combattre les ignorances mutuelles. Son expérience démontre les difficultés impliquées par cette démarche et qui risquent de paraître insurmontables.

L'analyse des identifications dynamiques nous amène à considérer le héros comme le double raté de l'auteur. Ce dédoublement sert, d'après nous, à mettre en relief l'aspect dialectique de la prose benjellounienne. En d'autres termes, la pensée de Tahar Ben Jelloun apparaît dans *Le Bonheur conjugal*, telle que l'auteur l'a présentée dans *L'Écrivain public* : éclatée par « le chuchotement de l'intrus qui rit en lui », dominée par « l'histoire du double »⁹⁹. Tout semble se passer comme si la réflexion benjellounienne était soumise à une force antinomique : le dialogue prôné par l'auteur s'accompagne de la dispute, le consensus est déstabilisé par le conflit. Cette dialectique résulte, entre autres, de la double activité de Ben Jelloun, celle de romancier et celle d'essayiste. En effet, si le romanesque apparaît comme le résultat de la réflexion d'un homme inquiet, accablé par le réel, l'essai est dominé par la volonté de proposer des solutions et trouver des remèdes. Si l'artiste, gagné par le profond pessimisme (d'après la formule « je ne peux décrire que des choses délirantes »¹⁰⁰), amène son lecteur au fond du labyrinthe et l'abandonne dans les impasses, le journaliste, au contraire, en homme raisonnable et en vrai médiateur (on lui reproche parfois de vouloir jouer le rôle de « Monsieur Loyal »¹⁰¹) a tendance à lui indiquer le chemin. Si l'écrivain n'hésite pas à crier ce

⁹⁸ T. BEN JELLOUN : *Le Bonheur conjugal...*, p. 221.

⁹⁹ T. BEN JELLOUN : *L'Écrivain public...*, p. 128.

¹⁰⁰ Tahar Ben Jelloun. Interview avec Catherine Argand...

¹⁰¹ Ibidem.

qui ne va pas, s'il n'évite pas d'« étaler le linge sale de sa tribu »¹⁰², l'essayiste, en tant que porte-parole de ses compatriotes et en tant que défenseur du monde de l'immigration, préfère mettre en valeur la culture orientale et la montrer dans son ouverture au dialogue avec l'Occident.

Conscient de sa double vocation, celle d'artiste et celle de journaliste, Tahar Ben Jelloun réalise dans *Le Bonheur conjugal* la forme romanesque proche du réel et inspirée par ses propres expériences. La référentialité de l'histoire racontée s'appuie sur les identifications dynamiques du personnage à l'auteur qui se trouvent cependant soumises aux stratégies d'autodénigrement. En prêtant une part de sa personnalité et de son expérience à l'Autre imparfait et dérangeant, Ben Jelloun se présente comme un artiste prêt à dialoguer avec lui-même. En tant qu'esprit dialectique, il évite des vérités statiques. Ainsi, il ne permet pas à sa pensée de se scléroser, en la maintenant vivante et dynamique.

Dans ce contexte, il faut se demander si, par ses jeux interdiscursifs, par ce que Józef Kwaterko explique comme « l'interaction du discours du romancier et du discours du roman »¹⁰³, l'histoire de « Foulane », dans son pessimisme, ne met pas l'accent surtout sur la crise du dialogue interculturel. En se projetant sur un personnage raté, en proie au doute, l'écrivain, ne risque-t-il pas en effet de compromettre sa crédibilité de partisan du dialogue. Notre interrogation n'est pas mal fondée puisque les stratégies transidentitaires aboutissent à un effet d'ambiguïté et d'opacité idéologique.

Cet argument semble être défendu par un autre : en effet, la problématique interculturelle est absente dans le récit qui suit la publication du *Bonheur conjugal*, ce qui constitue un cas rare dans l'écriture benjellounienne. Dans *L'Ablation*¹⁰⁴, paru au début de 2014, le narrateur, un mathématicien originaire de Bretagne, situe son histoire dans une perspective strictement individuelle et intime. En effet, le sujet de *L'Ablation*, qui concerne le cancer de la prostate, est dépouillé de toute problématique supplémentaire et abordé avec une précision et une objectivité presque clinique. Le thème de la maladie qui, à bien des égards semble encore tabou, renvoie à la thématique universelle de la relation de l'homme à son corps. En même temps, l'auteur lui-même ne cache pas, dans des propos à caractère paratextuel, la dimension partiellement autobiographique de l'histoire racontée, qui cette fois-ci est située dans un contexte strictement individualiste et intime¹⁰⁵.

Précisons que, fixé sur la question de la virilité redéfinie suite à la maladie, ce récit peut être lu en confrontation avec les premiers textes de l'auteur : surtout *La Réclusion solitaire* et *Harrouda*. Rappelons, en nous référant au premier chapitre

¹⁰² T. BEN JELLOUN : *La Nuit de l'erreur*. Paris, Éditions du Seuil, 1997, p. 102.

¹⁰³ J. KWATERKO : *Le roman québécois et ses (inter)discours...*, p. 30.

¹⁰⁴ T. BEN JELLOUN : *L'Ablation*. Paris, Gallimard, 2014.

¹⁰⁵ Cf. Tahar Ben Jelloun : « J'ai connu la panique, la solitude ». Entretien de Marie-Laure DELORME. « Le Journal du Dimanche » 2013, le 9 décembre.

de notre étude, que c'est dans ces récits que l'auteur a fait du thème de la sexualité le point de départ de ses réflexions multiples (l'exclusion sociale des immigrés, la contestation politique et sociale, le refus de l'oppression, le rapport à la tradition, l'ambivalence de la relation du sujet maghrébin à ses racines). La formule provocante « le sexe patriarcal était érigé à chaque fantasme trahi »¹⁰⁶ résume l'écriture benjellounienne des années 70. En effet, le dernier chapitre de *L'Ablation* porte le titre *La vie sans* ce qui rappelle la formule utilisée par le narrateur de *Harrouda* « j'étais déjà sans »¹⁰⁷. Par ce rapprochement, l'ablation subie par le héros du récit de 2014 renvoie à la « mutilation initiale », la circoncision, qui, relatée dans *Harrouda* fonctionne, sur le plan symbolique, comme l'expérience fondatrice de l'écriture : « au commencement la mutilation »¹⁰⁸. Rite initiatique qui sert dans *Harrouda* à exprimer l'ambivalence de la relation avec le Maroc des traditions, le thème de la circoncision faisait entrer le lecteur dans une vaste problématique liée à l'identité plurielle du Maghreb, terrain de la rivalité entre la modernité et la tradition. Le motif de l'ablation, dont l'auteur ne dénie pas la facette autobiographique (ce qui renvoie encore davantage à *Harrouda*), est placé dans une perspective tout à fait nouvelle : dépouillée des significations politiques, sociales, culturelles, l'ablation renvoie à une expérience à la fois individuelle, intime, privée et universelle. Peut-on l'interpréter comme le résultat du dépouillement extrême de l'écriture benjellounienne ? Serait-il possible d'y voir le symptôme d'une certaine saturation de la problématique interculturelle ?

Sans vouloir formuler des thèses abusives et hâtives, nous pouvons constater seulement que pour ce qui est de la problématique interculturelle et de sa prétendue impasse dans *Le Bonheur conjugal*, le roman semble se défendre lui-même de ces accusations. L'histoire de « Foulane » et d'Amina relate le problème de l'incompatibilité culturelle sans vouloir donner de solutions toutes faites. L'auteur contourne ainsi le risque d'un didactisme facile. S'il a poursuivi jusqu'au bout son travail qui consistait à obscurcir les motivations des héros en dévoilant la complexité de leurs caractères, c'est pour déléguer au lecteur le rôle de juge et de commentateur. De cette manière, il rend compte de la complexité de la problématique, en évitant toute tentative de prise de position. *Le Bonheur conjugal* programme ainsi une lecture dialogique en elle-même : le roman implique une attitude lectorale qui se fonde sur l'hésitation et le doute. Cette réflexion que l'histoire de « Foulane » inspire au lecteur risque peut-être d'être inassouvie, insatisfaite, pleine de questions.

¹⁰⁶ T. BEN JELLOUN : *Harrouda*. Paris, Denoël, 1973, p. 24.

¹⁰⁷ Ibidem, p. 44.

¹⁰⁸ Ibidem, p. 42.

Chapitre IV

La correspondance des arts à la frontière entre la fiction et l'essai : enjeux (auto)biographiques et transesthétiques de l'écriture

L'analyse de *Sur ma Mère*, *Le Dernier ami* et *Le Bonheur conjugal* confirme notre thèse développée suite à la lecture de *Harrouda* et de *L'Écrivain public*. Dans les œuvres où la dimension autobiographique est fortement présente, l'auteur reste tout-à-fait fidèle à la conception du moi telle qu'il l'avait définie et réalisée dans ses premiers écrits. Transgénériques, dans la mesure où ils mélangent l'autobiographie, le récit de filiation, le roman ethnographique, le roman d'initiation, etc., ces textes donnent la parole au sujet autobiographique postmoderne.

En effet, conformément, à la stratégie théorisée dans *L'Écrivain public*, nous y retrouvons le moi instable, « interchangeable », divisé entre l'auteur et le personnage fictif, exposé aux pratiques d'autodénigrement et de falsification. Cela veut dire qu'en partageant le matériau autobiographique avec l'Autre qui s'avère défaillant, imparfait, irritant, l'auteur fait entrer sa propre personnalité dans l'œuvre. Il ne prétend pourtant pas la peindre en totalité. Bien au contraire, elle apparaît dans l'histoire comme une instance miroitante, mouvante, fragmentaire, morcelée, émiettée. Dispersion, multiplication, hybridation — ces termes se réfèrent au statut du moi autobiographique dans l'œuvre benjellounienne. Située à la frontière entre le moi et l'Autre, plurielle, éclatée et ambiguë, cette instance renvoie à l'individu perçu dans une perspective postmoderne. Chez Tahar Ben Jelloun, le moi autobiographique est « transpersonnel » : s'il prête une partie de lui-même au personnage, c'est pour « ne plus avoir de visage »¹. Cette formule récurrente dans l'écriture autobiographique benjellounienne désigne la situation dans laquelle l'auteur investit sa propre personnalité pour mettre en scène les

¹ T. BEN JELLOUN : *L'Écrivain public*. Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 104 ; IDEM : *Giacometti, la rue d'un seul*, suivi de *Visite fantôme de l'atelier*. Paris, Gallimard, 2006.

difficultés du dialogue interculturel. La stratégie de l'écriture de soi adoptée par l'auteur de *Harrouda* se situe à l'opposé de la quête de soi : transparent, insaisissable, le moi est, tout entier, mis au service du sujet, au risque de s'y perdre. Par la pluralité des idées qu'il énonce et des attitudes qu'il prend, par sa disponibilité à endosser plusieurs masques, par son instabilité ontologique, il incarne la pluralité et l'hybridité propre à la pensée postmoderne.

Si les romans et les récits autobiographiques de Tahar Ben Jelloun déplacent constamment la frontière entre le moi et l'Autre, ainsi qu'entre le fictif et le référentiel, les œuvres telles que *Giacometti, la rue d'un seul* suivi de *Visite fantôme de l'atelier*, *Jean Genet, menteur sublime*², *Beckett et Genet, un thé à Tanger*³, *Lettre à Delacroix*⁴, *Lettre à Matisse*⁵, *Au seuil du paradis*⁶ relèvent, elles aussi, des stratégies transgénériques tout en les dépassant largement. Précisons que les œuvres en question se situent à la frontière entre la fiction et le document et s'organisent autour du dialogue du moi avec l'Autre. Ben Jelloun propose une série de confrontations : il se présente lui-même en relation avec Jean Genet, Alberto Giacometti, Eugène Delacroix, Henri Matisse ; il entre également en dialogue avec Paul Klee, Claudio Bravo, Samuel Beckett et d'autres. Il le fait à travers une forme hybride qui s'appuie sur un brouillage constant des frontières entre le portrait et l'autportrait, entre le biographique et l'autobiographique, entre le sujet et l'objet, entre le créateur et le récepteur.

En effet, les écrits que Tahar Ben Jelloun consacre aux grands artistes qui ont marqué son propre itinéraire littéraire se rapprochent de nouveaux paradigmes littéraires hybrides définis par Dominique Viart, Bruno Vercier et Jean-Benoît Puech⁷ tels que fictions biographiques, fictions critiques et essais-fictions⁸. Qui plus est, l'auteur mène le dialogue entre le récit et le théâtre qui donne comme résultat le texte *Beckett et Genet, un thé à Tanger*. En tant que réécriture de *Jean Genet, menteur sublime*, ce texte constitue une forme théâtrale originale que nous proposons d'appeler « théâtre critique » et, en même temps, « théâtre (auto)biographique », en suivant la terminologie proposée par Lucie Robert (théoricienne du « théâtre biographique »)⁹.

² T. BEN JELLOUN : *Jean Genet, menteur sublime*. Paris, Gallimard, 2010.

³ T. BEN JELLOUN : *Beckett et Genet, un thé à Tanger*. Paris, Gallimard, 2010.

⁴ T. BEN JELLOUN : *Lettre à Delacroix*. Paris, Gallimard, 2005.

⁵ T. BEN JELLOUN : *Lettre à Matisse*. Paris, Gallimard, 2013.

⁶ T. BEN JELLOUN : *Au seuil du paradis*. Paris, Éditions des Busclats, 2012.

⁷ D'après Jean-Benoît Puech, les fictions biographiques se caractérisent par le recours dans le domaine de la biographie authentique à des procédés romanesques (par exemple le dialogue au style direct, l'accès direct à la conscience du personnage, etc. (cf. J.-B. PUECH : *Fictions biographiques et biographies fictionnelles*. In : *Les nouvelles écritures biographiques*. Sous la direction de R. DION et F. REGARD. Lyon, ENS Éditions, 2013, p. 29).

⁸ Cf. D. VIART, B. VERCIER : *Les écritures de soi*. In : IDEM : *La littérature française au présent*. Paris, Bordas, 2008, pp. 29—130.

⁹ Cf. L. ROBERT : *L'art du vivant. Réflexions sur le théâtre biographique*. In : *Les nouvelles écritures biographiques...*, pp. 49—59.

Plus que jamais, l'écriture de Tahar Ben Jelloun s'ouvre aux pratiques non seulement transgénériques et transidentitaires, mais encore transdisciplinaires et transesthétiques. Elle reste partiellement fictionnelle, tout en cherchant à s'appropriier d'autres langages : pictural, sculptural et théâtral. Certes, l'existence des liens entre l'écriture d'une part et les arts plastiques, le cinéma et le théâtre d'autre part n'est pas un phénomène nouveau dans la prose de Ben Jelloun. Nous avons déjà signalé l'importance des procédés de théâtralisation du discours et la pratique du « picto-récit » dans ses romans publiés après l'an 2000. Or, si dans *Au pays* et dans *Cette aveuglante absence de lumière*, le discours romanesque s'ouvre à des stratégies empruntées à la peinture et au théâtre, c'est pour mieux représenter l'univers romanesque et surtout mieux le remplir de significations socio-culturelles. Dans les écrits qui nous intéressent à présent, situés à la frontière du littéraire et du non-littéraire, du fictif et du documentaire, il ne s'agit pas tellement de s'inspirer d'autres langages artistiques afin de « raconter une histoire ». Les pratiques transesthétiques et transdisciplinaires semblent y constituer l'objectif même de l'écriture : celui-ci consiste dans la quête de nouveaux langages artistiques capables d'abolir les cloisons entre les arts. Ce qui n'est qu'un moyen discursif hybride dans le roman benjellounien devient dans *Giacometti, la rue d'un seul*, *Beckett et Genet, un thé à Tanger*, *Lettre à Delacroix* et dans d'autres textes sur l'art le but de l'écriture : celui-ci consiste à affranchir l'expression littéraire des paradigmes génériques traditionnels et à la situer aux frontières des différents codes d'expression.

L'objectif de l'auteur est double ; il est (auto)biographique dans la mesure où, dans les œuvres sur Alberto Giacometti, Jean Genet, Eugène Delacroix, etc., présenter un artiste choisi signifie pour Tahar Ben Jelloun chercher les points communs entre celui-ci et soi-même. Cette stratégie est spécifique pour les nouvelles écritures biographiques dans lesquelles, selon Robert Dion et Frédéric Regard, il s'agit pour un écrivain d'entrer dans l'œuvre d'un autre écrivain, prédécesseur le plus souvent, figure tutélaire la plupart du temps. Ce « face à face » sert de prétexte à aborder la question de l'influence, de la transmission ou de l'appropriation des pratiques littéraires¹⁰. Dans le cas de Ben Jelloun qui brouille la frontière entre le portrait et l'autoportrait, cette démarche repose sur le mélange des codes appartenant à différents arts. L'auteur superpose des langages artistiques différents, il opère une sorte de translation d'un art dans l'autre pour en extraire des « sèmes » communs. Comme il l'explique dans *Au seuil du paradis* :

Ma culture en matière de peinture est aussi mince et médiocre que ma culture musicale. Mais quand j'aime un peintre, je sais au moins pourquoi et j'essaie d'établir un lien entre sa toile et mon écriture. C'est abstrait, j'en conviens. Très

¹⁰ Cf. R. DION, F. REGARD : *Introduction. Mort et vies de l'auteur*. In : *Fiction biographique et biographie fictionnelle. L'auteur en représentation*. In : *Les nouvelles écritures biographiques...*, p. 15.

tôt, par exemple, j'ai été ébloui par les paysages de Turner. Il m'est arrivé de rester de longs moments devant ses toiles et de rêver à ce que cet artiste nous aurait dit avec des mots. C'est une manie chez moi de vouloir imaginer ce qu'un artiste aurait fait en écrivant¹¹.

Tahar Ben Jelloun, auteur qui exprime à travers son écriture sa double culture et son identité métissée, écrivain qui, depuis le début de son activité, accentue la pluralité de la littérature et de la civilisation maghrébine semble, dans les dernières années, situer sa quête de l'expression littéraire hybride sur un plan de plus en plus large. En effet, dans les premières décennies de son travail scriptural, la forme hybride de son romanesque reposait principalement sur le dialogue entre le conte oriental, le poème surréaliste et le roman réaliste. Dans la prose publiée récemment — comme nous avons pu le voir — l'auteur continue à se référer, par des stratégies intertextuelles, à ces paradigmes génériques. Mais c'est surtout à travers le dialogue entre différents arts qu'il pratique l'expression littéraire hybride dans les textes situés à mi-chemin entre le littéraire et le documentaire.

Prêt à incorporer la différence, intéressé par l'Autre, le texte benjellounien reste en même temps fidèle à lui-même. En effet, même si Tahar Ben Jelloun instaure le dialogue avec des artistes européens, c'est pour s'intéresser à leurs préoccupations qui lui sont proches. Il accentue parmi les trames présentes dans leurs œuvres celles qui renvoient soit au Maghreb ou, par extension, à l'espace postcolonial, soit au monde de l'immigration, soit — sur un plan plus large — à l'expérience de la misère tant matérielle que physique et morale, sa source et son contexte important peu.

Par la mise en relief du dialogue entre le roman, le théâtre, la peinture et la sculpture, l'œuvre de Tahar Ben Jelloun représente les tendances actuelles de la littérature française. En parlant de la littérature contemporaine parue entre 1980 et 2008, Dominique Viart et Bruno Vercier insistent sur la popularité de ce qu'ils appellent « les écritures de soi ». Ils y rattachent des textes multiformes, entre autres des fictions biographiques, dans lesquels « il ne s'agit pas de brouiller une seule frontière — celle qui sépare ou séparerait la biographie référentielle du récit de fiction —, mais aussi celles qui distinguent le portrait du récit, la biographie de l'autobiographie »¹². Ben Jelloun pratique le même brouillage générique et identitaire pour parler de l'Autre tout en parlant de lui-même. Et en mélangeant ces perspectives, il pose la problématique des responsabilités et des engagements des artistes dans le monde actuel, les siens propres en premier lieu.

L'écriture de Tahar Ben Jelloun, qui s'inspire de la diversité culturelle et s'ouvre à différentes expériences artistiques, se rattache également à l'esthétique propre à la culture issue de l'espace postcolonial. Par son intérêt pour les arts plastiques et

¹¹ T. BEN JELLOUN : *Au seuil du paradis...*, p. 12.

¹² D. VIART, B. VERCIER : *Les écritures de soi...*, p. 102.

la recherche des analogies entre ceux-ci et l'écriture, l'auteur s'exprime en faveur de la conception transnationale, transidentitaire, transculturelle de la création. Il élabore de cette manière une sorte de langage qui dépasse les différences linguistiques et traverse les cloisons entre les cultures et les disciplines. En nous référant à la théorie postcoloniale d'Alfonso de Toro, nous retrouvons dans cette pratique l'hybridité perçue non seulement sur le plan strictement littéraire, mais considérée aussi comme « catégorie d'intersection et de croisement de cultures », et comme « catégorie transmédiale »¹³.

Tahar Ben Jelloun, Jean Genet, Alberto Giacometti : l'expérience artistique dans un réseau de reflets spéculaires

La figure de Jean Genet constitue, dans la réflexion de Tahar Ben Jelloun, un certain « déclencheur » d'idées. La personnalité artistique de l'auteur des *Bonnes* est, dans l'œuvre benjellounienne, une sorte de carrefour d'idées. Riche en relations artistiques et intellectuelles avec d'autres auteurs, sa biographie permet à l'auteur de *La Nuit sacrée* d'« établir les correspondances » (c'est l'expression qu'il utilise lui-même et dont il souligne la pertinence)¹⁴ entre son œuvre et celles des autres artistes. Il s'agit notamment d'Alberto Giacometti, Jacques Derrida, J.M.G. Le Clézio (que Ben Jelloun découvre par l'intermédiaire de l'amitié avec Jean Genet) en retrouvant, avec satisfaction, plusieurs analogies entre leurs œuvres et la sienne propre.

La personnalité de Jean Genet occupe en effet une place majeure dans les textes parus dans la dernière décennie. Tahar Ben Jelloun lui consacre le récit biographique *Jean Genet, menteur sublime*, publié en 2010, à l'occasion du centenaire de sa naissance. Le dramaturge réapparaît en tant que personnage en compagnie de Samuel Beckett et de Ben Jelloun lui-même (celui-ci se cache sous le nom de Moha, son personnage emblématique) dans la pièce de théâtre *Beckett et Genet, un thé à Tanger* parue dans la même année.

Cette œuvre théâtrale, par-delà la référence à l'auteur des *Nègres*, constitue également un hommage rendu à Alberto Giacometti. Elle peut être lue à la fois comme une réécriture de *Jean Genet, menteur sublime*, et comme une réécriture de *Giacometti, la rue d'un seul*, suivi de *Visite fantôme de l'atelier*. En effet, en évoquant le personnage de Giacometti, le grand absent de la pièce, il le présente, en référence au drame de Samuel Beckett, comme une nouvelle incarnation de Godot : la relation intertextuelle est soulignée, entre autres, par le jeu de mots

¹³ A. DE TORO : *Épistémologies. Le Maghreb*. Paris, L'Harmattan, 2009, pp. 27, 31, 39.

¹⁴ T. BEN JELLOUN : *Jean Genet, menteur sublime...*, p. 94.

Giacco / Godot¹⁵. En même temps, Tahar Ben Jelloun se réfère à son propre texte publié dans sa première version en 1990 et augmenté en 2004, dédié au sculpteur suisse, mais dans lequel la personnalité de Jean Genet est particulièrement importante. Elle l'est parce que c'est Genet qui a pour la première fois guidé Ben Jelloun dans le monde de la sculpture de Giacometti. Elle l'est aussi parce que *Visite fantôme de l'atelier* prend pour hypotexte *L'Atelier d'Alberto Giacometti*¹⁶ de Genet, ouvrage qui a exercé sur Ben Jelloun une véritable fascination et qui a profondément marqué son propre travail littéraire.

Cette brève évocation des textes biographiques montre déjà que la figure de Jean Genet joue un rôle nodal dans la réflexion de Tahar Ben Jelloun, réflexion particulièrement dense qui repose sur l'imbrication de multiples références biographiques, intertextuelles et interdisciplinaires. Il en résulte le portrait de Jean Genet qui n'est jamais vu de manière isolée. En effet, le dramaturge n'est jamais représenté seulement par le prisme de son œuvre. Il apparaît dans tout un réseau d'analogies avec d'autres artistes. Il est enfin évoqué dans une sorte de relation spéculaire avec Ben Jelloun.

Précisons que *Jean Genet, menteur sublime* se caractérise par une sorte de réversibilité du texte qui repose sur la superposition des deux dimensions : autobiographique et biographique. Cela veut dire que la plupart des épisodes se rapportent simultanément à deux histoires : celle de Jean Genet et celle de Tahar Ben Jelloun. En conséquence, l'histoire racontée implique une lecture double, à la fois auto- et biographique. S'il ne veut pas embrasser les deux perspectives, le lecteur peut soit se concentrer sur l'instance de l'auteur-autobiographe soit suivre principalement l'histoire du personnage biographique, conformément à ses propres motivations et intérêts.

Ce dédoublement de l'histoire (auto)biographique est dû à la trame de l'amitié, le mot étant d'ailleurs inexact pour désigner la relation intellectuelle et affective entre les deux artistes, car comme l'avoue Tahar Ben Jelloun : « Je ne sais pas aujourd'hui encore comment qualifier exactement notre lien : amitié ? fraternité ?, intérêt ? J'étais à part et je le savais »¹⁷. Quoi qu'il en soit, les deux personnalités artistiques sont représentées dans une relation de dialogue et c'est le lien intellectuel et artistique existant entre leurs œuvres respectives qui constitue le principal ressort de la narration.

Insistons donc, avant d'entrer dans les détails de l'analyse du texte, sur la complexité de la perspective du narrateur (auto)biographe, somme toute assez paradoxale. En parlant de sa relation avec le « menteur sublime », Tahar Ben Jelloun souligne son humilité d'écrivain et ne cache pas l'impact que la grande

¹⁵ Cf. T. BEN JELLOUN : *Beckett et Genet, un thé à Tanger...*, p. 72.

¹⁶ J. GENET : *L'Atelier d'Alberto Giacometti*. Décines (Isère), L'Arbalète, 1958, rééditions 1963 et 2007, Paris, Gallimard.

¹⁷ T. BEN JELLOUN : *Jean Genet, menteur sublime...*, p. 106.

figure du dramaturge a eu sur son œuvre. L'auteur ne cesse de se situer à l'ombre de Jean Genet et cette perspective se trouve à l'extrême opposé du narcissisme. Car, sans insister sur sa propre originalité artistique, il se concentre surtout sur les analogies artistiques entre son écriture et le théâtre genétien. De cette manière, il met l'accent sur les engagements communs propres aux deux œuvres. Qui plus est, en dévoilant l'influence qu'a eue Genet sur sa propre pratique littéraire, Ben Jelloun perçoit cette relation artistique dans la catégorie maître à penser / élève. Le texte qui abonde en effet en formule de type « c'est Genet qui me l'avait appris »¹⁸ se présente donc, de prime abord, comme un hommage rendu à l'artiste par un autre qui ne cesse d'exprimer sa propre reconnaissance pour le grand disparu. D'ailleurs, il en parle, de manière explicite, dans le chapitre *Dette*, dont nous citons le premier et le dernier passage :

Ma dette à l'égard de Genet est immense. Mais ce qu'il m'a donné, il me l'a transmis dès nos premières rencontres et à son insu. Une chose essentielle d'abord : l'humilité. [...] Et c'est ainsi que, chaque fois que je me mets à écrire, je repense à son regard, à sa voix, à son ombre¹⁹.

Le dialogue, l'échange, la correspondance : ces termes renvoient à la stratégie transpersonnelle de Tahar Ben Jelloun, l'autobiographe et le biographe de Jean Genet. Sur le plan autobiographique, elle n'a rien à voir avec l'expérience introvertie à laquelle nous a habitués la tradition européenne de l'écriture de soi. Pour ce qui est de son aspect biographique, elle ne rappelle nullement le modèle du genre qui cherche à donner du sujet l'image la plus impartiale et objective possible. D'autant plus que la biographie proposée par Ben Jelloun croise l'écriture autobiographique (d'abord les mémoires qui évoquent surtout le Paris littéraire des années 70, ensuite le récit de filiation, dans la mesure où — nous allons revenir sur ce sujet — sur le plan artistique et intellectuel, Genet est une figure paternelle), mais elle est proche aussi du témoignage et voisine avec l'essai critique. Ainsi, l'effacement des frontières thématiques entre le moi et l'Autre, qui est une pratique « anti-narcissique », va de pair avec l'effacement des frontières entre les genres.

Or, cette stratégie qui s'appuie sur l'hybridation de la démarche autobiographique avec le travail biographique et à travers laquelle l'auteur entre en dialogue avec d'autres artistes, même si elle relève de l'humilité qu'il proclame, même si elle place l'expérience de l'Autre au-dessus de la sienne, lui assure, paradoxalement, un statut de grande importance dans l'œuvre. Basée sur le principe dialogique, l'œuvre postule, dans son économie textuelle, une sorte de parité entre « je » et « il ».

Ainsi, on peut lire *Jean Genet, menteur sublime* en suivant la trame qui se concentre sur la volonté de comprendre la personnalité du dramaturge, en dépit des conflictualités

¹⁸ Ibidem, p. 37.

¹⁹ Ibidem, pp. 61—62.

qui l'animent (« il était un tissu de contradictions, un homme imprévisible, un menteur, mais il mentait pour rire »²⁰). Cette problématique résulte du désir de l'auteur de réagir contre les accusations qu'on adresse à Genet et qui sont dues à ses opinions souvent provocantes et controversées, à son non-conformisme et à son goût de la transgression. Mais on peut lire également l'ouvrage sur Genet, en se focalisant sur la personnalité de son auteur. Dans cette perspective, le lecteur poursuit, en marge de la réflexion sur la personnalité de Genet, le thème de l'évolution de l'écriture de Tahar Ben Jelloun, retrouve les grands questionnements qui l'ont toujours préoccupée et découvre les liens d'intertextualité interne. C'est cette deuxième optique basée sur les parallèles et les comparaisons entre « je » et « il », qui intéresse notre analyse.

Pour ce qui est de l'intertextualité interne, *Jean Genet, menteur sublime* ainsi que *Genet et Beckett, un thé à Tanger* réalisent le dialogue entre Tahar Ben Jelloun et l'auteur des *Bonnes* dont les bases sont déjà posées dans *Harrouda*. Il s'agit du chapitre dont le titre déjà — *Tanger-la-traison* — paraphrase les mots de Jean Genet²¹. Ce chapitre se réfère sans cesse à la réflexion du dramaturge, de sorte que celui-ci en devient un des héros principaux, à côté de l'énigmatique Harrouda, de la ville de Tanger et du personnage collectif (les jeunes tangérois).

Chose frappante : le texte prend la forme du dialogue avec Jean Genet. En effet, le narrateur ne cesse de s'adresser au dramaturge, il s'inspire de ses idées quand il réfléchit sur l'identité de Tanger, cette ville au passé extrêmement cosmopolite, quand il évoque sa complexité et quand il parle de ses conflits (elle se partage entre les Européens à qui elle « se vend » et les autochtones qu'elle prive de perspectives). Le passage qui suit en fournit le meilleur exemple :

Genet
parleras-tu encore du prestige de cette ville qui n'est plus le repaire des
traîtres que tu aimes ?
plus personne n'ose trahir
des jeunes gens désœuvrés traînent dans le socco chico à la recherche de
quelques séductions
croyant trahir l'ordre
croyant trahir le pouvoir
croyant trahir la famille
ils viennent d'Amérique et d'Europe au moment où notre continent perd sa
différence
et pourtant d'autres installent la différence quotidiennement : un échange de
violence pour une identité²²

²⁰ Ibidem, p. 203.

²¹ T. BEN JELLOUN : *Harrouda*. Paris, Denoël, 1973, p. 138. Sur le lien entre Jean Genet et de la ville de Tanger qui devient pour lui un mythe personnel cf. M.-H. CARAES, J. FERNANDEZ : *Le mythe, c'est moi !* In : IDEM : *Tanger ou la dérive littéraire*. Paris, Éditions Publisud, 2002, pp. 77—89.

²² T. BEN JELLOUN : *Harrouda...*, pp. 147—148.

Tanger-la-trahison annonce ainsi le dialogue entre l'auteur et son personnage biographique qui fournira le socle narratif de *Jean Genet, menteur sublime* et qui sera poussé à l'extrême dans la version théâtrale de la biographie du dramaturge. Il existe en effet plusieurs liens entre ce chapitre de *Harrouda* (qui peut être lu comme une unité autonome, une sorte de poème surréaliste sur la ville de Tanger inspiré par la rencontre avec Jean Genet) et les textes biographiques de 2010. Ce réseau d'analogies est encore renforcé par les références à la personnalité du « menteur sublime » dans les autres textes parus entre 1973 et 2010, tels que *Genet et Mohammed ou le prophète qui réveilla l'ange* qui fait partie d'*Amours sorcières*²³ et *Partir*²⁴.

Expliquons donc que c'est le café Hafa qui est, dans *Harrouda*, un lieu emblématique évoqué à l'occasion de la rencontre de l'auteur avec la pensée de Jean Genet. Il est aussi le symbole de toutes les misères des jeunes tangérois, ceux qui privés de voix (« La parole est rare. La parole est inutile ») « *se caféisent* tout en kifant »²⁵. Et comme nous savons, c'est le café Hafa qui devient le point de départ de l'histoire d'Azal, protagoniste de *Partir* : dans ce roman sur l'immigration des jeunes africains, le café Hafa demeure un espace où « s'entassent » toutes les frustrations des jeunes tangérois condamnés à l'échec professionnel et social et livrés à toutes sortes de séductions. Si donc, le café Hafa devient le cadre de la nouvelle version d'*En attendant Godot* dans *Beckett et Genet, un thé à Tanger*, c'est non seulement parce que Tahar Ben Jelloun continue la trame de la misère sociale qu'il a entamée au début de sa carrière. C'est aussi, et surtout, parce qu'en y présentant Genet qui attend son Godot, il signale que c'est à cet auteur qu'il doit, en grande partie, son intérêt prêté au monde de l'immigration.

Car comme l'auteur l'explique dans *Jean Genet, menteur sublime*, c'est le problème de l'immigration maghrébine qui s'est trouvé à la base de la relation des deux artistes : l'engagement de Tahar Ben Jelloun lui a attiré la sympathie du dramaturge : la rencontre avec Jean Genet poussera encore davantage l'écrivain marocain débutant à s'occuper de cette problématique²⁶. Ainsi, Ben Jelloun montre comment l'auteur des *Bonnes* le soutenait dans ses efforts à représenter les problèmes des immigrés maghrébins à Paris dans *La Réclusion solitaire* et dans l'essai *La plus haute des solitudes* tiré de sa thèse de doctorat et refusé par la plupart des éditeurs²⁷.

La problématique de l'immigration maghrébine en France constitue donc l'axe idéologique sur lequel se manifeste le dialogue entre Jean Genet et Tahar Ben Jelloun, auteurs qui partagent les mêmes valeurs et dont l'objectif principal

²³ T. BEN JELLOUN : *Genet et Mohammed ou le prophète qui réveilla l'ange*. In : IDEM : *Amours sorcières*. Paris, Éditions du Seuil, 2003, pp. 285—301.

²⁴ T. BEN JELLOUN : *Partir*. Paris, Gallimard, 2006.

²⁵ T. BEN JELLOUN : *Harrouda...*, p. 149.

²⁶ Cf. T. BEN JELLOUN : *Jean Genet, menteur sublime...*, pp. 14, 187—197.

²⁷ Cf. *ibidem*, pp. 53—55.

est de ne pas rester indifférents face à l'injustice sociale. De plus, par le biais de cette thématique, le récit biographique consacré à Genet permet à ceux parmi les lecteurs qui s'intéressent au parcours littéraire de l'auteur de *L'Enfant de sable* de retrouver la continuité de sa réflexion. Car, parallèlement à la figure de Genet, c'est la silhouette de Ben Jelloun qui apparaît avec son engagement principal qui consiste à être « l'écrivain public ».

Si nous revenons encore une fois sur l'expression de « l'écrivain public » sur laquelle l'auteur insiste toujours en parlant de sa vocation et des enjeux de son travail, c'est parce que, d'une certaine manière, *Jean Genet, menteur sublime* comble les lacunes et apporte des précisions au récit autobiographique de 1983. Cette observation semble d'autant plus importante que Tahar Ben Jelloun se réfère dans le récit biographique de 2010 à *L'Écrivain public* et précise même qu'en travaillant à la première version du livre, il en projetait un chapitre consacré tout entier à sa rencontre avec Jean Genet :

Quelques années plus tard, au moment où j'écrivais *L'Écrivain public*, où je racontais ma vie en la romançant, j'avais pris moi aussi des notes pour consacrer un chapitre à ma rencontre avec Genet. Mais avant de me lancer, j'en ai parlé avec lui²⁸.

Finalement, il a abandonné ce projet pour n'avoir pas obtenu l'appui et l'autorisation du dramaturge²⁹. C'est donc seulement après la mort de celui-ci qu'il a osé la démarche sans risquer de se brouiller avec l'artiste dont il connaissait le caractère rancunier. D'ailleurs, il reprend ce sujet sur un mode burlesque dans *Beckett et Genet, un thé à Tanger*, sous forme d'une conversation entre Moha (incarnation de Tahar Ben Jelloun) et Genet³⁰.

Le lien qui existe entre l'autobiographie romancée de 1983 et le récit biographique de 2010, la relation de continuité et de complémentarité qui les unit, le retour de la question de l'engagement de l'écrivain prouvent que, pour Tahar Ben Jelloun, parler de l'Autre, c'est poursuivre la trame de sa propre écriture ; se montrer en relation avec l'Autre, c'est se retrouver dans le reflet de celui-ci. Cette relation est interactive : Tahar Ben Jelloun cherche l'écho de sa voix dans les voix des autres, mais sa propre voix s'ouvre elle aussi à la polyphonie des voix des autres.

L'épisode dans lequel Tahar Ben Jelloun se souvient de la lecture du *Journal du voleur* en allant à sa première rencontre avec Jean Genet est significatif à cet égard. On y voit comment Ben Jelloun passe les paroles de l'Autre au tamis de ses propres expériences. En effet, il retrouve, dans les passages qui présentent

²⁸ Ibidem, p. 34.

²⁹ Cf. ibidem.

³⁰ Cf. T. BEN JELLOUN : *Beckett et Genet, un thé à Tanger...*, pp. 29—30.

l'incarcération de Genet, ses propres souvenirs du séjour au camp disciplinaire en 1965 et 1966 :

Je redescends dans le métro en repensant aux pages du *Journal du voleur*, un livre qui m'avait mis K-O par sa virulence, sa cruauté et son audace. Je me souvenais des crachats, des poux et des mots crus : « Les poux nous habitaient. À nos vêtements ils donnaient une animation, une présence qui, disparues, font qu'ils sont morts. Nous aimions savoir — et sentir — pulluler les bêtes translucides qui, sans être apprivoisées, étaient si bien à nous que le pou d'un autre que nous deux nous dégoûtait. Nous les chassions mais avec l'espoir que dans la journée les lentes auraient éclos. Avec nos ongles nous les écrasions sans dégoût et sans haine ».

Ce passage m'était resté en mémoire parce qu'il me renvoyait avec précision à ces nuits passées au camp disciplinaire de l'armée à faire la chasse aux punaises (quand on les écrase elles dégagent une odeur insupportable) et aux poux qui se cachaient dans les draps, puisque nos crânes étaient systématiquement rasés tous les deux jours³¹.

Tahar Ben Jelloun s'identifie à Jean Genet — narrateur de l'ouvrage autobiographique et « prolonge » pour ainsi dire la citation en la rapportant à son propre souvenir. De cette sorte, ces paroles semblent s'unir à celles de l'auteur du *Journal du voleur* en créant l'effet d'une parfaite unanimité : le narrateur et le lecteur se confondent.

L'évocation de ce souvenir est importante sur deux plans : par-delà l'objectif biographique (comme le montre Tahar Ben Jelloun dans le passage qui suit, l'expérience du prisonnier s'est avérée fondatrice pour l'écriture de Jean Genet), cet épisode, situé sur le plan de l'intertextualité interne, renvoie le lecteur au chapitre de *Harrouda* qui parle de la répression ; il permet ainsi de comprendre l'origine du discours transgressif qui s'y impose en tant que mode de représentation de l'histoire³².

En entrant plus profondément dans la spécificité de la relation spéculaire qui existe entre Jean Genet et Tahar Ben Jelloun, on en remarque trois conséquences : la mise en valeur de la figure du narrateur / auteur et du personnage biographique, la représentation de Genet comme une figure paternelle et la conception de l'écriture perçue comme une expérience collective.

Quant à la pratique de la valorisation des caractères, Tahar Ben Jelloun a tendance à s'auto-portraiturer à l'ombre de la personnalité de Jean Genet, en insistant sur le partage des mêmes qualités. Aussi parle-t-il, notamment, de la générosité et de l'humilité qu'il avoue partager avec le dramaturge :

³¹ T. BEN JELLOUN : *Jean Genet, menteur sublime...*, pp. 15—16.

³² Cf. T. BEN JELLOUN : *Harrouda...*, pp. 100—108.

[...] je suis ainsi ; j'ai appris à faire les choses et à ne rien attendre de ceux qu'on a aidés³³.

J'étais un jeune écrivain, j'appris avec lui à ne surtout pas « avoir la grosse tête », à ne pas devenir pour les milieux parisiens « l'Arabe de service », en échange d'une place au soleil³⁴.

En procédant de manière analogue, Tahar Ben Jelloun pose les principes de son écriture comme le résultat des rencontres avec Jean Genet. En associant les grands objectifs de sa forme romanesque (tels que la simplicité la sincérité, la « collaboration » avec le lecteur, le refus du lyrisme), il souligne le rôle qu'a joué le dramaturge — présenté comme son véritable guide dans le domaine de l'expression littéraire³⁵.

Si Tahar Ben Jelloun montre l'élaboration de son propre langage artistique en relation avec l'esthétique de Jean Genet, il en est de même quand il évoque ses propres idées. Car, en percevant l'auteur des *Paravents* comme son guide, Ben Jelloun revient à ses interrogations majeures qui ont été soit inspirées soit stimulées par les rencontres avec Jean Genet : son intérêt pour la cause palestinienne et son engagement en faveur des immigrés nord-africains en France³⁶.

Référons-nous à titre d'exemple au chapitre *Genet à Jussieu* dans lequel l'écrivain maghrébin rappelle la soutenance de sa thèse de doctorat en psychiatrie sociale portant sur la misère affective et sexuelle des immigrés nord-africains à Paris. Très engagé dans la défense des droits des minorités arabes en France, Jean Genet s'y présente pour assurer l'auteur de son appui et de son admiration. Son rôle est comparé à celui du parrain (« Genet tenait, je ne sais pourquoi, absolument à m'accompagner, un peu comme mon parrain »³⁷) et sa présence à la soutenance correspond à celui du père à qui le jeune écrivain doit prouver son indépendance et sa maturité intellectuelle :

J'étais fier et en même temps j'avais le trac. Il fallait faire attention, car c'était devant Genet, lui aussi, que je passais ma soutenance. Pour la première fois, il m'intimidait et son opinion m'importait davantage que celle de mon jury, si excellent fût-il³⁸.

En évoquant sa thèse marginalisée dans le discours universitaire et refusée par la plupart des éditeurs, malgré l'appui du dramaturge, Tahar Ben Jelloun souligne la concordance parfaite entre sa propre vision du problème et l'avis de

³³ T. BEN JELLOUN : *Jean Genet, menteur sublime...*, p. 37.

³⁴ Ibidem, p. 61.

³⁵ Cf. ibidem, pp. 61—62.

³⁶ Cf. ibidem, p. 17.

³⁷ Ibidem, pp. 51—52.

³⁸ Ibidem, p. 52.

Jean Genet. L'opinion qu'il attribue au dramaturge renvoie à son propre point de vue, en constituant une sorte de résumé de *La plus haute des solitudes* :

Il me disait : « Ce sont des hommes, ils ont un sexe et pas de sexualité ; c'est humiliant de réduire les hommes à ses muscles, à sa force de travail ; les Français vont découvrir que les immigrés qu'ils rencontrent dans la rue en train de travailler sont traités comme des esclaves, comme des objets³⁹.

L'idée que l'auteur retrouve dans Jean Genet un père sur le plan intellectuel et artistique apparaît d'ailleurs de manière explicite. Elle est soulignée par les procédés qui rapprochent le dramaturge du père du romancier : « Je rêve de temps en temps de Genet, comme je rêve de mon père. Les deux hommes avaient au moins ceci en commun : l'ironie et la colère »⁴⁰.

Il nous faut nous rapporter sur ce point au chapitre *Impasse Ali Bey* qui évoque la rencontre des deux hommes ayant à peu près le même âge, épisode qui date de 1974 et qui prend pour cadre la maison familiale de Tahar Ben Jelloun. La structure de ce souvenir s'organise strictement sur les analogies entre les deux personnalités. Elles s'avèrent nombreuses, en dépit des différences socioprofessionnelles et culturelles qui, allant de soi, ne sont aucunement soulignées par l'auteur. Nous pouvons même dire qu'évidentes, les différences entre les deux sexagénaires sont considérées par Ben Jelloun comme secondaires. Par contre, en brossant les deux portraits, il s'intéresse aux analogies qui concernent l'état de santé et le caractère des deux hommes. L'auteur retrouve des ressemblances entre eux parce qu'il situe les trames de leur existence sur le plan des expériences universelles, par-delà les différences de nationalité, d'éducation, de statut matériel, etc. En effet, ce qui rapproche les deux personnalités arrivant à se comprendre et à se respecter, c'est surtout (par-delà leur santé qui se détériore), le goût pour la révolte et pour l'anarchie. Citons à ce propos la description de l'attitude du père du narrateur :

Mon père, c'était le contraire de l'homme résigné. C'était un rebelle, un révolté. En colère pour un rien, il haïssait les fonctionnaires, les administrations, la police, l'État et par-dessus tout l'hypocrisie. [...] S'il avait vécu en Europe, il aurait été anarchiste, peut-être pas un révolutionnaire, mais un justicier⁴¹.

Insoumis, sarcastique, colérique, difficile dans les relations avec les autres, parfois même méchant, ce père que le lecteur des récits autobiographiques de Tahar Ben Jelloun a déjà connu dans *Jour de silence à Tanger* permet de mieux comprendre le désaccord de l'auteur à l'injustice et son refus de tout conformisme. Si l'auteur insiste sur ces traits de caractère que son père partage avec Jean Genet,

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Ibidem, p. 173.

⁴¹ Ibidem, p. 41.

c'est pour suggérer à quel point la rencontre avec le dramaturge devait influencer son devenir d'écrivain.

Mais c'est le rapprochement de ces deux figures paternelles dans le contexte de la sculpture d'Alberto Giacometti qui s'avère le plus frappant et le plus significatif. Soulignons d'abord (et nous allons le démontrer dans ce qui suit) que les statues de l'artiste suisse deviennent le symbole même de l'écriture benjellounienne. L'auteur retrouve dans ces figures filiformes qui portent en elles toute la détresse du monde ses propres enjeux littéraires transposés dans le langage sculptural. Il en parle d'ailleurs longuement dans l'ouvrage biographique *Giacometti, la rue d'un seul* où il marie, tout comme dans le texte consacré à Jean Genet, la volonté de parler de l'Autre tout en cherchant à exprimer sa propre conception de l'écriture.

Chose frappante : dans *Jean Genet, menteur sublime*, Tahar Ben Jelloun évoque la genèse de son ouvrage sur Alberto Giacometti d'abord en insistant sur l'influence de Jean Genet (« C'est Genet lui-même qui m'incita un jour à lire son livre *L'Atelier d'Alberto Giacometti* »⁴²) et ensuite en la liant avec la personne de son père : « Ce texte, je le dois à Genet et curieusement aussi à mon père »⁴³. Encore une fois donc, les deux grands « héros » benjellouniens, ses deux guides semblent tout proches l'un de l'autre, Ben Jelloun jouant le rôle d'un pont qui fait s'approcher l'une de l'autre ces deux destinées, tout compte fait si différentes et si éloignées.

Précisons donc que l'auteur avoue, dans *Jean Genet, menteur sublime*, avoir rédigé le texte au chevet de son père agonisant, pendant qu'il le veillait :

Il était hospitalisé après une mauvaise chute, je le voyais nous quitter et je ne voulais pas y penser. Alors, à son chevet, pour oublier l'inéluctable, j'écrivais dans un cahier, j'inventais des correspondances entre l'œuvre de Giacometti et les autres artistes que j'aimais. Je sortais de la chambre d'hôpital en écrivant. Quand mon père se réveillait, j'arrêtais et m'occupais de lui. Quand le livre fut sur le point d'être achevé, je ressentis soudain que j'étais prêt, comme si c'était moi qui allais mourir. Mon père décéda vers quatorze heures. Le point final avait été posé vers midi. Il avait eu l'élégance et l'intuition de mourir le jour où je n'avais plus rien à ajouter à mon texte⁴⁴.

Que l'épisode qui unit la rédaction de l'essai sur Alberto Giacometti avec la mort du père de l'auteur serve surtout à créer l'effet de symétrie entre les deux relations (celle qui unit Tahar Ben Jelloun à son père et celle qui le lie à Jean Genet), cela devient évident quand on le compare avec la version évoquée dans *Au seuil du paradis*. En effet, les deux souvenirs divergent sur plusieurs points. Une différence mérite d'être soulignée : racontée dans *Au seuil du paradis*, la

⁴² T. BEN JELLOUN : *Giacometti, la rue d'un seul...*, p. 92.

⁴³ Ibidem, p. 94.

⁴⁴ T. BEN JELLOUN : *Jean Genet, menteur sublime...*, p. 94.

maladie du père dont il ne se relèvera plus jamais suit de dix jours l'achèvement de la rédaction de *Giacometti, la rue d'un seul* :

Je me souviens, tandis que j'écrivais ce livre, mon père était encore en vie. Le jour où je l'ai terminé, il est tombé de sa chaise pendant qu'il faisait la sieste près du jardin, il s'est cassé le col du fémur. Dix jours plus tard, il mourait ; j'ai vu couler deux larmes sur ses joues. [...] Si son accident avait eu lieu une semaine plus tôt je crois que je n'aurais jamais achevé ce livre. Grâce lui soit rendue⁴⁵.

Cette version de l'événement publié en 2012 semble diminuer la dimension symbolique de l'épisode. Si le lien entre la mort du père et la naissance du livre sur Alberto Giacometti est présenté avec plus d'insistance dans le texte concentré sur Jean Genet, c'est pour mettre l'accent sur le rôle paternel que le dramaturge a joué dans la biographie de Tahar Ben Jelloun.

La façon dont *Giacometti, la rue d'un seul* est mentionnée dans *Jean Genet, menteur sublime* suggère déjà l'importance de l'artiste suisse dans le parcours littéraire de Tahar Ben Jelloun : en effet, d'après nous, l'œuvre consacrée au sculpteur suisse est un autre véritable point nodal dans l'écriture de Ben Jelloun, à côté de l'ouvrage dédié à Jean Genet. Il est un hommage rendu à Alberto Giacometti qui a su représenter la misère de l'homme dans un langage universel, mais c'est également un hommage à Genet qui a introduit l'auteur dans cet univers sculptural exceptionnel ; c'est enfin un hommage de l'écrivain à son père et, en même temps, une sorte d'adieu à celui-ci.

Nous pouvons voir en effet des ressemblances entre le récit sur Jean Genet et l'essai sur Alberto Giacometti. Comme le texte de 2010, *Giacometti, la rue d'un seul* est, d'après nous, le lieu où convergent les trames biographiques, autobiographiques, métatextuelles, intertextuelles qui parcourent les textes de Tahar Ben Jelloun. Ce qui semble les unir toutes, c'est le motif de la correspondance des arts. Car l'auteur avoue que si sa rencontre avec Genet a été fondatrice, la confrontation avec les statues de Giacometti lui a révélé le sens même de sa propre écriture. Il a découvert qu'avec le bronze, le sculpteur a déjà exprimé l'essentiel de ses propres préoccupations⁴⁶.

En résultat, *Giacometti, la rue d'un seul* frappe surtout par la mise en scène d'une série de relations spéculaires. Y sont en effet confrontés non seulement la sculpture d'Alberto Giacometti et le roman de Tahar Ben Jelloun, mais encore cet esprit de synthèse amène l'auteur à évoquer d'autres artistes qui — d'après lui — portent sur le réel le même regard inquiet et désabusé. Non seulement Samuel Beckett et Jean Genet, mais aussi Antonin Artaud, Michel Leiris, Franz Kafka, le photographe Herbert Matter et surtout J.M.G. Le Clézio qui a exprimé,

⁴⁵ T. BEN JELLOUN : *Au seuil du paradis...*, p. 22.

⁴⁶ Cf. T. BEN JELLOUN : *Giacometti, la rue d'un seul...*, p. 40.

par le prisme de la représentation du désert, l'expérience de la solitude extrême qui a toujours préoccupé Giacometti.

Force est donc de constater quand on compare le récit consacré à Jean Genet et l'essai dédié à Alberto Giacometti que les écrits d'inspiration (auto)biographique sont traversés par des idées récurrentes. Ils semblent se mouvoir dans une certaine fluidité thématique. La lecture des textes où se mélangent les réflexions critiques et métatextuelles, le biographisme et l'autobiographisme tels que *Giacometti, la rue d'un seul, Jean Genet, menteur sublime* permet de voir une série d'analogies qui les régissent. Elles se manifestent à travers le retour des mêmes épisodes, trames, motifs, souvenirs et personnages. Ceci permet à l'écrivain d'illustrer la conception de l'art et de l'écriture qui traversent les frontières afin de rendre possible une libre circulation des idées. Par cette pratique qui repose sur le principe de la correspondance des arts, des œuvres et des artistes, Tahar Ben Jelloun arrive à faire l'éloge de l'identité plurielle et hybride. Dans ce but, il insiste sur le motif des rencontres entre les auteurs ; ceux-ci sont représentés non seulement en dialogue (cette idée revient de la manière la plus suggestive dans le théâtre *Beckett et Genet, un thé à Tanger*) mais dans une relation de complémentarité de réflexivité et de ressemblance.

Dans les textes en question, le projet d'écrire de Tahar Ben Jelloun relève en effet des pratiques transidentitaires dans lesquelles la frontière entre le moi et l'Autre n'existe pas. Parler de l'Autre n'est possible que si l'on retrouve en lui son propre reflet ; mais de manière analogue, se décrire n'est possible que si l'on s'inspire de l'expérience de l'Autre, comme si relire sa propre œuvre ne voulait dire que la voir dans le miroir de l'œuvre d'autrui.

La parole de Tahar Ben Jelloun s'inscrit ainsi dans tout un réseau de voix : celle d'Alberto Giacometti qui est sculptée dans le bronze, celle de Jean Genet, auxquelles s'ajoutent les voix de J.M.G. Le Clézio, Samuel Beckett, Jacques Derrida et d'autres. Nous pourrions même dire que, d'une certaine manière, Ben Jelloun représente l'écriture comme une rencontre : il la perçoit surtout comme une confrontation de différentes personnalités artistiques qui se découvrent des liens entre eux, en dépit des différences au niveau des codes d'expression.

Cette pratique semble se rattacher à la première étape de l'activité littéraire de l'auteur qui, dans *Harrouda*, tenait à représenter une expérience collective, générationnelle, et, dans ce but, convoquait dans l'histoire d'autres artistes marocains concentrés autour de la revue « Souffles »⁴⁷. Compte tenu de la spécificité et de l'originalité de *Harrouda*, nous pouvons dire, sans trop exagérer, que les œuvres publiées récemment, indéfinissables génériquement, métalittéraires et intertextuelles, possèdent en effet quelques dénominateurs communs avec ce roman de 1973. Elles semblent s'inspirer de la conception de l'écriture comprise comme une plateforme de communication. Et dans les textes qui s'intéressent

⁴⁷ Cf. T. BEN JELLOUN : *Harrouda...*, pp. 165—166.

au théâtre et à l'art, cette communication est placée dans une perspective large : transnationale, transculturelle, transidentitaire et transdisciplinaire.

L'écriture (auto)biographique de Tahar Ben Jelloun s'organise donc autour d'une série de jeux de miroir. L'analyse des façons dont est représentée la silhouette d'Alberto Giacometti non seulement dans *Giacometti, la rue d'un seul* et dans *Visite fantôme de l'atelier* mais aussi dans *Jean Genet, menteur sublime*, *Beckett et Genet, un thé à Tanger*, rend manifeste l'importance de la stratégie qui consiste à multiplier les reflets spéculaires afin de montrer les correspondances intellectuelles et esthétiques entre les artistes.

D'abord, c'est autour du thème du miroir que s'organise, d'après Tahar Ben Jelloun, la relation entre Alberto Giacometti et Jean Genet : comme il explique dans *Jean Genet, menteur sublime*, le dramaturge décide de « faire le portrait » d'Alberto Giacometti (qui donne comme résultat l'ouvrage *L'Atelier d'Alberto Giacometti*), parce que celui-ci l'a deux fois portraituré⁴⁸. Cette relation spéculaire des artistes qui échangent des regards est doublée d'une autre qui se réalise sur le plan intertextuel et qui implique Ben Jelloun. Car, *L'Atelier d'Alberto Giacometti* inspire *Visite fantôme de l'atelier*, essai dans lequel Ben Jelloun évoque Giacometti tout en se référant au « portrait » de celui-ci effectué par Genet. Dans ce texte, Ben Jelloun se laisse guider par Genet (ses impressions de sa propre visite de l'atelier jalonnent l'essai), mais il indique également les parallèles entre celui-ci et le sculpteur (le peu d'importance accordé à la possession des objets, l'ascétisme, le choix du provisoire et de l'inconfort), à côté de ceux qu'il retrouve entre Giacometti et Samuel Beckett (« Une fois de plus je songe qu'un personnage de Samuel Beckett a dû être conçu et fabriqué ici »⁴⁹). De cette manière l'essai de 2006, qui suit la seconde édition de *Giacometti, la rue d'un seul*, en reprend plusieurs idées. Ben Jelloun ne dévoile pas seulement les correspondances entre les statues de Giacometti et les personnages de Beckett, mais encore il accentue des analogies entre celles-ci et ses propres personnages. Cette idée est d'ailleurs rappelée dans *Jean Genet, menteur sublime* :

[...] en juillet 1976, au Festival d'Avignon, Michel Faffaelli a mis en scène une pièce que j'ai écrite d'après *La Réclusion solitaire* ; elle a pour titre *Chronique d'une solitude*. L'acteur principal, celui qui jouait l'immigré condamné à la solitude, était très grand et très mince. Sur scène, on aurait dit une sculpture de Giacometti. Depuis, je pense souvent à écrire sur ces personnages filiformes, qui expriment notre détresse⁵⁰.

L'essai sur Alberto Giacometti s'organise en effet surtout autour de ce jeu de miroir : Tahar Ben Jelloun parle de la sculpture de l'artiste suisse pour insister sur

⁴⁸ Cf. T. BEN JELLOUN : *Jean Genet, menteur sublime...*, p. 92.

⁴⁹ T. BEN JELLOUN : *Visite fantôme dans l'atelier...*, p. 80.

⁵⁰ T. BEN JELLOUN : *Jean Genet, menteur sublime...*, pp. 93—94.

la problématique de ses propres écrits. Il découvre qu'il partage avec le sculpteur suisse la même façon de voir et de représenter les gens exclus de la société et condamnés à l'extrême solitude :

Ainsi cette statue singulière s'est libérée en marchant des temps infinis, une précieuse solitude dans le regard. Depuis, que je sois dans le métro ou dans le train, que je sois dans la médina de Fès ou de Marrakech, je suis à la recherche d'autres statues de Giacometti qui auraient investi des corps vivants, des mémoires brûlantes, des visages hallucinés. Tout n'est pas explicable. Certes. Mais cet homme m'a communiqué très tôt ce besoin de quête, non plus dans les musées mais dans les rues. Je ne suis en rien spécialiste de la peinture ou de la sculpture. J'aime regarder, simplement regarder, sans vérifier une théorie ou opposer des cultures. Giacometti m'a communiqué la figure incorruptible et tranchante de l'angoisse⁵¹.

Il résulte de ce qui précède qu'en s'inspirant d'Alberto Giacometti, Tahar Ben Jelloun situe son écriture sur le plan universel. Il rappelle les points principaux de sa « méthode d'écrire » et — pour le faire — il recourt à la technique d'autocitation, en construisant son propos autour de la phrase qui, présente dans *L'Écrivain public, Les Yeux baissés, Jean Genet, menteur sublime*, constitue pour lui une sorte de credo : « [...] j'écris pour ne plus avoir de visages »⁵².

Quand on se concentre sur la façon dont l'auteur parle de son écriture, on peut constater que c'est sa propre œuvre qui passe au premier plan dans le discours, le thème de la sculpture servant surtout à en éclaircir les principes. En effet, Tahar Ben Jelloun se réfère à Alberto Giacometti pour expliquer sa manière de représenter le réel dont il avait déjà parlé dans d'autres textes :

J'écris pour capter l'extrême limite du réel. Je ne peux pas faire autrement, car j'appartiens à un pays où la terre est enceinte de milliers d'histoires, où l'imaginaire du peuple est si riche, imprévisible, fantastique, qu'il suffit pour l'écrire de tendre l'oreille humblement et de savoir que le réalisme est impossible⁵³.

Poursuivre fidèlement le réel signifie pour Tahar Ben Jelloun, qui retrouve la même vision dans l'œuvre d'Alberto Giacometti, se laisser amener à ses confins, à ses marges troublantes, insolites, dérangeantes. Ainsi, pour capter les dérives du réel, Ben Jelloun, tout comme l'auteur de *L'homme qui marche* découvre l'insuffisance de l'esthétique réaliste :

⁵¹ T. BEN JELLOUN : *Giacometti, la rue d'un seul...*, p. 21.

⁵² Ibidem, p. 31.

⁵³ Ibidem, p. 28.

Si le réalisme n'existe pas et qu'on le confond souvent avec le misérabilisme, l'extrême pauvreté du regard, c'est parce que le réel est toujours plus fort que ce qui est exprimé. Il faut beaucoup de force et d'imagination pour rendre hommage à la complexité et à l'inconnu du réel⁵⁴.

L'esthétique d'Alberto Giacometti rappelle à l'auteur les dérives de ses propres romans (surtout *La Nuit sacrée*, *La prière de l'absent*, *Les Yeux baissés*, *La Nuit de l'erreur*) où le réalisme apparent, qui s'avère insupportable, finit par être déstabilisé par l'onirisme, l'hallucination, la folie. Comme l'auteur explique dans *Harrouda* et dans la préface de *L'Ange aveugle*, la motivation réaliste lui dévoile la complexité du réel, le pousse jusqu'à ses marges et l'amène ainsi, paradoxalement, à « célébrer l'irréalisme de l'écriture »⁵⁵ afin de « s'exposer à la violence d'un quotidien étrange et troublant »⁵⁶.

De manière analogue, Tahar Ben Jelloun analyse les statues d'Alberto Giacometti pour parler de ses propres personnages. Il souligne la tyrannie et la supériorité de ses personnages : ce sont eux qui lui dictent les règles du jeu, ce sont eux qui décident des dérives de l'action. Par cette métaphore, l'auteur insiste sur la conception de l'« écrivain public », celui qui se sent obligé d'écouter les autres et de reproduire leurs voix dans son écriture. Écrire, signifie dans ce cas-là sortir de sa propre existence, s'oublier dans la vie des autres, dépasser son égoïsme « se défendre contre soi »⁵⁷ :

Quand je me mets à écrire une histoire, ce sont les mots — le bronze de l'écrivain — qui me guident comme si quelqu'un que je ne connais pas me l'avait racontée et m'avait demandé de la transmettre aux autres. [...] Les personnages sont libres, exactement comme les statues de Giacometti dont la liberté consiste à ressembler aux figures qui s'étaient offertes tout achevées à son esprit⁵⁸.

Cette réflexion est récurrente dans la prose benjellounienne : dans *Les Yeux baissés*, notamment, elle est réalisée à travers la trame métatextuelle du dialogue de Fathma, devenue écrivaine, avec son personnage qui s'avère souverain et même tout-puissant dans le monde créé par elle⁵⁹.

Mise en dialogue avec le théâtre et la sculpture, l'écriture de Tahar Ben Jelloun est une quête de l'émotion commune qui s'exprime dans différentes expressions artistiques. La sculpture d'Alberto Giacometti qui représente l'homme nu, rendu tout entier à sa misère, dépouillé des apparences, devient

⁵⁴ Ibidem, p. 42.

⁵⁵ T. BEN JELLOUN : *Harrouda...*, p. 176.

⁵⁶ T. BEN JELLOUN : *L'Ange aveugle*. Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 10.

⁵⁷ T. BEN JELLOUN : *Giacometti, la rue d'un seul...*, p. 35.

⁵⁸ Ibidem, p. 40.

⁵⁹ Cf. T. BEN JELLOUN : *Les Yeux baissés*. Paris, Éditions du Seuil, 1991, pp. 216—218.

l'image de la solitude. Sa force de suggestion est là : dans sa simplicité, dans l'absence de tout superflu, dans le vide qui l'entoure. Issu du monde postcolonial et appartenant, bel et bien, au milieu culturel de la métropole, Ben Jelloun souligne avec insistance qu'il reste sensible à la souffrance. Inspiré par l'art, il avoue le trouver plutôt dans la rue que dans les musées, tout comme Giacometti (dans le sillage des surréalistes). Cette inspiration par le quotidien qui trouble et qui inquiète, il l'exprime à travers un langage polyphonique, transesthétique et transdisciplinaire, fait d'un mélange des voix des autres avec la voix du « je » qui n'aspire pas à jouer le premier violon.

Autour de l'orientalisme : Tahar Ben Jelloun, Henri Matisse et Eugène Delacroix — dialogue de l'écriture et de la peinture

En se concentrant sur la dimension autobiographique des textes qu'on situe d'abord dans la catégorie des écritures biographiques, on peut constater que si par la « rencontre » avec Jean Genet et Alberto Giacometti, Tahar Ben Jelloun met en relief son intérêt pour le monde de l'immigration, la référence à la peinture d'Eugène Delacroix et d'Henri Matisse lui permet de poursuivre le thème de son rapport au pays d'origine. Par cette problématique, l'auteur reprend le fil de la réflexion qui parcourt toute son œuvre et qui concerne les relations entre la culture maghrébine et le monde occidental.

Ce qui frappe, dès qu'on voit les titres des ouvrages *Lettre à Delacroix*, *Lettre à Matisse*, c'est la forme épistolaire de l'énoncé biographique. En effet, dès l'incipit des deux textes qui reprennent les formules d'appel de la correspondance privée, l'accent est mis sur l'interaction entre le scripteur et ses destinataires. Tahar Ben Jelloun souligne le caractère dialogique du discours, comme s'il voulait répondre aux voix que les artistes ont exprimées à travers leurs toiles. Il précise en effet que c'est depuis Tanger qu'il s'adresse aux peintres qui sont rentrés en France après leurs séjours inspirants dans cette ville :

Cher Eugène

Je vous écris de Tanger en cette fin d'automne. C'est une saison qui vous a échappé. La ville semble dormir encore. Le ciel est d'une blancheur subtile et légère. C'est que la lumière se lève très tôt sur cette rive de la Méditerranée, enveloppant doucement les collines et les arbres⁶⁰.

⁶⁰ T. BEN JELLOUN : *Lettre à Delacroix...*, p. 13.

Il suggère ainsi qu'en embrassant les deux perspectives, qui se situent sur les deux rives opposées de la Méditerranée, il renoue avec la problématique du dialogue entre les cultures. À savoir, regarder le Maroc depuis la France, mais, en même temps, juger ce regard français en suivant l'optique marocaine, cela veut dire, dans le cas de *Lettre à Delacroix* et *Lettre à Matisse*, placer son discours dans la mouvance des pensées qui discutent du clivage entre l'Orient et l'Occident.

Tahar Ben Jelloun s'imagine occuper une place parmi ceux qui sont vus par les peintres : cette perspective apparaît avec plus d'insistance dans *Lettre à Matisse*. Dans ce texte, le scripteur précise, tout au début, qu'il choisit, pour écrire, le lieu sur lequel donne précisément la fameuse fenêtre de la chambre 35 de la Villa de France louée par Henri Matisse lors de son séjour à Tanger : « Mais si je me suis installé là, à côté de l'église anglicane sur une vieille tombe, c'est pour mieux voir votre fenêtre et deviner ce que vous aviez tant attendu [...] »⁶¹.

L'objectif de Tahar Ben Jelloun est donc double. Il consiste à embrasser à la fois la perspective de l'homme d'ailleurs (Eugène Delacroix et Henri Matisse qui découvrent le Maroc et se laissent influencer par ce pays) et la perspective de celui qui est vu, observé, portraituré. Cette démarche n'est pas nouvelle dans son écriture. Elle semble presque naturelle dans le cas de l'auteur « écartelé » entre les deux cultures, installé à Paris et qui continue à retourner régulièrement au Maroc. Ben Jelloun semble être voué à osciller entre les deux perspectives : il observe les Marocains de près, sans hésiter à les juger, puis il les quitte pour adopter son point de vue d'émigré qui ne rompt pas les attaches au pays, celles-ci étant autant affectives que culturelles. Cette attitude l'expose d'ailleurs à des jugements défavorables d'une partie du public marocain⁶².

Il faut admettre que la stratégie qui consiste à se mouvoir entre la vision de quelqu'un qui est « d'ici » et « de là-bas », à intérioriser et extérioriser son regard sur le Maroc, et dans ce but se laisser guider par Eugène Delacroix (et dans une moindre mesure par Henri Matisse⁶³) comporte quelques risques. D'autant plus que la peinture orientaliste de Delacroix fait l'objet d'interprétations multiples, souvent idéologiques. Il suffit de rappeler notamment l'avis critique de Rachid Boudjedra qui considère le regard que le peintre français porte sur le Maghreb, et plus précisément sur l'Algérie, comme marqué par l'impérialisme et le colonialisme. Nous nous référons à l'essai dans lequel l'auteur de *La Répudiation* dénonce la portée colonialiste du tableau *Femmes d'Alger dans leur appartement* et lui oppose

⁶¹ T. BEN JELLOUN : *Lettre à Matisse...*, p. 12.

⁶² Rappelons à ce propos des opinions sévères citées par Salim Jay qui accusent l'auteur de s'auto-exotiser à travers l'écriture destinée surtout à l'usage d'un public métropolitain (cf. S. JAY : *Dictionnaire des écrivains marocains*. Casablanca, Eddif, 2005, pp. 78—88).

⁶³ *Lettre à Matisse* emprunte à *Lettre à Delacroix* le principe d'organisation du discours. Nous y retrouvons aussi les axes principaux de la réflexion sur l'Orient et l'Occident présent dans l'essai de 2005 et évoqués cette fois-ci de manière beaucoup plus succincte. C'est pourquoi, dans la suite de cette analyse, nous nous concentrons davantage sur ce premier texte.

la version de Pablo Picasso : « Le tableau de Delacroix était certes d'une beauté extraordinaire, mais il était quelque peu exotique, lascif et colonial. [...] Aussi va-t-il [Picasso] s'empresse de rectifier la vision coloniale de Delacroix et sa perception des femmes d'Alger. [...] Picasso le communiste diverge de Delacroix le colonialiste. L'atmosphère d'érotisme contenue dans le tableau de Delacroix et la couleur locale qui en émane cède la place — chez Picasso — à un violent antagonisme entre la forme et la couleur. [...] Delacroix n'est pas seulement refait, corrigé, bouleversé de fond en comble. Il est "défiguré" »⁶⁴.

De manière analogue, Assia Djebar retrouve chez Eugène Delacroix une représentation du Maghreb nourrie de préjugés fréquents dans la France de l'époque. Au talent novateur de Delacroix-peintre l'écrivaine algérienne oppose le traditionalisme de l'homme qui admire l'image conservatrice de la femme maghrébine⁶⁵. L'attitude de l'artiste romantique dénoncée par Assia Djebar irait dans le sens de l'orientalisme tel que le définit Edward W. Said : représenté et défini par les occidentaux, l'orientalisme devient un réservoir des préjugés et une projection des refoulements des auteurs européens⁶⁶.

Compte tenu de cette réception mitigée de l'art d'Eugène Delacroix dans le milieu littéraire maghrébin, le lecteur de *Lettre à Delacroix* peut se demander si l'auteur — en regardant sa propre culture par le biais de la peinture occidentale jugée colonialiste, c'est-à-dire dans une sorte du miroir que l'Autre étale devant ses yeux — ne reste pas tributaire de la mentalité colonialiste. Cette question semble pertinente parce que, premièrement, la prière d'insérer annonce déjà le texte comme un hommage⁶⁷ rendu au grand peintre et, deuxièmement, parce que l'auteur cherche à retrouver dans le Maroc d'aujourd'hui les traces d'un Maroc portraituré par celui-ci. Autrement dit, en lisant les opinions de type : « Ce Maroc-là est vrai. Malgré le temps, il n'a pas changé »⁶⁸, le lecteur peut se poser la question si l'auteur ne risque pas de poser sur son pays d'origine un regard rétrograde.

Nous tenons à démontrer que le texte se défend contre de telles accusations. Il le fait sur plusieurs plans. D'abord, le dialogue avec Eugène Delacroix peut être lu — par extension — comme une conversation avec un lecteur occidental : Tahar Ben Jelloun y cherche surtout à compléter la représentation du Maroc proposée par son devancier. Contrairement à l'attitude polémique de Rachid Boudjedra, l'auteur de *Lettre à Delacroix* ne s'arrête pas sur ce qui pourrait être interprété comme le résultat des préjugés de l'homme occidental. S'il rectifie une vision incomplète

⁶⁴ R. BOUDJEDRA : *Peindre l'Orient*. Paris, Zulma, 1996, p. 32.

⁶⁵ Cf. A. DJEBAR : *Notes*. In : IDEM : *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Paris, Albin Michel, 2002, p. 265.

⁶⁶ Cf. E.W. SAID : *L'orientalisme. L'orient créé par l'Occident*. Paris, Éditions du Seuil, 2005, pp. 67—91.

⁶⁷ Sur l'hommage en tant que sous-catégorie du genre biographique cf. J.-B. PUECH : *Fiction biographique et biographie fictionnelle...*, p. 35.

⁶⁸ T. BEN JELLOUN : *Lettre à Delacroix...*, p. 14.

du peintre (par exemple concernant la peinture dans l'Islam⁶⁹), il le fait avec tact et compréhension, en voulant accentuer surtout l'ouverture d'esprit, la curiosité et la passion pour la culture maghrébine de l'artiste romantique : « Vous découvrez une autre culture et vous ne la jugez point. Au contraire, vous l'admirez et la servez par votre art »⁷⁰.

Dans *Lettre à Delacroix*, Tahar Ben Jelloun montre surtout son respect pour l'interlocuteur et son art d'être hospitalier en tant que représentant de la culture visitée par l'Autre. Nous pouvons constater, sans exagérer, que cette attitude qui s'appuie sur l'ouverture à l'Autre et sur la volonté de comprendre le point de vue de celui-ci permet à Ben Jelloun de s'attribuer le rôle que nous pouvons considérer comme celui de l'ambassadeur de la culture marocaine.

Précisons que Tahar Ben Jelloun organise le texte autour de ce que nous appelons une série de « picto-discours ». À chaque fois, il prend pour point de départ un tableau d'Eugène Delacroix pour le décrire, le commenter et surtout combler quelques lacunes qu'il voit dans l'interprétation du sujet proposée par le peintre. Autrement dit, il retrouve dans la peinture qu'il évoque des sujets qui déclenchent sa réflexion sur la réalité marocaine. S'il se doit de commenter la vision de l'artiste romantique, c'est parce qu'il admet que la connaissance du Maroc de Delacroix résulte d'une profonde fascination mais s'appuie surtout sur son intuition artistique et sur sa sensibilité. L'auteur utilise à propos de l'attitude du peintre romantique la formule récurrente dans le texte, selon laquelle connaître le Maroc, c'est surtout « s'approcher de l'âme de ce pays »⁷¹.

De cette manière, en se référant au cycle de toiles inspirées par le séjour d'Eugène Delacroix au Maroc, Tahar Ben Jelloun construit une sorte de précis de la culture marocaine dans laquelle il évoque — à l'usage du lecteur dont la connaissance du sujet est élémentaire — les arts usuels les plus représentatifs : l'artisanat des objets de la vie quotidienne, la céramique, la broderie, les tapis, le costume, la décoration d'intérieur, l'architecture, la calligraphie, etc. Il tient aussi à saisir les traits principaux de la mentalité marocaine (et plus particulièrement la condition féminine, le rôle de la superstition dans la vie quotidienne, le statut des animaux domestiques). Dans ce contexte, il n'évite pas de mentionner les problèmes sociaux : la corruption, l'immigration clandestine, les difficultés économiques, etc. Ces sujets largement développés dans ses romans, se trouvent évoqués ici de manière succincte et avec tact.

Observons cependant que même si la présentation du Maroc ne passe pas sous silence les problèmes de la société, *Lettre à Delacroix* constitue surtout une sorte d'hymne à la beauté de ce pays, un hommage rendu à ses habitants et une célébration de l'art de vivre des Marocains. De plus, partager avec Eugène

⁶⁹ Cf. *ibidem*, pp. 30—31.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 94.

⁷¹ *Ibidem*, p. 26.

Delacroix sa fascination pour le Maghreb, la transmettre au lecteur occidental permet à Tahar Ben Jelloun de contribuer à la discussion sur les rapports entre l'Orient et l'Occident.

Nous retrouvons en effet dans *Lettre à Delacroix* la volonté de dépasser le clivage entre les cultures occidentale et orientale. Dans l'optique de Tahar Ben Jelloun, ce n'est ni l'exotisme ni le pittoresque que l'auteur de *La liberté guidant le peuple* retrouve à Tanger. Au contraire, le dépaysement et l'éloignement de la réalité française lui permettent de revenir à lui-même, de mieux se connaître. Ben Jelloun insiste sur cette idée qui ouvre et conclut son expression épistolaire :

J'ose prétendre que votre voyage au Maroc, surtout tout ce que vous avez noté, esquissé, dessiné, retenu dans votre mémoire, toutes les émotions que vous avez éprouvées, tous les sentiments par lesquels vous êtes passé, tous ces événements qui ont marqué votre vie et votre œuvre ne sont qu'une confirmation d'un Orient que vous portiez en vous et que vous vouliez rencontrer physiquement sans en être conscient⁷².

En fait, on se rend compte, avec le temps et la distance, que votre voyage au Maroc a été une confirmation d'un Orient que vous portiez en vous et que vous ne soupçonniez pas du tout à fait. Le Maroc vous a rendu à vous-même, c'est-à-dire à l'inconscient riche et surprenant de votre être⁷³.

Ainsi, par le biais de la peinture « marocaine » d'Eugène Delacroix, Tahar Ben Jelloun trouve les synergies entre les mondes oriental et occidental. Il ne veut pas montrer la ressemblance, moins encore la confusion, entre les deux pays. Mais en soulignant les particularités de la culture marocaine, il met l'accent sur un certain universalisme de l'expérience humaine qui se manifeste à travers la correspondance des arts des créateurs représentant différentes aires culturelles. En effet, Ben Jelloun retrouve dans la vie du peuple marocain, pleine de couleurs, riche en émotions, le reflet, sinon l'intensification, de l'âme romantique de Delacroix :

Ce fut en sortant de vos habitudes, en suivant votre instinct de curiosité, en voyageant, que vous vous êtes rendu à vous-même et vous nous avez donné le meilleur de votre œuvre⁷⁴.

Ce que Tahar Ben Jelloun admire dans l'attitude du peintre, c'est son ouverture à l'Autre. En parlant du respect de la différence, l'auteur de *Harrouda* se réfère à la pensée d'Ibn Khaldoun : « [...] la perfection de l'âme vient de la rencontre avec les autres, ceux qui ne sont pas de ma culture ou de ma religion, ceux qui

⁷² Ibidem, p. 15.

⁷³ Ibidem, p. 93.

⁷⁴ Ibidem, p. 16.

pensent et vivent autrement que moi »⁷⁵. Il montre surtout que l'intérêt pour la différence de l'Autre aide le sujet à la retrouver en soi-même. Attiré par l'Autre, il porte un regard nouveau sur soi-même. Il arrive ainsi à voir que sa propre identité, comme celle de l'Autre, n'est pas compacte et homogène, mais qu'elle est hybride et complexe.

Disons encore que *Lettre à Matisse* prolonge cette réflexion de manière certes beaucoup plus modeste. Ainsi, l'essai accentue la richesse de la culture marocaine qui inspire le peintre français et qui, invité à dialoguer avec l'Autre, arrive à découvrir de nouveaux principes de son art. Il se passe ainsi parce que la ville de Tanger ne devient pas pour le peintre « un lieu d'exotisme »⁷⁶, elle est découverte comme « un lieu de vérité ». En effet, l'expérience maghrébine d'Henri Matisse est présentée par Tahar Ben Jelloun comme fondatrice dans l'évolution de son art :

Certes, vous proclamiez : « la révélation m'est venue de l'Orient ». Mais vous avez tout fait pour dépasser le pittoresque en instaurant dans votre fascination assez de distance pour ne pas vous laisser emporter par la vague séduisante de ce qu'on a appelé à l'époque l'orientalisme. [...] Face aux arts de l'islam — divers et semblables — vous avez senti le besoin de remettre en question les bases de la peinture occidentale. Le dialogue avec une autre esthétique, une autre culture s'imposait à vous⁷⁷.

En suivant ce raisonnement, nous pouvons dire que l'Autre me révèle à moi-même : il me permet de m'intégrer à moi-même, en me dévoilant ces parties de mon être qui étaient ternies par la routine, par l'habitude et par mon ignorance. Au contact avec l'Autre qui m'est étranger et qui m'attire par sa différence, j'en arrive à découvrir l'Autre en moi-même, celui que j'insistais à repousser, en le cachant au fond de moi-même ou celui dont l'existence je n'aurais jamais soupçonnée.

Dominée par l'esprit de dialogue, la pensée benjellounienne se situe aux antipodes de la crispation identitaire. Elle s'appuie à la fois sur la fierté d'être soi-même et sur le respect de la différence. Soucieux de montrer que l'identité est une construction hybride, Tahar Ben Jelloun retrouve dans la peinture d'Eugène Delacroix le regard cosmopolite, universel, interculturel proche de sa propre vision de la culture. En même temps, nous retrouvons dans cette représentation du dialogue interculturel l'écho de la pensée cosmopolite de Jorge Luis Borges, partisan de la diversité qui n'exclut pas l'universalisme de la culture, d'après sa fameuse formule : « notre patrimoine, c'est l'univers »⁷⁸.

⁷⁵ Ibidem.

⁷⁶ T. BEN JELLOUN : *Lettre à Matisse...*, p. 16.

⁷⁷ Ibidem, pp. 18—19.

⁷⁸ J.L. BORGES : *L'Écrivain argentin et la tradition*. In : IDEM : *Œuvres complètes*. Vol. 1. Paris, Gallimard, 1993, p. 276.

Tahar Ben Jelloun attire l'attention du lecteur sur le fait que son syncrétisme culturel, qu'on a tendance à situer au sein de l'hybridité postcoloniale, à côté de la pensée d'Abdelkébir Khatibi et de Homi Bhabha, trouve également sa source dans l'esthétique romantique. Partisan du cosmopolitisme et de la correspondance des arts, Ben Jelloun, admirateur d'Eugène Delacroix, hérite en effet de la sensibilité romantique.

Il en est ainsi parce que l'auteur retrouve sur les toiles du peintre romantique qui « est arrivé à saisir l'âme du pays », sa propre vision du Maroc. Elle se greffe sur l'idée du mystère qui est une notion-clé servant à exprimer l'essentiel de la sensibilité des deux artistes : « c'est que le mystère est ancré en vous, naturellement » ; « ce mystère sera mon allié, mon guide, mon refuge »⁷⁹.

En se laissant guider par le regard qu'Eugène Delacroix porte sur le Maghreb, il en arrive à proposer sa propre définition de l'Orient qui, de nature surtout affective, se trouve à l'interstice de la sensibilité propre à la culture marocaine traditionnelle et de l'idéal romantique :

L'Orient est une idée, une façon d'être au monde, de vivre et de célébrer les morts, de croire au ciel généreux et aux arbres, une manie d'introduire un peu de folie et de magie dans la vie quotidienne, une habitude de déposer de la couleur sur les couleurs du climat, sur les hanches des dunes, sur la chevelure de la mer et dans les yeux des enfants turbulents⁸⁰.

L'« âme marocaine » est donc surtout un lieu de sentiments intenses inspirés par la profusion des sensations ; celles-ci naissent au contact de l'abondance des couleurs et des parfums et face à la richesse de la nature marocaine. C'est au milieu de cette féerie du réel, que l'« âme romantique » fait l'expérience de la liberté, qui n'est ni d'ordre politique ni social, mais qui se situe sur le plan de l'existence humaine. Tahar Ben Jelloun souligne que c'est cette liberté-là, perçue dans le contexte universel, qui a séduit l'auteur de *La liberté guidant le peuple* :

Vous évoquez, à propos de ce pays, « la grâce et beauté », ainsi que « l'arc en ciel de la liberté ». Il est évident que la liberté dont vous parlez n'est pas d'ordre politique ; elle est intérieure, elle est dans la paix qui émane de ces êtres en accord avec eux-mêmes et avec la nature. Ce que vous appelez liberté, c'est au fond leur humanité⁸¹.

L'auteur de *La Nuit sacrée* regarde donc la peinture que son pays a inspirée à l'artiste français en retrouvant les correspondances entre la vision artistique de ce dernier et sa propre manière de voir le Maroc. Il rend ainsi compte de sa propre

⁷⁹ T. BEN JELLOUN : *Lettre à Delacroix...*, p. 14.

⁸⁰ Ibidem, p. 25.

⁸¹ Ibidem, p. 94.

attitude : celle de l'écrivain qui, épris et fier de son patrimoine culturel vibrant dans sa propre poétique, s'ouvre en même temps à la différence, prêt à dialoguer avec l'Autre.

Tahar Ben Jelloun partage avec Eugène Delacroix (qu'il considère comme un « peintre-poète »⁸²) la pratique de la correspondance des arts (beaucoup d'œuvres benjellouniennes naissent aux confins de la poésie et de la prose) et la conception interdisciplinaire de la création. Il existe en effet une sorte de réflexivité (procédé récurrent et inhérent aux stratégies de dialogue dans l'œuvre benjellounienne) entre le portrait artistique de Delacroix vu par Ben Jelloun et la biographie littéraire de ce dernier. Ainsi, si Delacroix retrouve au Maroc une part de sa propre âme, s'il arrive à se retrouver en quittant son milieu, Ben Jelloun, de manière analogue, explore la culture de l'Autre qui l'aide à mieux connaître la culture maghrébine et, par conséquent, mieux cerner sa propre identité.

Évoquons dans ce contexte les grandes inspirations benjellouniennes : d'abord, comme il l'avoue, c'est par l'intermédiaire des symbolistes français qu'il découvre la poésie mystique arabe. Puis, c'est grâce à Jorge Luis Borges qu'il arrive à comprendre le génie des *Mille et Une Nuits*, ouvrage qui a façonné sa sensibilité orientale. Ainsi, le principe de la bifurcation narratologique des grands romans (*L'Enfant de sable*, *La Nuit sacrée*, *La Nuit de l'erreur*) ne se greffe pas seulement sur la structure des *nuits arabes*. Il se réfère aussi à l'œuvre borgésienne, elle aussi nourrie profondément par les contes orientaux. D'ailleurs, l'auteur situe la genèse de la forme romanesque du diptyque d'Ahmed-Zahra sous le signe du dialogue entre les artistes et de la correspondance des arts : dans *Au seuil du paradis*, il compare sa technique d'emboîtement des contes à l'art de Picasso :

J'associe la visite du musée Picasso à la rédaction de *L'Enfant de sable* ; ce devait être en 1983. Je me souviens d'avoir eu une panne d'écriture en plein milieu du roman, une panne qui avait duré quatre mois. La visite à Picasso m'a sauvé. Je ne sais pas comment ni pourquoi, mais en sortant de ce petit musée, j'ai trouvé comment libérer la narration : j'ai fait disparaître le conteur et j'ai eu l'idée de faire continuer le récit par des conteurs différents, charlatans, malins, menteurs, troublants, inattendus, à la manière d'un Picasso qui abandonne la peinture figurative pour s'envoler vers d'autres formes aussi irrationnelles que nécessaires⁸³.

Tahar Ben Jelloun insiste ainsi sur les principes de son écriture tels que le syncrétisme culturel, l'éclectisme esthétique, le dialogue (sinon la rivalité) de la tradition littéraire et de la modernité. Force est de rappeler encore que l'auteur considère cette esthétique hybride comme le résultat de la position transfrontalière du Maroc et de la complexité de son histoire. Dans *Lettre à Delacroix* il fait

⁸² Ibidem, p. 14.

⁸³ T. BEN JELLOUN : *Au seuil du paradis*. Paris, Éditions des Busclats, 2012, p. 14.

découvrir à son lecteur la pluralité, le cosmopolitisme, la richesse de ce pays dans lequel le peintre romantique a retrouvé à la fois l'atmosphère issue de l'antiquité romaine, la culture berbère, la fidélité à la tradition de l'Islam, le rattachement à la tradition populaire (rituels magiques et superstition).

Les textes qui s'organisent autour du dialogue entre Tahar Ben Jelloun et d'autres artistes (Jean Genet, Alberto Giacometti, Eugène Delacroix, Henri Matisse), s'appuient sur l'hybridité manifeste sur les plans générique et formel. La réflexion de l'auteur — souvent récurrente et « circulaire » dans plusieurs œuvres — prend des formes discursives multiples dans lesquelles l'essai se trouve concurrencé par la fiction biographique, le récit de filiation, le récit autobiographique, le récit épistolaire, etc. Puisque la frontière entre les genres se trouve constamment repoussée, l'auteur a souvent recours au sous-titre générique « récit » pour désigner le texte situé entre le fictionnel et le documentaire. De plus, il réalise de manière intéressante l'idée du dialogue entre le « moi » autobiographique et le « tu » biographique à travers le dialogue théâtral et la lettre : cette dernière, bien qu'elle constitue une seule voix, recourt à des stratégies telles que la citation et le « picto-discours » pour introduire la voix de l'Autre.

Ces formes d'expression hybride rendent bien compte des mutations aussi bien du genre autobiographique que de l'écriture autobiographique qui s'opèrent dans la littérature d'expression française actuelle ; elles montrent aussi que la frontière qui sépare traditionnellement le littéraire et le non-littéraire devient de moins en moins rigide.

Il nous semble que toutes les œuvres analysées dans cette partie de notre étude trouvent leur meilleure représentation dans la métaphore des jeux de miroirs. Car d'abord ce sont les grands thèmes du romanesque benjellounien (immigration, identité marocaine, dialogue interculturel) qui reviennent dans les réflexions à forte résonance métatextuelle, autocritique et autobiographique. Mais ce qui montre l'esprit dialogique de Tahar Ben Jelloun, c'est qu'il tient surtout à situer son expression sous le signe de la rencontre avec l'Autre. En plaçant son œuvre dans le contexte de la diversité culturelle, il prône la conception du littéraire qui, dans le sillage du « genre bourgeois », n'hésite pas à migrer entre des aires culturelles différentes, non pas pour se dépayser, mais pour y trouver les avantages du syncrétisme esthétique et du cosmopolitisme.

En guise de conclusion

Située en position transfrontalière, la littérature maghrébine d'expression française cherche, surtout à partir des années 70, de nouveaux paradigmes esthétiques : elle recourt ainsi à l'hybridation de la poésie, de la prose et de l'essai, ou encore elle pratique l'expression autobiographique tout en puisant dans la tradition populaire orale arabo-berbère (conte).

En quête des formes capables d'exprimer son caractère métissé et dynamique, cette littérature n'a jamais cessé de représenter la réalité socioculturelle nord-africaine. Malgré l'hermétisme de ses formes (caractéristique surtout de l'activité de la génération de 70), l'écriture maghrébine ne s'est jamais détournée de la réalité, soucieuse d'exprimer des tensions idéologiques (impliquées par le passé colonial ainsi que par le débat politico-religieux présent dans le monde musulman) et des conflictualités socio-culturelles (entre les identités arabe et berbère, le monde rural et citadin, l'univers masculin et féminin, etc.). S'y croisent ainsi la dimension métatextuelle, le contenu autobiographique (l'auteur cherche à se définir par rapport à la réalité culturelle et linguistique hybride) et les investigations sociales.

Depuis *Harrouda* (un texte qui se situe à la croisée du récit autobiographique, de l'épopée sur le Maroc et de l'essai-poème sur la littérature marocaine francophone émergente), le romanesque de Tahar Ben Jelloun rend parfaitement compte des enjeux pluriels de l'écriture maghrébine. Cette prose, qui s'élabore depuis quatre décennies déjà, est l'une des plus représentatives des tendances et perspectives du Maghreb littéraire. Ainsi, concentré sur les liens de l'intertextualité interne dans l'œuvre benjellounienne, notre travail ne saurait ignorer les tendances qui caractérisent l'actualité du roman marocain d'expression française. Nous avons donc contextualisé la prose de notre auteur en nous référant aux étapes majeures de l'histoire de la littérature marocaine de langue française. Pourtant vu le caractère restreint de notre étude, il ne nous était pas possible de proposer une analyse comparative systématique de la prose de Ben Jelloun et celles d'autres écrivains qui appartiennent à l'actualité littéraire marocaine. Cette démarche, qui constitue

une intéressante piste de recherche, mérite sans doute une réflexion beaucoup plus approfondie, dans un ouvrage autonome. Afin d'ouvrir des perspectives d'analyse nouvelles et dans l'espoir d'inspirer de futures recherches, référons-nous encore une fois, avant de conclure notre étude, à l'excellent ouvrage de Khalid Zekri *Fictions du réel. Modernité romanesque et écriture du réel au Maroc 1990—2006*¹ qui a dressé une sorte de catalogue de tendances esthétiques et de thèmes présents dans les lettres marocaines.

D'abord, l'oralité qui reste importante dans les derniers romans et récits brefs de Tahar Ben Jelloun continue d'être, à l'ère actuelle, l'une des spécificités du romanesque marocain. L'expression vocale fonctionne comme une *vox populi* non seulement dans *Au pays, Partir, Cette aveuglante absence de lumière* ; Khalid Zekri la retrouve aussi, entre autres, dans les écrits beaucoup moins connus de Bouthaïna Azami-Tawil (*Étreintes*²), Mahi Binebine (*L'Ombre du poète*³), Abdellah Serhane (*Les temps noirs*⁴, *Le Deuil des chiens*⁵, *Le Soleil des obscurs*⁶) et Mohammed Khaïr-Eddine (*Il était une fois un vieux couple heureux*⁷). Par l'emploi de la parole conteuse, ces œuvres, situées entre le roman et le conte, s'inscrivent dans le « nouvel horizon d'attente générique »⁸.

Tout comme chez Tahar Ben Jelloun, chez Nadia Chafik (*Le secret des djinns*⁹), Rajae Benchemsi (*La controverse des temps*¹⁰) et Abdellah Serhane (*Les temps noirs*¹¹), la parole qui appartient à plusieurs instances donne comme résultat une polyphonie des voix mises en dialogue¹². Le rapprochement du théâtral et du romanesque par le biais du conte que nous avons retrouvé notamment dans *Partir* est également pratiqué déjà par Mohammed Khaïr-Eddine dans *Moi l'aigre*¹³ et plus tard par Abdellatif Laâbi dans *Les Rides du lion*¹⁴. Il résulte d'ailleurs de l'étude de Khalid Zekri que cette tendance s'accroît davantage dans le roman marocain en arabe. Quant au brassage du roman, du conte et de la peinture qui joue un rôle important dans le système des valeurs de *Partir* et qui intéresse l'auteur dans ses

¹ K. ZEKRI : *Fictions du réel. Modernité romanesque et écriture du réel au Maroc 1990—2006*. Paris, L'Harmattan, 2006.

² B. AZAMI-TAWIL : *Étreintes*. Paris, L'Harmattan, 2001.

³ M. BINEBINE : *L'Ombre du poète*. Paris, Stock, 1997.

⁴ A. SERHANE : *Les temps noirs*. Paris, Éditions du Seuil, 2002.

⁵ A. SERHANE : *Le Deuil des chiens*. Paris, Éditions du Seuil, 1997.

⁶ A. SERHANE : *Le Soleil des obscurs*. Paris, Éditions du Seuil, 1992.

⁷ M. KHAÏR-EDDINE : *Il était une fois un vieux couple heureux*. Paris, Éditions du Seuil, 2002 ; cf. K. ZEKRI : *Fictions du réel...*, pp. 81—83.

⁸ Cf. *ibidem*, p. 83.

⁹ N. CHAFIK : *Le secret des djinns*. Casablanca, EDDIF, 1998.

¹⁰ R. BENCHEMSI : *La controverse des temps*. Paris, Sabine Wespieser Éditeurs, 2002.

¹¹ A. SERHANE : *Les temps noirs...*

¹² Cf. K. ZEKRI : *Fictions du réel...*, pp. 86—87.

¹³ M. KHAÏR-EDDINE : *Moi l'aigre*. Paris, Éditions du Seuil, 1970.

¹⁴ A. LAÂBI : *Les Rides du lion*. Paris, Éditions de la Différence, 2007.

essais tels que *Lettre à Delacroix* ou *Lettre à Matisse*, il peut être comparé aux stratégies pratiquées par Abdelfattah Kilito dans *La querelle des images*¹⁵ et Mahi Binebine dans *Terre d'ombre brûlée*¹⁶ qui servent à montrer « la pertinence de l'image picturale dans le roman à travers l'imbrication du pictural et du scriptural »¹⁷.

Résultat des pratiques interculturelles et transartistiques, le roman benjellounien publié après l'an 2000, est profondément intéressé par la problématique sociale ; il reste dans un rapport étroit avec la réalité du Maroc et de sa diaspora en Europe et cherche à exprimer la voix collective des minorités défavorisées et persécutées. Deux parmi les thèmes sociaux qu'il aborde font actuellement l'objet de nombreux textes marocains d'expression française, à savoir : l'immigration clandestine et le monde carcéral. En effet, le roman de l'immigration et le récit carcéral sont deux catégories littéraires à travers lesquelles la littérature s'approche du réel, frôle le document, assume une partie des compétences qui appartiennent traditionnellement au journalisme. Ainsi, *Partir* de Tahar Ben Jelloun mérite une étude comparative avec plusieurs romans sur les « brûleurs » parmi lesquels il faut mentionner *Clandestins*¹⁸ de Youssouf Amine Elalamy, *Cannibales*¹⁹ de Mahi Binebine, *Les « Harragas » ou les barques de la mort*²⁰ de Mohamed Teriah, *Il était parti dans la nuit*²¹ de Youssef Amghar, *Tu ne traverseras pas le détroit*²² de Salim Jay, ou encore *Harraga* de l'écrivain algérien Boualem Sansal²³. Ce thème, mentionné par Khalid Zekri, trouve son approfondissement dans l'ouvrage collectif sous la direction de Najib Redouane *Clandestins dans le texte maghrébin de langue française*²⁴ ; d'ailleurs dans cette dernière étude, la problématique des « brûleurs » abordée dans *Partir* fait l'objet de l'article de Mechtild Glizmer²⁵.

Quant au thème carcéral qui domine dans *Cette aveuglante absence des lumières*, il apparaît surtout dans plusieurs témoignages et récits autobiographiques d'anciens bagnards et incarcérés : *À l'ombre de Lalla Chafia*²⁶ de Driss Bouissef Rekab, *Le Couloir*²⁷ d'Abdelfettah Fakihani, *La chambre noire*²⁸ de Jaouad

¹⁵ A. KILITO : *La querelle des images*. Casablanca, EDDIF, 1995.

¹⁶ M. BINEBINE : *Terre d'ombre brûlée*. Paris, Fayard, 2004.

¹⁷ Cf. K. ZEKRI : *Fictions du réel...*, p. 93.

¹⁸ Y.A. ELALAMY : *Clandestins*. Casablanca, EDDIF, 2000.

¹⁹ M. BINEBINE : *Cannibales*. Paris, Fayard, 1999.

²⁰ M.TERIAH : *Les « Harragas » ou les barques de la mort*. Casablanca, Afrique Orient, 2002.

²¹ Y. AMGHAR : *Il était parti dans la nuit*. Paris, L'Harmattan, 2004.

²² S. JAY : *Tu ne traverseras pas le détroit*. Paris, Fayard, 2001.

²³ B. SANSAL : *Harraga*. Paris, Gallimard, 2005.

²⁴ *Clandestins dans le texte maghrébin de langue française*. Sous la direction de N. REDOUANE. Paris, L'Harmattan, 2008.

²⁵ M. GLIZMER : *Entre réalité et fiction. Le roman "Partir" de Tahar Ben Jelloun*. In : *Clandestins dans le texte maghrébin de langue française...*, pp. 242—258.

²⁶ D. BOUISSEF REKAB : *À l'ombre de Lalla Chafia*. Paris, L'Harmattan, 1991.

²⁷ A. FAKIHANI : *Le Couloir*. Casablanca, Tarik Éditions, 2005.

²⁸ J. MDIDECH : *La chambre noire*. Casablanca, EDDIF, 2000.

Mdidech. Le roman de Tahar Ben Jelloun reste dans un rapport étroit avec *Tazmamort dix-huit ans dans le bagne de Hassan II*²⁹ d'Aziz Binebine. En effet, c'est l'histoire personnelle que Binebine a confiée à Ben Jelloun constitue le canevas de *Cette aveuglante absence de lumière*. Le témoignage du détenu lui-même, paru huit ans après la publication du roman, peut se lire dans une relation de dialogue non dépourvu d'accents polémiques avec *Cette aveuglante absence de lumière*. Dans ce contexte, il faut mentionner aussi le témoignage d'Ahmed Marzouki *Tazmamort, cellule 10*³⁰ qui évoque cette terrible histoire d'incarcération durant dix-huit ans.

Pour ce qui est du statut du moi dans l'œuvre benjellounienne, l'analyse de cette problématique rend aussi compte de quelques tendances visibles dans la littérature marocaine actuelle. Le dialogue du moi et de l'Autre, la confrontation des cultures (celle d'Europe et celle d'Afrique du Nord), ces thèmes qui intéressent Tahar Ben Jelloun dans *Amours sorcières*, *Au pays*, *Le Bonheur conjugal* inspirent notamment Mohammed Khaïr-Eddine (*Il était une fois un vieux couple heureux*³¹), Abdelkébir Khatibi (*Un été à Stockholm*³²) et surtout Fouad Laroui (*Méfiez-vous des parachutistes*³³, *Les tribulations du dernier Sijilmassi*³⁴). Laroui, dans un style proche de celui de Driss Chraïbi, reprend le questionnement d'importance capitale chez Ben Jelloun qui concerne la confrontation de la modernité et de la tradition ainsi que le conflit entre l'individualité occidentale et les pressions communautaires.

Plusieurs auteurs marocains partagent avec Tahar Ben Jelloun la conception de l'œuvre littéraire où s'opère une hybridation constante entre le fictif et le documentaire. Souvent, le roman incorpore dans sa structure des éléments de l'essai, du récit de filiation, de la biographie et de l'autobiographie. Ce brassage des formes s'associe à la problématique du moi qui se confronte à l'Autre (son miroir, son modèle, son interlocuteur, etc.). Citons à ce propos, en poursuivant notre lecture de l'ouvrage de Khalid Zekri, le cas de Karim Nasseri (*Noces et funérailles*³⁵) et Abdallah Taïa (*Le Rouge du tarbouche*³⁶, *L'Armée du salut*³⁷) qui convoquent dans leurs histoires la figure tutélaire de Mohamed Choukri. L'auteur de *Rouge du tarbouche* parle aussi du rôle qu'a joué dans sa vocation Abdelfattah Kilito. Ces relations entre les écrivains évoquées dans les textes situés au carrefour du roman, de l'essai et de l'autobiographie sont proches du lien qui

²⁹ A. BINEBINE : *Tazmamort dix-huit ans dans le bagne de Hassan II*. Paris, Denoël, 2009.

³⁰ A. MARZOUKI : *Tazmamort, cellule 10*. Paris/Casablanca, Éditions Paris-Méditerranée/Tarik Éditions, 2000.

³¹ M. KHAÏR-EDDINE : *Il était une fois un vieux couple heureux...*

³² A. KHATIBI : *Un été à Stockholm*. Paris, Flammarion, 1991.

³³ F. LAROUÏ : *Méfiez-vous des parachutistes*. Paris, Julliard, 1999.

³⁴ F. LAROUÏ : *Les tribulations du dernier Sijilmassi*. Paris, Julliard, 2014.

³⁵ K. NASSERI : *Noces et funérailles*. Paris, Denoël, 2000.

³⁶ A. TAÏA : *Le Rouge du tarbouche*. Paris, Séguier, 2005.

³⁷ A. TAÏA : *L'Armée du salut*. Paris, Séguier, 2006.

existe dans l'œuvre benjellounienne entre l'auteur et Jean Genet. Dans le même esprit intergénérique, Ben Jelloun instaure les rapports de filiation entre lui-même et d'autres artistes qui l'ont inspiré : Samuel Beckett ou Alberto Giacometti.

Par ailleurs, le désir de poursuivre les mêmes thèmes (en principe autobiographiques) en rectifiant ses propres jugements antérieurs que nous retrouvons chez Tahar Ben Jelloun (l'évolution de la figure maternelle et paternelle depuis *Harrouda* jusqu'à *Sur ma Mère*) s'accroît notamment chez Driss Chraïbi. Comme le démontre Khalid Zekri³⁸, Chraïbi, dans ses mémoires (*Vu, lu entendu*³⁹ et *Le monde à côté*⁴⁰), évoque la figure du père : il se réconcilie avec le Seigneur dont le portrait sinistre a été dressé dans *Le passé simple*⁴¹. De même, les jeux transtextuels omniprésents chez l'auteur de *La Nuit sacrée* sont pratiqués également par Mohammed Khaïr-Eddine ou Mohamed Leftah⁴².

Cette brève évocation des tendances actuelles que Tahar Ben Jelloun partage avec de nombreux écrivains marocains dont plusieurs représentent une nouvelle génération ne prétend nullement à l'exhaustivité. Elle a pour but seulement de prouver que l'auteur de *Harrouda* continue, avec son écriture particulièrement attachée au présent, de s'inscrire au cœur de la modernité littéraire marocaine. Sans ignorer l'évolution de sa propre écriture, soucieux, sur le plan intertextuel, de présenter son œuvre comme un certain *continuum*, il fait preuve de son intérêt pour les pratiques littéraires nouvelles, il en est l'un des précurseurs majeurs.

Force est donc de constater que si nous avons soumis à l'analyse les œuvres publiées après l'an 2000, c'est pour rendre compte des transformations de l'écriture de Tahar Ben Jelloun ; c'est aussi pour retrouver ses liens avec les paradigmes littéraires maghrébins et français qui subissent eux aussi une mutation constante. Permettons-nous donc de proposer ci-dessous quelques conclusions d'importance capitale auxquelles a abouti notre étude.

Hybride depuis ses origines, l'écriture benjellounienne n'a rien perdu de son intérêt pour le conte oriental et pour l'expression autobiographique (deux piliers du romanesque maghrébin d'expression française). Mais les modalités d'inscription de ces modèles génériques dans l'œuvre ainsi que leur « disponibilité » à se croiser avec d'autres paradigmes ont beaucoup changé. Dans les romans des années 80, les procédés du conte permettent de renouveler les stratégies narratives : *L'Enfant de sable* est un « roman cubiste » : sa forme, qui repose sur les bifurcations narratologiques, s'inspire des *Mille et Une Nuits* et du genre borgésien. Les structures itératives expriment l'indécidabilité de l'instance narrative qui se démultiplie sans vouloir satisfaire sa soif d'histoires. Cette pluralité des voix véhicule la complexité,

³⁸ K. ZEKRI : *Fictions du réel...*, pp. 56—58.

³⁹ D. CHRAÏBI : *Vu, lu entendu*. Paris, Denoël, 1998.

⁴⁰ D. CHRAÏBI : *Le monde à côté*. Paris, Denoël, 2002.

⁴¹ D. CHRAÏBI : *Le passé simple*. Paris, Galimard, 1954.

⁴² K. ZEKRI : *Fictions du réel...*, pp. 131—136.

voire la conflictualité, de la réalité marocaine. Conformément à l'esthétique postmoderne, il s'agit, dans le romanesque benjellounien des années 80, de ne jamais rompre le dialogue, de le poursuivre à l'infini afin de saisir la polyphonie d'un Maghreb pluriel (Abdelkébir Khatibi).

Cette polyphonie inhérente au discours benjellounien ne tarit pas, mais elle prend une forme toute différente dans les romans publiés au XXI^e siècle. De facture beaucoup plus traditionnelle, allant dans le sens du « retour du monde et du référent » (proclamé par les signataires du manifeste *Pour une littérature-monde* en français), *Cette aveuglante absence de lumière*, *Partir et Au pays*, romans qui frôlent le témoignage et le reportage, s'appuient sur une réduction considérable du degré de littérarité et de fictionnalité. En même temps, ils s'inspirent du conte oriental ce qui est visible aussi bien sur le plan de la représentation du monde et des personnages qu'au niveau des stratégies énonciatives.

Sur le plan de la construction des personnages, le conte (et plus précisément le merveilleux qui en relève) exprime les illusions et les déceptions, ainsi que la volonté de fuir éprouvées par des héros qui se sont trouvés dans des situations problématiques ou même insupportables. Le choix des topos merveilleux tout élémentaires et conventionnels permet d'entrer dans la conscience des personnages ordinaires, « sociologiques » (ouvrier retraité, jeune chômeur émigré, etc.) dont l'histoire (sauf quelques éléments insolites bien évidemment), ne s'élèvent pas au-dessus de la réalité la plus banale. Par cet intérêt pour des personnages inconsistants, plongés dans le quotidien, l'auteur inscrit les romans en question en continuité avec ceux qui les précèdent : il souligne son rôle d'« écrivain public » qu'il a défini en 1983 et qu'il ne cesse de remplir.

Au niveau de la diégèse, le merveilleux issu du conte se manifeste d'habitude dans le dénouement ; il en constitue une sorte d'épilogue symbolique contrastant avec l'aspect réaliste et même sociologique de l'histoire. Ce changement du mode de représentation possède d'intéressantes conséquences. Associées aux sentiments éprouvés par le héros, les scènes insolites fournissent le moyen par lequel le texte signifie son système des valeurs : l'instance narrative oscille entre l'empathie éprouvée pour le personnage et l'ironie servant à mettre en doute les opinions de celui-ci. Les éléments du conte constituent ainsi un facteur qui ouvre le roman à la polyphonie énonciative. D'ailleurs le dialogue des idées est poussé beaucoup plus loin : inspiré par l'oralité, le roman accueille dans sa structure des voix presque anonymes des personnages secondaires « sociologiques ». Ainsi, exposé au brassage de l'oral et de l'écrit, le roman benjellounien croise différents codes langagiers : l'ouverture du discours au registre parlé est un moyen de « démocratisation » du roman qui s'approche du texte sociologique. C'est donc seulement en apparence que le conte déstabilise la dimension réaliste du romanesque : le référent en sort renforcé, exprimé dans un langage polyphonique à forte dimension orale.

Sur le plan esthétique, la fusion du conte et du roman débouche sur des pratiques transartistiques : les épisodes « insolites » fortement symboliques et en rupture

avec la représentation réaliste, marqués d'une certaine « plasticité », s'appuient souvent à la fois sur des procédés de théâtralisation et sur des références à la peinture (« picto-récit »). D'ailleurs nombreuses sont les stratégies qui mélangent les allusions au conte, au cinéma ainsi qu'à quelques-unes des œuvres les plus célèbres de la littérature française.

L'analyse de la relation entre le roman et le conte montre qu'à l'ère actuelle, la prose benjellounienne – qui persiste dans son engagement à décrire la réalité du Maroc et de sa diaspora – devient le territoire où se brouillent plusieurs frontières : entre la fiction et le document, entre différents codes langagiers, entre des langages artistiques variés. Par son intérêt pour le conte, Tahar Ben Jelloun rattache son romanesque à l'une des sources de la culture maghrébine. Mais l'emploi du registre parlé, qui rapproche ses textes de la « non-fiction », lui permet en même temps de s'inscrire au cœur des tendances actuelles de la littérature d'expression française.

Remarquons en effet que les procédés narratifs mentionnés reflètent non seulement les phénomènes analysés par Khalid Zekri, mais elles correspondent à certaines des caractéristiques de la prose française d'aujourd'hui fournies par Dominique Viart et Bruno Vercier. En effet, conformément aux thèses exposées dans le manifeste *Pour une littérature-monde en français*, l'œuvre de Tahar Ben Jelloun dépasse le clivage entre la littérature française et francophone, sans pour autant se détourner de la problématique marocaine et sans renier sa spécificité maghrébine.

En confrontant le conte oriental avec la peinture française, le nouveau théâtre, le cinéma américain, l'auteur témoigne non seulement du lien entre son romanesque et la culture populaire maghrébine, mais aussi de sa disponibilité à dialoguer avec l'Autre et de son cosmopolitisme.

Le recueil *Amours sorcières* se situe également sous le signe du dialogue interculturel et de l'hybridité générique. Le conte oriental, qui dans le domaine du roman benjellounien fonctionne surtout comme un élément des stratégies discursives et un moyen pour discuter les valeurs, est envisagé cette fois-ci au travers de son lien avec la nouvelle. Mais l'hybridité dépasse ce cadre générique. En effet, les actualisations des *Mille et Une Nuits* tournent autour de la rivalité dans la société marocaine actuelle de deux modèles culturels : occidental et oriental.

Ce qui relève donc du conte, c'est non seulement le caractère oral du discours, mais c'est surtout le contenu qui se réfère à la dimension sentimentale des *nuits arabes* évoquée ici avec un clin d'œil ironique. Ainsi en actualisant certains des tropes majeurs des *Mille et Une Nuits* (caractérisés par Malek Chebel), Tahar Ben Jelloun propose une image satirique (qui risque de paraître un peu schématique) du couple marocain hésitant entre la tradition et la modernité : l'accent étant mis sur le malentendu qui sépare l'homme et la femme, la revanche féminine, le féminin considéré comme anxiogène dans la perspective masculine. Le recueil constitue ainsi une sorte de radiographie de la société actuelle qui n'occulte ni quelques impasses du dialogue interculturel ni un certain échec des enjeux féministes.

L'analyse détaillée du recueil permet de situer sa thématique non seulement par rapport aux *nuits arabes* (son hypotexte), mais aussi sur le plan de l'intertextualité interne. À savoir : les formes brèves développent la problématique annoncée déjà dans *L'Enfant de sable*, poursuivie dans *La Nuit sacrée*, considérablement approfondie dans *La Nuit de l'erreur* et qui d'ailleurs réapparaîtra en 2012 dans *Le Bonheur conjugal*.

Le choix de l'optique intertextuelle rend compte des différences au niveau des modalités d'inscription du conte oriental dans le roman et dans le récit bref. Si le conte oriental, par son oralité, « libère » le paradigme romanesque en accentuant encore davantage ses potentialités polyphoniques, il se manifeste davantage, dans les formes brèves, à travers les motifs qui organisent la diégèse. Remarquons cependant qu'en dépit de ces différences, la frontière entre la forme romanesque et le récit bref s'avère aléatoire. Ceci résulte surtout de la fluidité des contours des genres qui s'exposent au dialogue de différents paradigmes. Il suffit de rappeler à ce propos que de nombreux romans benjellouniens contiennent dans leur structure une série de contes assumés par plusieurs conteurs.

Dans sa dimension autobiographique, l'écriture benjellounienne s'inscrit également au cœur de l'actualité littéraire maghrébine et française. Observons d'abord que ce qui frappe sur le plan de la continuité thématique, c'est que l'auteur poursuit la trame présente dans sa prose depuis *Harrouda* et commentée de manière quasi exhaustive dans le récit autobiographique de 1983. Conformément à la conception de l'« écrivain public », qui constitue la principale ossature de la réflexion benjellounienne et inspire toute son œuvre, l'auteur perçoit son identité comme dynamique et « interchangeable », capable de se prêter à l'Autre. Il est frappant que la fusion (sinon la confusion) du moi et de l'Autre s'opère même lorsque celui-ci diffère de l'instance autobiographique, même si celui-ci représente un système de valeurs divergent : « L'écrivain public doit se vider pour épouser la cause de l'Autre, vivre la vie de l'Autre en quelque sorte. En fait, il vit par épousailles de toutes les vies qu'il incorpore et qu'il inscrit dans le texte social. Témoin des autres et de leur être-dans-le-monde, il s'aliène de lui-même pour se laisser envahir par les autres voix auxquelles il octroie le pouvoir de la parole »⁴³.

Nous avons donc analysé cette perception du moi (qui n'a pas peur de partager son individualité avec l'Autre et n'hésite pas à la disperser et à la morceler) dans le contexte de l'épistémologie postmoderne (Alfonso de Toro) et en rapport avec le paradigme de « l'autobiographie postmoderne ».

La pluralité de l'instance autobiographique possède d'intéressantes conséquences sur le plan générique : elle constitue la source de l'hybridité des paradigmes autobiographiques, biographiques et fictionnels. Il s'opère ainsi un métissage de différentes formes telles que : récit biographique, fiction biographique, roman

⁴³ Cf. R. ELBAZ : *Tahar Ben Jelloun ou l'inassouvissement du désir narratif*. Paris, L'Harmattan, 1996, p. 95.

autobiographique, récit de filiation, essai critique et essai biographique. Enfin, la pratique de l'écriture du moi se situe du côté des expressions autofictionnelles. Par cette « flexibilité » générique, l'œuvre benjellounienne d'inspiration personnelle se rattache à la « nouvelle écriture biographique » (Robert Dion, Frédéric Regard) et témoigne des renouvellements des écritures de soi (Bruno Vercier, Dominique Viart).

L'étude des écrits (auto)biographiques met en relief le dialogisme auquel se trouve soumise la représentation des personnages : chaque héros est montré, selon une logique binaire quasi obsessionnelle, en confrontation avec un autre, son miroir ou son contraire. Les configurations dualistes se réalisent aussi bien à l'intérieur d'un texte donné qu'à travers des relations qu'un texte donné entretient avec d'autres textes. Ces jeux d'échos et de correspondances entre textes et personnages véhiculent la problématique interculturelle et reprennent la trame des relations entre l'Orient et l'Occident. De plus, la question du dialogue entre les cultures s'associe au motif de la correspondance des arts.

La récurrence des thèmes abordés par le biais de différents personnages expose l'œuvre benjellounienne au dialogue des dire. Or, la polyphonie discursive ne résulte pas d'un manque de cohérence : au contraire, elle s'inscrit dans la logique de l'écriture benjellounienne dont la vocation première est d'embrasser une pluralité de voix et de montrer une multiplicité de perspectives. Ainsi l'œuvre de l'« écrivain public », qui ne cesse de se confronter à d'autres artistes, et qui montre des personnages en dialogue ressemble à un territoire où la pensée ne risque pas de se figer dans l'étroitesse d'une seule optique.

Bibliographie

Œuvres de Tahar Ben Jelloun analysées ou citées

- 1973 : *Harrouda*. Paris, Denoël.
- 1976 : *La Réclusion solitaire*. Paris, Denoël.
- 1977 : *La plus haute des solitudes*. Paris, Éditions du Seuil.
- 1978 : *Moha le fou, Moha le sage*. Paris, Éditions du Seuil.
- 1981 : *La Prière de l'absent*. Paris, Éditions du Seuil.
- 1983 : *L'Écrivain public*. Paris, Éditions du Seuil.
- 1984 [1997] : *Hospitalité française*. Paris, Éditions du Seuil.
- 1985 : *L'Enfant de sable*. Paris, Éditions du Seuil.
- 1987 : *La Nuit sacrée*. Paris, Éditions du Seuil.
- 1990 : *Jour de silence à Tanger*. Paris, Éditions du Seuil.
- 1991 : *Les Yeux baissés*. Paris, Éditions du Seuil.
- 1992 : *L'Ange aveugle*. Paris, Éditions du Seuil.
- 1994 : *L'homme rompu*. Paris, Éditions du Seuil.
- 1995 : *Le premier amour est toujours le dernier*. Paris, Éditions du Seuil.
- 1995 : *Rachid l'enfant de la télé*. Paris, Éditions du Seuil Jeunesse.
- 1996 : *Les raisins de la galère*. Paris, Fayard.
- 1997 : *La Nuit de l'erreur*. Paris, Éditions du Seuil.
- 1998 : *Le racisme expliqué à ma fille*. Paris, Éditions du Seuil.
- 1999 : *L'Auberge des pauvres*. Paris, Gallimard.
- 1999 : *Le Labyrinthe des sentiments*. Paris, Stock.
- 2001 : *Cette aveuglante absence de lumière*. Paris, Éditions du Seuil.
- 2002 : *L'islam expliqué aux enfants*. Paris, Éditions du Seuil.
- 2003 : *Amours sorcières*. Paris, Éditions du Seuil.
- 2003 : *Éloge de l'amitié, ombre de la trahison*. Paris, Éditions du Seuil.
- 2004 : *La Belle au bois dormant*. Paris, Éditions du Seuil.
- 2004 : *Le Dernier ami*. Paris, Éditions du Seuil.
- 2005 : *Lettre à Delacroix*. Paris, Gallimard.
- 2006 : *Giacometti. La rue d'un seul* suivi de *Visite fantôme de l'atelier*. Paris, Gallimard.
- 2006 : *Partir*. Paris, Gallimard.

- 2007 : *L'École perdue*. Paris, Gallimard Jeunesse.
 2008 : *Sur ma Mère*. Paris, Gallimard.
 2009 : *Au pays*. Paris, Gallimard.
 2010 : *Beckett et Genet, un thé à Tanger*. Paris, Gallimard.
 2010 : *Jean Genet, menteur sublime*. Paris, Gallimard.
 2010 : *Lettre à Delacroix*. Paris, Gallimard.
 2012 : *Au seuil du paradis*. Paris, Éditions des Busclats.
 2012 : *Le Bonheur conjugal*. Paris, Gallimard.
 2013 : *Lettre à Matisse*. Paris, Gallimard.
 2014 : *L'Ablation*. Paris, Gallimard.

Autres textes cités de Tahar Ben Jelloun

- 1996 : *L'imaginaire dans les sociétés maghrébines*. In : *Les cultures du Maghreb*. Sous la direction de Maria-Angels ROQUE. Paris, L'Harmattan, pp. 133—147.
 2009 : *Préface*. In : GALLAND Antoine : *Histoire de Noureddin et de la Belle Persane*. Paris, André Versaille éditeur, pp. 5—12.

Ouvrages et parties d'ouvrage, articles sur Tahar Ben Jelloun

- ARNAUD Jacqueline : *Le roman maghrébin en question chez Khaïr-Eddine, Boudjedra, Tahar Ben Jelloun*. « Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée » 1976, n° 22, deuxième semestre : *Écritures et oralité au Maghreb*, pp. 59—68.
 BEN OUANÈS Kamel : *L'Itinéraire de la Parole dans l'œuvre romanesque de Tahar Ben Jelloun*. In : *Tahar Ben Jelloun. Stratégies d'écriture*. Sous la direction de Mansour M'HENNI. Paris, L'Harmattan, 1993, pp. 35—51.
 BEN TALEB Othman : *Symbolique érotique et idéologique*. In : *Tahar Ben Jelloun. Stratégies d'écriture*. Sous la direction de Mansour M'HENNI. Paris, L'Harmattan, 1993, pp. 51—73.
 BOURKHIS Ridha : *Tahar Ben Jelloun : La poussière d'or et la face masquée*. Paris, L'Harmattan, 1995.
 CHANFRAULT Bernard : *Figure du corps et problématique de l'oralité dans "L'Enfant de sable" et "La nuit sacrée" de Tahar Ben Jelloun*. « Revue de la faculté des lettres et des sciences humaines de Marrakech » 1989, n° 8 : *Littérature marocaine de langue française : récit et discours*, pp. 41—61.
 DE TORO Alfonso : *Tahar Ben Jelloun : "L'Enfant de sable" ou le 'trouble dans le genre'*. In : IDEM : *Épistémologies. Le Maghreb*. Paris, L'Harmattan, 2009, pp. 203—223.
 DIOP Cheikh Mouhamadou : *Fondements et représentations identitaires chez Ahmadou Kourouma, Tahar Ben Jelloun et Abdourahman Waberi*. Paris, L'Harmattan, 2008.
 EL BAHY Mohamed : *Le cimetière : organisation spatiale et fonctions dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun*. In : *Regards sur la littérature marocaine*. Sous la direction de Majid EL HOUSSE, Abderman TENKOUL, Sergio ZOPPI. Rome, Boulzoni, 2000, pp. 79—92.

- ELBAZ Robert : *Tahar Ben Jelloun ou l'inassouvissement du désir narratif*. Paris, L'Harmattan, 1996.
- ELBAZ Robert, AMAR Ruth : *De l'oralité dans le récit benjellounien*. « Le Maghreb littéraire » 1997, n° 1. Sous la direction de Najib REDOUANE et Yvette BÉNAYOUN-SZMIDT [Toronto], pp. 35—53.
- FAROUK May : *Tahar Ben Jelloun. Étude des enjeux réflexifs dans l'œuvre*. Paris, L'Harmattan, 2008.
- GAUDIN Françoise : *La fascination des images. Les romans de Tahar Ben Jelloun*. Paris, L'Harmattan, 1998.
- GAUVIN Lise : *L'immense poids de la langue française*. In : EADEM : *L'écrivain francophone à la croisée des langues*. Paris, Karthala, 2000, pp. 125—138.
- GLIZMER Mechtild : *Entre réalité et fiction. Le roman "Partir" de Tahar Ben Jelloun*. In : *Clandestins dans le texte maghrébin de langue française*. Sous la direction de Najib REDOUANE. Paris, L'Harmattan, 2008, pp. 242—258.
- GONTARD Marc : *La violence du texte. Étude sur la littérature marocaine de langue française*. Paris, L'Harmattan, 1981.
- GONTARD Marc : *À propos de la mort et le sexe chez T. Ben Jelloun*. « Al Assas » 1988, n° 83, pp. 12—18.
- GONTARD Marc : *Le moi étrange. Littérature marocaine de langue française*. Paris, L'Harmattan, 1993.
- GONTARD Marc : *Le récit méta-narratif chez Tahar Ben Jelloun. L'Intertexte borgésien*. In : *Tahar Ben Jelloun. Stratégies d'écriture*. Sous la direction de Mansour M'HENNI. Paris, L'Harmattan, 1993, pp. 99—119.
- GUBIŃSKA Maria : *La quête identitaire dans les deux romans de Tahar Ben Jelloun : "L'Enfant de sable" et "La Nuit sacrée"*. « Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia Romanica » 2003, Vol. 2, pp. 101—107.
- GUBIŃSKA Maria : *L'écriture française de Tahar Ben Jelloun comme exemple de la transgression de tous les tabous de la société marocaine ("L'Enfant de sable", "La Nuit sacrée")*. « Synergies Pologne » 2006, n° 2, vol. 2, pp. 224—230.
- GUBIŃSKA Maria : *Le thème du hammam dans quelques textes de Tahar Ben Jelloun, Assia Djebar et Le Clézio*. In : *In aqua scribis : le thème de l'eau dans la littérature*. Sous la direction de Michał Piotr MROZOWICKI. Gdańsk, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2005, pp. 437—443.
- GUBIŃSKA Maria : *Roman parabolique sur l'immigration féminine marocaine en France : "Les Yeux baissés" de Tahar Ben Jelloun*. « Synergies Pologne » 2011, n° 8, pp. 39—45.
- HAUPTMAN Maya : *Tahar Ben Jelloun : l'influence du pouvoir politique et de la société traditionaliste sur l'individu*. Paris, Publisud, 2012.
- JABRI Ahmed : *Tahar Ben Jelloun ou le "roman-conte"*. « Revue de la faculté des lettres et des sciences humaines de Marrakech » 1989, n° 8 : *Littérature marocaine de langue française : récit et discours*, pp. 63—69.
- JABRI Ahmed : *La Déconstruction machinique dans "La Prière de l'Absent"*. In : *Tahar Ben Jelloun. Stratégies d'écriture*. Sous la direction de Mansour M'HENNI. Paris, L'Harmattan, 1993, pp. 119—147.
- KAMAL-TRENSE Nadia : *Tahar Ben Jelloun. L'Écrivain des villes*. Paris, L'Harmattan, 1998.
- KOHN-PIREAU Laurence : *Étude sur Tahar Ben Jelloun. "L'Enfant de sable", "La Nuit sacrée"*. Paris, Ellipses, 2000.
- LAOUISSI Farida : *Tératologie borgésienne dans "L'Enfant de sable" de Tahar Ben Jelloun*. In : *Littérature maghrébine et littérature mondiale*. Sous la direction de Charles BONN et Arnold ROTH. Würzburg, Königshausen & Neumann, 1995, pp. 181—186.
- LINDENLAUF Nelly : *Tahar Ben Jelloun. "Les Yeux baissés"*. Bruxelles, Labor, 1997.
- MEJRI Mohammed Moncef : *Le Fonctionnement des tropes dans "La réclusion solitaire"*. In : *Tahar Ben Jelloun. Stratégies d'écriture*. Sous la direction de Mansour M'HENNI. Paris, L'Harmattan, 1993, pp. 73—83.

- MEMMÈS Abdallah : *Littérature maghrébine de langue française : signifiante et interculturalité*. Rabat, Éditions Okad, 1992.
- M'HENNI Mansour : *Écrivain(-)public : Tahar Ben Jelloun*. In : *Tahar Ben Jelloun. Stratégies d'écriture*. Sous la direction de Mansour M'HENNI. Paris, L'Harmattan, 1993, pp. 25—35.
- MONCEF Mejri Mohammed : *Le Fonctionnement des tropes dans "La réclusion solitaire"*. In : *Tahar Ben Jelloun. Stratégies d'écriture*. Sous la direction de Mansour M'HENNI. Paris, L'Harmattan, 1993, pp. 73—83.
- MYOGO Faustin, ANDELA Marie : *L'errance dans les romans de Tahar Ben Jelloun*. Paris, l'Harmattan, 2015.
- NABULSI ISKANDARANI Nadia : *Stratégies identitaires et choc des cultures dans "Les Yeux baissés" de Tahar Ben Jelloun*. In : *Francophonie et dialogue des cultures dans le monde Arabe. Colloque U.L. Tripoli, mars 2001*. Tripoli, UL, 2001, pp. 216—225.
- NISBET Anne-Marie : *Tahar Ben Jelloun ou l'ordre en procès*. In : *EADEM : Le personnage féminin dans le roman maghrébin de langue française. Dès indépendances à 1980. Représentations et fonctions*. Québec, Éditions Naaman de Sherbrook, 1982, pp. 71—83.
- NYS-MAZURE Colette : *Tahar Ben Jelloun, le fou, le sage, écrivain public*. Tournai, La Renaissance du livre, 2004.
- REDOUANE Najib : *"Sur ma Mère" de Tahar Ben Jelloun. Éloge à l'obéissance filiale*. In : *Les écrivains maghrébins francophones et l'Islam. Constance dans la diversité*. Sous la direction de Najib REDOUANE. Paris, L'Harmattan, 2013, pp. 95—107.
- RENARD Pierrette : *Le Pouvoir ambigu des mots*. In : *Tahar Ben Jelloun. Stratégies d'écriture*. Sous la direction de Mansour M'HENNI. Paris, L'Harmattan, 1993, pp. 11—25.
- RIVOIRE ZAPPALÀ, Marguerite : *Les érotismes dans "La Nuit sacrée" de Tahar Ben Jelloun*. « Francofonia » 1989, n° 16, pp. 99—113.
- SAIGH BOUSTA Rachida : *Béances du récit dans "La Nuit sacrée"*. In : *Tahar Ben Jelloun. Stratégies d'écriture*. Sous la direction de Mansour M'HENNI. Paris, L'Harmattan, 1993, pp. 119—147.
- SAIGH BOUSTA Rachida : *Lecture des récits de Tahar Ben Jelloun. Écriture, mémoire et imaginaire*. Casablanca, Afrique Orient, 1999.
- SALHA Habib : *Le miroir étoilé : une lecture de "La Prière de l'absent"*. In : *Tahar Ben Jelloun. Stratégies d'écriture*. Sous la direction de Mansour M'HENNI. Paris, L'Harmattan, 1993, pp. 83—99.
- STĘPNIAK Maria : *L'arabité au sein de la francophonie. Le cas de Tahar Ben Jelloun*. « Studia Arabistyczne i Islamistyczne » 2000, n° 8. Édition établie par Janusz DANECKI. [Warszawa, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego], pp. 26—34.
- TRISOLINI Giovanna : *La représentation de la femme chez Tahar Ben Jelloun : silence et exclusion*. In : *Francophonie et Dialogue des cultures dans le monde arabe. Actes du colloque organisé par L'Université Libanaise, Faculté des Lettres et Sciences Humaines le 29, 30, 31 mars 2001*. Beyrouth 2001, pp.143—155.
- ZDRADA-COK Magdalena : *Ahmed-Zahra — personnage benjellounien dans les sentiers qui bifurquent*. In : *Quelques aspects de la réécriture*. Sous la direction de Magdalena WANDZIOCH. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2008, pp. 251—261.
- ZDRADA-COK Magdalena : *Tahar Ben Jelloun — romancier en quête d'une Shéhérazade contemporaine*. In : *L'art de séduire dans la littérature française*. Sous la direction de Krystyna MODRZEJEWSKA. Opole, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 2008, pp. 349—357.
- ZDRADA-COK Magdalena : *« Je suis ce qui me manque » : quelques réflexions sur le statut ontologique des "Yeux baissés" de Tahar Ben Jelloun*. « Romanica Silesiana » 2009, n° 4 : *Les jeux littéraires*. Sous la direction de Krzysztof JAROSZ. [Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego], pp. 165—176.

- ZDRADA-COK Magdalena : *La norme et ses transgressions : polysémie de l'espace urbain (Fès / Tanger) dans le romanesque de Tahar Ben Jelloun (1973—2008)*. « Romanica Silesiana » 2010, n° 5 : *Les transgressions*. Sous la direction de Krzysztof JAROSZ. [Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego], pp. 208—221.
- ZDRADA-COK Magdalena : *L'hybridité dans "L'Écrivain public" et "L'Enfant de sable" de Tahar Ben Jelloun*. « Romanica Silesiana » 2011, n° 6 : *Postcolonialisme et fait littéraire*. Sous la direction de Krzysztof JAROSZ. [Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego], pp. 160—180.
- ZDRADA-COK Magdalena : *La condition humaine / la condition d'écrivain. Tahar Ben Jelloun et la question de l'engagement*. In : *La condition humaine dans la littérature française et francophone*. Sous la direction de Krystyna MODRZEJEWSKA. Opole, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 2011, pp. 343—351.
- ZDRADA-COK Magdalena : *Le Maroc des personnes âgées dans le romanesque des personnes âgées. In : Visages de la vieillesse dans les littératures françaises et francophones*. Sous la direction de Czesław GRZESIAK. Lublin, Wydawnictwo UMCS, 2012, pp. 251—261.
- ZDRADA-COK Magdalena : *Les métamorphoses de l'insolite dans le romanesque de Tahar Ben Jelloun*. In : *Métamorphoses de l'insolite dans la littérature d'expression française du XVIII^e au XXI^e siècle*. Sous la direction de Magdalena WANDZIOCH. Katowice, Uniwersytet Śląski, 2012, pp. 127—167.
- ZDRADA-COK Magdalena : *L'Histoire berbère d'après J.M.G. Le Clézio et Tahar Ben Jelloun*. « Romanica Wratislaviensia » LXI : *Histoire et littérature : le roman historique de Madame de la Fayette à Laurent Binet*. Sous la direction d'Helena DUFFY. [Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego], 2014, pp. 87—99.
- ZDRADA-COK Magdalena : *La circoncision, le tatouage, les rituels du hammam dans la littérature marocaine d'expression française : Abdelkébir Kharibi et Tahar Ben Jelloun*. « Romanica Silesiana » 2014, n° 9 : *Rites et cérémonies*. Sous la rédaction d'Aneta CHMIEL, textes réunis et établis par Andrzej RABSZTYN, Zuzanna SZATANIK, Ewelina SZYMONIAK. [Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego], pp. 138—140.

Ouvrages théoriques, critiques, extraits d'ouvrages

- AARN Antti, THOMPSON Stith : *The Types of the Folktale : a Classification and Bibliographie*. Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1964.
- ALBERT Christiane : *L'immigration dans le roman francophone contemporain*. Paris, Karthala, 2005.
- ANNANI Stella : *Le réalisme magique dans la littérature maghrébine : quelques exemples*. In : *Échanges et mutations des modèles littéraires entre Europe et Algérie*. Sous la direction de Charles BONN. Paris, L'Harmattan, 2004, pp. 97—105.
- ARNALDEZ Roger : *L'homme selon le Coran*. Paris, Hachette Littératures, 2002.
- AUBRIT Jean-Pierre : *Le conte et la nouvelle*. Paris, Armand Colin, 1997.
- BAKHTINE Mikhaïl : *La poétique de Dostoïevski*. Paris, Éditions du Seuil, 1970.
- BAKHTINE Mikhaïl : *Esthétique et Théorie du roman*. Paris, Gallimard, 1978.
- BAKHTINE Mikhaïl : *Esthétique de la création verbale*. Paris, Gallimard, 1984.
- BARDOLPH Jacqueline : *Études postcoloniales et littérature*. Paris, Honoré Champion, 2002.
- BAUDELAIRE Charles : *L'Art romantique*. Paris, Calmann Lévy, 1885.
- BERGEZ Daniel : *Littérature et peinture*. Paris, Armand Colin, 2004.

- BENCHEIKH Jamel Eddine : *“Les Mille et Une Nuits” ou la parole prisonnière*. Paris, Gallimard, 1988.
- BHABHA Homi : *Les lieux de la culture, une théorie postcoloniale*. Traduit par François BOUILLOT. Paris, Payot, 2007.
- BONN Charles : *Postcolonialisme et reconnaissance littéraire des textes francophones émergents. L'Exemple de la littérature maghrébine et de la littérature issue de l'immigration*. In : BESSIÈRE Jean, MOURA Jean-Marc : *Littératures postcoloniales et francophonie. Conférences du séminaire de Littérature comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle*. Paris, Honoré Champion, 2001, pp. 27—43.
- BORGES Jorge Luis : *Les Mille et Une Nuits*. In : IDEM : *Conférences*. Traduit par Françoise ROSSEL. Paris, Gallimard, 1985, pp. 54—71.
- BORGES Jorge Luis : *L'Écrivain argentin et la tradition*. In : IDEM : *Œuvres complètes*. Vol. 1. Paris, Gallimard, 1993, pp. 270—277.
- BORGOMANO Madeleine : *Écrire, c'est répondre à un défi*. « Notre Librairie. Revue des littératures du Sud » 2004, n° 155—156 : *Cahier spécial Ahmadou Kourouma*, pp. 3—11.
- BOUDJEDRA Rachid : *Peindre l'Orient*. Paris, Zulma, 1996.
- BOUGUERRA Mohammed Ridha, BOUGUERRA Sabiha : *Histoire de la littérature du Maghreb*. Paris, Ellipses, 2010.
- BRAHIMI Denise : *Langue et littérature francophone*. Paris, Ellipses, 2001.
- BUDOR Michel : *Les enjeux d'un concept*. In : *Le texte hybride*. Sous la direction de Dominique BUDOR, Walter GEERTS. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 7—25.
- CAITOUCOLI Claude : *La différence linguistique : insécurité et créativité*. « Notre Librairie. Revue des littératures du Sud » 2004, n° 155—156 : *Cahier spécial Ahmadou Kourouma*, pp. 34—39.
- CARAËS Marie-Haude, FERNANDEZ Jean : *Tanger ou la dérive littéraire. Essai sur la colonisation littéraire d'un lieu : Barthes, Bowles, Burroughs, Capote, Genet, Morand...* Paris, Éditions Publisud, 2002.
- CARLIER Christophe : *La clef des contes*. Paris, Ellipses, 1998.
- CHEBEL Malek : *Le corps en Islam*. Paris, PUF, 1984.
- CHEBEL Malek : *Dictionnaire des symboles musulmans. Rites, mystiques et civilisation*. Paris, Albin Michel, 1995.
- CHEBEL Malek : *La féminisation du monde. Essai sur “Les Mille et Une Nuits”*. Paris, Payot, 1996.
- CHEBEL Malek : *Psychanalyse des Mille et Une Nuits*. Paris, Payot, 2002.
- CHELEBOURG Christian : *Le surnaturel. Poétique et écriture*. Paris, Armand Colin, 2006.
- CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain : *Dictionnaire des symboles*. Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982.
- CHIKHI Beïda : *Maghreb en textes. Écriture, histoire, savoir et symbolique*. Paris, L'Harmattan, 1996.
- CHRAÏBI Aboubakr : *“Les Mille et Une Nuits”. Histoire du texte et classification des contes*. Paris, L'Harmattan, 2008.
- CITATI Pietro : *Izrael i Islam. Boskie iskry*. Przel. Joanna UGNIĘWSKA. Warszawa, Czytelnik, 2006.
- Clandestins dans le texte maghrébin de langue française*. Sous la direction de Najib REDOUANE. Paris, L'Harmattan, 2008.
- COLONNA Vincent : *L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*. [Thèse inédite sous la direction de Gérard GENETTE]. Paris, EHESS, 1989.
- COMBE Dominique : *Les littératures francophones. Questions, débats, polémiques*. Paris, PUF, 2010.
- DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix : *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*. Paris, Minuit, 1980.
- DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix : *Rhizome*. Paris, Minuit, 1976.
- DERRIDA Jacques : *Le Monolinguisme de L'Autre*. Paris, Galilée, 1996.
- DERRIDA Jacques : *Sémiologie et grammatologie*. In : HUISMAN Denis, MALFRAY Marie-Agnès : *Les pages les plus célèbres de la philosophie occidentale*. Paris, Perrin, 2000, pp. 625—645.
- DE TORO Alfonso : *Épistémologies. Le Maghreb*. Paris, L'Harmattan, 2009.

- DEVERGNAS-DIEUMEGARD Annie : *Monde animal, végétal et minéral dans l'imaginaire des écrivains marocains de langue française*. Paris, L'Harmattan, 2003.
- DUBOIS Jean, MITTERAND Henri, DAUZAT Albert : *Dictionnaire étymologique*. Paris, Larousse, 2014.
- ELISSÉEFF Nikita : *Thèmes et motifs des "Mille et Une Nuits"*. Beyrouth, Institut Français de Damas, 1949.
- FOUCAULT Michel : *Histoire de la sexualité. La volonté de savoir*. Paris, Gallimard, 1976.
- GADOMSKA Katarzyna : *La prose néofantastique d'expression française aux XX^e et au XXI^e siècles*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2012.
- GAUVIN Lise : *L'écrivain francophone à la croisée des langues*. Paris, Karthala, 2000.
- GASPARINI PHILIPPE : *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Paris, Éditions du Seuil, 2004.
- GENET Jean : *L'Atelier d'Alberto Giacometti*. Décines (Isère), L'Arbalète, 1958, rééditions : Paris, Gallimard, 1963, 2007.
- GENETTE Gérard : *Figures III*. Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- GENETTE Gérard : *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris, Éditions du Seuil, 1982.
- GLISSANT Edouard : *Introduction à une poétique du divers*. Paris, Gallimard, 1996.
- GODENNE René : *La nouvelle*. Paris, Honoré Champion, 1995.
- GROJNOWSKI Daniel : *Lire la nouvelle*. Paris, Nathan, 2000.
- HADDAD-WOTLING Karen : *Écritures de soi*. In : *La recherche en Littérature générale et comparée en France en 2007. Bilan et perspective*. Sous la direction d'Anne TOMICHE et Karl ZIEGER. Valenciennes, PUV, 2007, pp. 263—269.
- HAMON Philippe : *Texte et idéologie*. Paris, PUF, 1984.
- JAY Salim : *Dictionnaire des écrivains marocains*. Casablanca, Eddif, 2005.
- JOUE Vincent : *Poétique des valeurs*. Paris, PUF, 2001.
- KHATIBI Abdelkébir : *Maghreb pluriel*. Paris, Denoël, 1983.
- KHATIBI Abdelkébir : *Penser le Maghreb*. Rabat, SEMR, 1993.
- KHATIBI Abdelkébir : *Le corps oriental*. Paris, Éditions Hazan, 2002.
- KRISTEVA Julia : *Séméiotikè : recherches pour une sémanalyse*. Paris, Éditions du Seuil, 1969.
- KRYSINSKI Wladimir : *Sur quelques généalogies et formes de l'hybridité dans la littérature du XX^e siècle*. In : *Le texte hybride*. Sous la direction de Dominique BUDOR, Walter GEERTS. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 27—39.
- KUNDERA Milan : *L'Art du roman*. Paris, Gallimard, 1986.
- KWATERKO Józef : *Le roman québécois et ses (inter)discours. Analyses sociocritiques*. Québec, Éditions Nota Bene, 1998.
- LABAN Rima : *Les figures mythiques dans "Les Mille et Une Nuits"*. Paris, L'Harmattan, 2013.
- LACAN Jacques : *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je*. In : IDEM : *Écrits*. Paris, Éditions du Seuil, 1966, pp. 93—101.
- LEJEUNE Philippe : *Le Pacte autobiographique*. Paris, Éditions du Seuil, 1975.
- Le Livre d'enfance et de jeunesse en France*. Sous la direction de Jean GLÉNISSON et Ségolène LE MEN. Bordeaux, Société des bibliophiles de Guyenne, 1994.
- LETOURNEUX Matthieu, LÉVÊQUE Mathilde : *Littérature d'enfance et de jeunesse*. In : *La recherche en Littérature générale et comparée en France en 2007. Bilan et perspective*. Sous la direction d'Anne TOMICHE et Karl ZIEGER. Valenciennes, PUV, 2007, pp. 263—269.
- LIS Jerzy : *Obrzeża autobiografii. O współczesnym pisarstwie autofikcyjnym we Francji*. Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, 2006.
- MAHFOUDH Ahmed : *La crise du sujet dans le roman maghrébin de langue française*. Tunis, Centre de Publication Universitaire, 2003.
- MAINGUENEAU Dominique : *Pragmatique pour le discours littéraire*. Paris, Nathan, 2001.
- MALINOVSKA Zuzana : *Puissances du romanesque*. Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2010.

- MARÇAIS William : *La femme dans "Les Mille et Une Nuits"*. In : IDEM : *Articles et conférences*. Paris, Adrien Maisonneuve, 1961, pp. 209—219.
- MOURA Jean-Marc : *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris, PUF, 1999.
- MOURA Jean-Marc : *Études postcoloniales, étude de l'exotisme européen*. In : *La recherche en Littérature générale et comparée en France en 2007. Bilan et perspective*. Sous la direction d'Anne TOMICHE et Karl ZIEGER. Valenciennes, PUV, 2007, pp. 313—325.
- MOUSTIR Hassan : *Derrida, Khatibi : une même idée de la différence*. In : *Pensées occidentale et orientale : influences et complémentarité*. Sous la direction de Katarzyna DYBEL, Anna KLIMKIEWICZ, Monika ŚWIDA. Kraków, Księgarnia Akademicka, 2012, pp. 225—233.
- N'AIT ATTIK Mririda : *Les Chants de la Tassaout*. Traduit par René EULOGE. Casablanca, Maroc Éditions, 1972.
- NIETZSCHE Friedrich : *Vérité et mensonge au sens extra-moral*. Traduit par Nils GASCUEL. Arles, Actes Sud, 1997.
- NOIRAY Jacques : *Littératures francophones. Le Maghreb*. Paris, Belin, 1996.
- NYCZ Ryszard : *Tekstowy świat, poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Kraków, Universitas, 2000.
- PAGEAUX Daniel-Henri : *Regards sur le postcolonialisme*. In : BESSIÈRE Jean, MOURA Jean-Marc : *Littérature postcoloniale et francophonie. Conférences du séminaire de Littérature comparée de l'Université de la Sorbonne nouvelle*. Paris, Champion, 2001.
- PIÉGAY-GROS Nathalie : *Introduction à l'Intertextualité*. Paris, Dunod, 1996.
- Pour une littérature-monde*. Sous la direction de Michel LE BRIS et Jean ROUAUD. Paris, Gallimard, 2007.
- PROPP Vladimir : *Morphologie du conte*. Paris, Éditions du Seuil, 1965.
- PUECH Jean-Benoît : *Fiction biographique et biographie fictionnelle. L'auteur en représentation*. In : *Les nouvelles écritures biographiques*. Sous la direction de Robert DION et Frédéric REGARD. Lyon, ENS Éditions, 2013, pp. 27—48.
- REY Pierre-Louis : *L'Étranger. Albert Camus*. Paris, Hâtier, 1991.
- RICARDOU Jean : *Pour une théorie du Nouveau roman*. Paris, Éditions du Seuil, 1971.
- RICARDOU Jean : *Claude Simon textuellement*. In : *Claude Simon : analyse, théorie. Colloque de Cerisy-la-Salle du 1 au 8 juillet 1974*. Sous la direction de Jean RICARDOU. Paris, Éditions U.G.E. (10/18), 1975.
- RICÉUR Paul : *Soi-même comme un autre*. Paris, Éditions du Seuil, 1990.
- ROBERT Lucie : *L'art du vivant. Réflexions sur le « théâtre biographique »*. In : *Les nouvelles écritures biographiques*. Sous la direction de Robert DION et Frédéric REGARD. Lyon, ENS Éditions, 2013, pp. 49—58.
- SADKOWSKI Piotr : *Récits odysseens. Le thème du retour d'exil dans l'écriture migrante au Québec et en France*. Toruń, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2011.
- SAID Edward W. : *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*. Traduit par Catherine MALAMOUD. Paris, Éditions du Seuil, 2005.
- SAMARA Zoé, SIVETIDOU Aphrodite : *Les genres littéraires en dialogue*. In : *Roman et théâtre. Une rencontre intergénérique dans la littérature française*. Sous la direction d'Aphrodite SIVETIDOU et Maria LISARDAKI. Paris, Éditions Classiques Garnier, 2000, pp. 5—16.
- SAMOYAUULT Tiphaine : *La notion de littérature mondiale*. In : *La recherche en Littérature générale et comparée en France en 2007. Bilan et perspective*. Sous la direction d'Anne TOMICHE et Karl ZIEGER. Valenciennes, PUV, 2007, pp. 313—325.
- SARTRE Jean-Paul : *Explication de l'Étranger*. In : IDEM : *Situations I*. Paris, Gallimard, 1947.
- SPIQUEL Agnès : *Albert Camus parle des Arabes*. In : « Travaux de littérature » publiés par l'ADIREL avec le concours du Centre national du livre : *Les Écrivains français dans le monde arabe*. Genève, Librairie Droz, 2010, pp. 303—313.
- TISSIÈRES Héléne : *Écritures en transhumances*. Paris, L'Harmattan, 2007.
- TODOROV Tzvetan : *Poétique de la prose*. Paris, Éditions du Seuil, 1978.

- TODOROV Tzvetan : *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*. Paris, Éditions du Seuil, 1981.
- TODOROV Tzvetan : *La notion de littérature et autres essais*. Paris, Édition du Seuil, 1987.
- UGNIEWSKA Joanna : *Incontro tra l'Occidente e l'Islam vs scontro di civiltà negli scritti di Pietro Citatio*. In : *Pensées occidentale et orientale : influences et complémentarité*. Sous la direction de K. DYBEL, A. KLIMKIEWICZ, M. ŚWIDA. Kraków, Księgarnia Akademicka, 2012, pp. 367—374.
- VALIÈRE Michel : *Le conte populaire. Approche socio-anthropologique*. Paris, Armand Colin, 2006.
- VAN PRAAG Ganna Ottevaré : *Histoire du récit pour la jeunesse au XX^e siècle, 1929—2000*. Paris, Honoré Champion (2 éd.), 2000.
- VAN SCHOUTE Roger, VERBOOMEN Monique : *Jérôme Bosch*. Paris, Renaissance du Livre, 2003.
- VERMEREN Pierre : *D'Ahmed Dlimi à Driss Basri, Le Maroc des « années de plomb »*. In : IDEM : *Histoire du Maroc depuis l'indépendance*. Paris, La Découverte, 2006.
- VERMEREN Pierre : *Le Maroc de Mohammed VI. La transition inachevée*. Paris, La Découverte, 2009.
- VIART Dominique, VERCIER Bruno : *La littérature française au présent*. Paris, Bordas, 2008.
- VIGNEAULT Robert : *La subjectivité comme vérité. Réflexions sur l'essai biographique*. In : *Les nouvelles écritures biographiques*. Sous la direction de Robert DION et Frédéric REGARD. Lyon, ENS Éditions, 2013.
- VILAIN Philippe : *L'autofiction en théorie suivi de deux entretiens avec Philippe Sollers et Philippe Lejeune*. Chatou, Les Éditions de la transparence, 2009.
- Vocabulaire des études francophones*. Sous la direction de Michel BENIAMINO et Lise GAUVIN. Limoges, Pulim, 2005.
- WANDZIOCH Magdalena : *Nouvelles fantastiques au XIX^e siècle : jeu avec la peur*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2001.
- WILKOSZEWSKA Krystyna : *Wariacje na postmodernizm*. Kraków, Universitas, 2008.
- ZANONE Damien : *L'Autobiographie*. Paris, Ellipses, 1996.
- ZEKRI Khalid : *L'inscription du lecteur dans le prologue de "La Nuit de l'Erreur"*. « Itinéraires et Contacts de culture » 1999, vol. 27, pp. 187—194.
- ZEKRI Khalid : *Fictions du réel. Modernité romanesque et écriture du réel au Maroc 1990—2006*. Paris, L'Harmattan, 2006.

Autres œuvres mentionnées

- AMGHAR Youssef : *Il était parti dans la nuit*. Paris, L'Harmattan, 2004.
- AZAMI-TAWIL Bouthaïna : *Étreintes*. Paris, L'Harmattan, 2001.
- BECKETT Samuel : *En attendant Godot*. Paris, Éditions de Minuit, 1952.
- BECKETT Samuel : *Fin de partie*. Paris, Éditions de Minuit, 1957.
- BENCHEMSI Rajae : *La controverse des temps*. Paris, Sabine Wespieser Éditeurs, 2002.
- BINEBINE Aziz : *Tazmamort. Dix-huit ans dans le bain de Hassan II*. Paris, Denoël, 2009.
- BINEBINE Mahi : *L'Ombre du poète*. Paris, Stock, 1997.
- BINEBINE Mahi : *Cannibales*. Paris, Fayard, 1999.
- BORGES Jorge Luis : *Le Livre de sable*. Traduit par Françoise ROSSET. Paris, Gallimard, 1983.
- BOUDJEDRA Rachid : *La Répudiation*. Paris, Denoël, 1969.
- BOUISSEF Rekab Driss : *À l'ombre de Lalla Chafia*. Paris, L'Harmattan, 1991.
- CAMUS Albert : *L'Étranger*. Paris, Gallimard, 1957.
- CHAFIK Nadia : *Le secret des djinns*. Casablanca, EDDIF, 1998.
- CHRAÏBI Driss : *Le passé simple*. Paris, Denoël, 1954.

- CHRAÏBI Driss : *Les Boucs*. Paris, Denoël, 1955.
- CHRAÏBI Driss : *La Civilisation, ma mère !* Paris, Denoël, 1972.
- CHRAÏBI Driss : *Vu, lu entendu*. Paris, Denoël, 1998.
- CHRAÏBI Driss : *Le monde à côté*. Paris, Denoël, 2002.
- DAOUD Kamel : *Meursault, contre-enquête*. Arles, Actes-Sud, 2014.
- DIB Mohammed : *La Grande maison*. Paris, Éditions du Seuil, 1952.
- DIB Mohammed : *L'Incendie*. Paris, Éditions du Seuil, 1954.
- DIB Mohammed : *Au café*. Paris, Gallimard, 1955.
- DIB Mohammed : *Le Métier à tisser*. Paris, Éditions du Seuil, 1957.
- DIEBAR Assia : *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Paris, Albin Michel, 1980.
- DIEBAR Assia : *Ces voix qui m'assiègent*. Paris, Albin Michel, 1999.
- DOUBROVSKY Serge : *Fils*. Paris, Galilée, 1977.
- ELALAMY Youssouf Amine : *Clandestins*. Casablanca, EDDIF, 2000.
- FAKIHANI Abdelfattah : *Le Couloir*. Casablanca, Tarik Éditions, 2005.
- GIDE André : *Si le grain ne meurt*. Paris, Gallimard, 1955.
- JAY Salim : *Tu ne traverseras pas le détroit*. Paris, Fayard, 2001.
- KACIMI Mohamed : *L'Orient après l'amour*. Arles, Actes Sud, 2008.
- KHAÏR-EDDINE Mohammed : *Moi l'aigre*. Paris, Éditions du Seuil, 1970.
- KHAÏR-EDDINE Mohammed : *Il était une fois un vieux couple heureux*. Paris, Éditions du Seuil, 2002.
- KHATIBI Abdelkébir : *La Mémoire tatouée : autobiographie d'un décolonisé*. Paris, Denoël, 1971.
- KHATIBI Abdelkébir : *Un été à Stockholm*. Paris, Flammarion, 1991.
- LAÂBI Abdellatif : *Les Rides du lion*. Paris, Éditions de la Différence, 2007.
- LAROUÏ Fouad : *Méfiez-vous des parachutistes*. Paris, Julliard, 1999.
- MARZOUKI Ahmed : *Tazmamort, cellule 10*. Paris/Casablanca, Éditions Paris-Méditerranée/Tarik Éditions, 2000.
- MEMMI Albert : *La Statue de sel*. Paris, Buchet-Chastel, 1953 ; rééd. Gallimard, 1984.
- MDIDECH Jaouad : *La chambre noire*. Casablanca, EDDIF, 2000.
- NASSERI Karim : *Noces et funérailles*. Paris, Denoël, 2000.
- SANSAL Bualem : *Harraga*. Paris, Gallimard, 2005.
- SARTRE Jean-Paul : *Huis clos*. Paris, Gallimard, 1947.
- SERHANE Abdelhak : *Le Soleil des obscurs*. Paris, Éditions du Seuil, 1992.
- SERHANE Abdelhak : *Le Deuil des chiens*. Paris, Éditions du Seuil, 1997.
- SERHANE Abdelhak : *Les temps noirs*. Paris, Éditions du Seuil, 2002.
- SEFROUI Ahmed : *La boîte à merveilles*. Paris, Éditions du Seuil, 1954.
- TAÏA Abdellah : *Le Rouge du tarbouche*. Paris, Séguier, 2005.
- TAÏA Abdellah : *L'Armée du salut*. Paris, Séguier, 2006.
- TERIAH Mohamed : *Les « Harragas » ou les barques de la mort*. Casablanca, Afrique Orient, 2002.

Articles de presse, interviews

- BEN JELLOUN Tahar : *Les droits de l'auteur*. « Magazine littéraire » 1988, numéro spécial : *Écrivains arabes d'aujourd'hui*, n° 251, mars, p. 40.
- BOUVIER Jean-Claude, RAVIER Xavier : *Projet de recherche interdisciplinaire sur les ethnotextes du Sud de la France*. « Le monde alpin et rhodanien » 1976, n° 1—2, pp. 207—212.

- KUNDERA Milan : *Beau comme une rencontre*. « L'Infini » 1991, n° 34, été, pp. 50—62.
- Tahar Ben Jelloun. Interview avec Catherine ARGAND. « Lire » 1999, mars.
- Tahar Ben Jelloun : « J'ai connu la panique, la solitude ». Entretien de Marie-Laure DELORME. « Le Journal du Dimanche », le 9 décembre 2013.
- ZANCARINI-FOURNEL Michelle : *La question immigrée après 68* : « Plein Droit » 2002, n° 53—54 : *Immigration : trente ans de combat par le droit*, pp. 3—7.

Sites Internet

- BEN JELLOUN Tahar : *Suis-je un écrivain arabe*, Chroniques, 2004. Site officiel de Tahar Ben Jelloun. www.taharbenjelloun.org. [http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=48&L=&tx_ttnews\[tt_news\]=169&cHash=9f0ab3da00bc641595ecf0475869d6d2](http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=48&L=&tx_ttnews[tt_news]=169&cHash=9f0ab3da00bc641595ecf0475869d6d2) (consulté le 15 06 2015).
- BEN JELLOUN Tahar : *Éloge de la fiction dans un paysage en crise*. Chroniques, 2006. Site officiel de Tahar Ben Jelloun. http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=46&tx_ttnews%5Btt_news%5D=140&cHash=679c8edea9243a25627b0fd5a6f2195d (consulté le 15 06 2015).
- BEN JELLOUN Tahar : *On ne parle pas le francophone*, Chroniques, 2007. Site officiel de Tahar Ben Jelloun. www.taharbenjelloun.org. [http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=33&L=&tx_ttnews\[tt_news\]=121&cHash=6af7cd43c403de613b70d05e31510a25](http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=33&L=&tx_ttnews[tt_news]=121&cHash=6af7cd43c403de613b70d05e31510a25) (consulté le 15 06 2015).
- BEN JELLOUN Tahar : *Être Marocain. Comment se définir en tant que Marocain*. Chroniques, 2008. Site officiel de Tahar Ben Jelloun. [http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=32&tx_ttnews\[tt_news\]=93&cHash=7d958b60488832cc38b5188fe7b23f7c](http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=32&tx_ttnews[tt_news]=93&cHash=7d958b60488832cc38b5188fe7b23f7c) (consulté le 15 06 2015).
- BEN JELLOUN Tahar : *Identités européennes*. Chroniques, 2008. Site officiel de Tahar Ben Jelloun. www.taharbenjelloun.org. [http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=32&tx_ttnews\[tt_news\]=103&cHash=9f23586f36522549405247a3cacad58f](http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=32&tx_ttnews[tt_news]=103&cHash=9f23586f36522549405247a3cacad58f) (consulté le 15 06 2015).
- BEN JELLOUN Tahar : *Les immigrés sont des invités qui ne veulent déranger personne*. <http://www.magazine-litteraire.com/actualite/tahar-ben-jelloun-immigres-sont-invites-qui-ne-veulent-deranger-personne-27-03-2009-33182> (consulté le 15 06 2015).
- BEN JELLOUN Tahar : *Choc des civilisations ? Non, Choc des Ignorances*. Chroniques, 2011. Site officiel de Tahar Ben Jelloun. www.taharbenjelloun.org. [http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=30&tx_ttnews\[tt_news\]=236&cHash=48fa5c90315158c79b530c2f2e3cfe6f](http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=30&tx_ttnews[tt_news]=236&cHash=48fa5c90315158c79b530c2f2e3cfe6f) (consulté le 15 06 2015).
- BEN JELLOUN Tahar : *Le racisme est le propre de l'homme*. Chroniques, 2013. Site officiel de Tahar Ben Jelloun. [http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=30&L=&tx_ttnews\[tt_news\]=396&cHash=5be932af759762033efc2d10be11ffda](http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=30&L=&tx_ttnews[tt_news]=396&cHash=5be932af759762033efc2d10be11ffda) (consulté le 15 06 2015).
- BEN JELLOUN Tahar : *Comme tout le monde, nous sommes racistes !* Chroniques, 2014. Site officiel de Tahar Ben Jelloun [http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=5&tx_ttnews\[tt_news\]=426&cHash=2924e3139d5057ad12bf8751d9bc6764](http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=5&tx_ttnews[tt_news]=426&cHash=2924e3139d5057ad12bf8751d9bc6764) (consulté le 15 06 2015).
- ZDRADA-COK Magdalena : *Les représentations de Naples dans l'écriture de Tahar Ben Jelloun (1992—1999)*. « Intercambio ». Série II no 2, 2009, Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/5798.pdf> (consulté le 15 06 2015).
- ZDRADA-COK Magdalena : *Entre le réel et l'insolite : l'image du Maroc contemporain dans la prose de Tahar Ben Jelloun entre 1994 et 2009*. In : « Littératures nationales : suite ou fin ». In : Carnets, revue électronique d'études françaises, n° spéciale printemps / été, 2010, <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/11827.pdf> (consulté le 15 06 2015).

Note bibliographique

Avant-propos : Nous présentons l'évolution générale de la la prose de Ben Jelloun dans *La condition humaine / la condition d'écrivain. Tahar Ben Jelloun et la question de l'engagement*. In : *La condition humaine dans la littérature française et francophone* (Opole, Uniwersytet Opolski, 2011, pp. 351—357). Cette distinction, qui constitue un des points de départ de la présente analyse (nous nous concentrons sur la troisième période), nous sert également de cadre général (et introductif) dans d'autres études / articles concernant l'œuvre benjellounienne.

Première partie : Une première et brève approche du concept de l'hybridité a paru dans *L'hybridité dans "L'Écrivain public" et "L'Enfant de sable" de Tahar Ben Jelloun*. « Romanica Silesiana » 2011, n° 6 : *Postcolonialisme et fait littéraire* ([Katowice, Uniwersytet Śląski], pp. 160—180).

Deuxième partie : Certains points de l'analyse d'*Au pays* et *Partir* (le thème de l'immigration) constituent un développement de la réflexion présente dans *Entre le réel et l'insolite : l'image du Maroc contemporain dans la prose de Tahar Ben Jelloun entre 1994 et 2009* (« Carnets, revue électronique d'études françaises » 2010, n° spéciale : *Littératures nationales : suite ou fin*, printemps / été, pp. 43—55). En étudiant l'intertextualité interne dans ces romans, nous retravaillons certaines séquences de *Les métamorphoses de l'insolite dans le romanesque de Tahar Ben Jelloun*. In : *Métamorphoses de l'insolite dans la littérature d'expression française du XVIII^e au XXI^e siècle* (Katowice, Uniwersytet Śląski, 2012, pp.137—142). Dans le sous-chapitre *À l'interstice de l'intertextuel et de l'interculturel : les analogies dans le traitement du conte dans "Au pays" et "Les Yeux baissés"*, nous prenons pour point de départ l'analyse parue dans « *Je suis ce qui me manque* » : *quelques réflexions sur le statut ontologique des "Yeux baissés" de Tahar Ben Jelloun*. « Romanica Silesiana » 2009, n° 4 : *Les jeux littéraires* ([Katowice, Uniwersytet Śląski], pp. 165—176). En comparant le motif de la séduction dans *Amours sorcières* et dans *La Nuit de l'erreur*, nous partons de l'analyse de *La Nuit de l'erreur* proposée dans *Tahar Ben Jelloun — romancier en quête d'une Shéhérazade contemporaine*. In : *L'art de séduire dans la littérature française* (Opole, Uniwersytet Opolski, 2008, pp. 349—356).

Troisième partie : Nous appuyons notre analyse sur les catégories « autobiographie hybride » et « autobiographie postmoderne » que nous avons théorisées dans *L'hybridité dans "L'Écrivain public" et "L'Enfant de sable" de Tahar Ben Jelloun*. Un fragment de cet article (pp. 165—174) constitue une première version de la partie générale du chapitre (pp. 128—138). Nous avons déjà soumis à une analyse, dans une autre perspective, des motifs et personnages autobiographiques choisis dans *La norme et ses transgressions : polysémie de l'espace urbain (Fès / Tanger) dans le romanesque de Tahar Ben Jelloun (1973—2008)*. « Romanica Silesiana » 2010, n° 5 : *Les transgressions* ([Katowice, Uniwersytet Śląski], pp. 208—221).

Postface

À cheval entre l'Orient et l'Occident, l'œuvre de Tahar Ben Jelloun franchit librement les cloisons entre les cultures. Dans ses modalités de représentation, elle brouille les frontières entre les genres, mélange différents discours, s'inspire de différents arts, manie avec brio différentes stratégies « transpersonnelles ». Par ses aspects dialogiques et hybrides, cette prose se situe au cœur de la réflexion sur l'actualité. Elle constitue en effet une voix de la sagesse dans le monde d'aujourd'hui dans lequel les vertus du dialogue semblent parfois minées par des conflits (politiques, ethniques, religieux et autres), l'idée du respect de l'Autre est souvent menacée par l'ignorance et l'obscurantisme, l'Autre risque de faire peur et éveille la méfiance. Confrontée à ces impasses de la réalité actuelle, la réflexion benjellounienne, en prônant l'esprit d'ouverture, se trouve donc aux antipodes de la crispation identitaire. Or, ouverte, elle l'est doublement : par sa disponibilité à dialoguer avec l'Autre, mais aussi, par le fait que l'auteur continue — avec une régularité impressionnante — de publier de textes nouveaux. Qu'il nous soit donc permis d'évoquer en appendice à notre analyse le recueil *Mes contes de Perrault* (Éditions du Seuil) paru dans le dernier trimestre de 2014, au moment où notre ouvrage était déjà en cours de publication.

Nous voyons s'accroître dans cette œuvre les tendances majeures de la prose benjellounienne parue après l'an 2000 qui ont fait l'objet de notre analyse. À savoir : en transposant dix contes de Charles Perrault dans un univers comme issu des *Mille et Une Nuits* et en même temps douloureusement actuel, Tahar Ben Jelloun pousse à l'extrême le thème du dialogue des cultures. En orientalisant ce monument littéraire européen, l'écrivain-conteur pratique la stratégie présente déjà dans *La Belle au bois dormant* de 2004 et partiellement réalisée dans *Cette aveuglante absence de lumière* (à travers le procédé de l'« orientalisation » de quelques œuvres de la littérature française). En même temps, l'auteur poursuit sa mission d'écrivain moralement engagé : si son imagination se nourrit de références intertextuelles, c'est pour mieux transposer l'histoire racontée dans un réel dérangeant, troublant et violent. Ainsi, l'actualisation des contes de Perrault vise, entre autres, le racisme (*La Belle au bois dormant*), l'intégrisme (*Le Petit Chaperon rouge* qui devient la petite à la burqa rouge), la pédophilie (*Le Petit Poucet*), la domination masculine (*Barbe-Bleue*). Si l'auteur arrive à maintenir dans l'esthétique propre au conte ces histoires tellement graves, c'est grâce au mélange de différentes tonalités : la satire (omniprésente dans les textes antérieurs et poussée à l'extrême dans *Amours sorcières*) lui permet de combattre les attitudes criminelles par l'humour noir qui frôle l'absurde. De plus, en actualisant les contes de fée de Perrault, tout en y mêlant « des épiques et des couleurs issues d'autres pays, d'autres imaginaires » (*Mes contes...*, p. 11), Ben Jelloun renoue aussi avec la stratégie du désenchantement de l'histoire racontée (présente notamment dans *Les Yeux baissés*). Par-delà le merveilleux, il tient à souligner l'importance de la lucidité et prône « l'esprit d'éveil ». Partisan du dialogue, il propose donc un modèle culturel complexe qui fait coexister la culture populaire (oralité), la tradition religieuse et la Raison à travers le recueil qui s'inscrit en continuité avec les écrits précédents. Par son caractère complexe, cette œuvre exige sans doute notre réflexion plus approfondie dans une publication autonome.

Magdalena Zdrada-Cok

Tahar Ben Jelloun :
hybrydyczność i strategie dialogu
w prozie opublikowanej po roku 2000

Streszczenie

Celem prezentowanej monografii jest ukazanie ewolucji tematycznej i stylistycznej twórczości Tahara Ben Jellouna ze szczególnym uwzględnieniem związków najnowszych utworów z wcześniejszymi dziełami pisarza (intertekstualność wewnętrzna).

Punktem wyjścia przeprowadzonych analiz jest zjawisko hybrydyczności w teoriach intertekstualnych, w teorii gatunków, w pragmatyce literatury oraz w studiach kulturowych. Pierwsza część pracy stanowi systematyczną próbę zdefiniowania hybrydyczności na podstawie badań Michaiła Bachtina, w świetle studiów postkolonialnych (Homi Bhabha, Edward W. Said) oraz epistemologii literatury Maghrebu omówionej przez Alfonsa de Toro. Te odniesienia dowodzą, że hybrydyczność jest zjawiskiem znamionym dla Afryki Północnej, wyrażającym się w trzech aspektach cechujących jej kulturę i literaturę : różnorodności językowej, interkulturowości i złożonych konstrukcjach tożsamościowych. Przedstawiając bogactwo, zmienność i wielojęzyczność kultury Maghrebu, przywołano rozważania Jorge Luisa Borgesa, Abdelkébira Khatibiego, Maleka Chebela, jak również Tahara Ben Jellouna. Podążając za tezami tych pisarzy, odnaleziono hybrydyczny i dynamiczny model kultury arabskiej w *Księdze tysiąca i jednej nocy*.

To właśnie baśń orientalna staje się motywem przewodnim badań zawartych w części drugiej. Przedmiotem refleksji są tutaj powieści i krótkie formy narracyjne Ben Jellouna, w których ujawnia się hybrydyczność gatunkowa, polegająca na przeplataniu strategii powieściowych z zabiegami typowymi dla ustnej opowieści orientalnej. Dzięki wykorzystaniu elementów narracji ustnej tworzy się w powieściach z początku XXI wieku — *Partir* ('Wyjechać'), *Au pays* ('W kraju'), *Cette aveuglante absence de lumière* (*To oślepiające nieobecne światło*. Tłum. M. Szczurek. Kraków, Karakter, 2008) — przestrzeń dialogu między konwencjami gatunkowymi. Elementy baśniowe służą do wyrażenia systemu wartości tekstu i otwierają z pozoru realistyczną prozę na interdyscyplinarny dialog z malarstwem, kinem i teatrem. Z punktu widzenia pragmatyki tekstu baśniowość jest rodzajem komentarza opowiadanej historii, pełniąc zarazem funkcję argumentacyjną i perswazyjną. Paradoksalnie okazuje się tu skuteczną strategią, aby podjąć bardzo aktualną problematykę społeczną związaną z takimi zjawiskami, jak: imigracja zarobkowa i akulturacja, imigracja nielegalna, zniewolenie w sytuacji dyktatury politycznej. Co istotne w kontekście interkulturowości, dialog powieści i baśni może być odczytany jako metafora sytuacji Marokańczyków, odczuwających fascynację światem Zachodu, ale również zagubionych, rozczarowanych i osamotnionych (*Partir, Au pays*). Oprócz opisu relacji tzw. intertekstualności wewnętrznej, część ta zawiera również analizę porównawczą wskazującą na podobieństwa estetyczne i treściowe pomiędzy wspomnianymi powieściami i opowiadaniem przeznaczonymi

dla młodych czytelników : *Rachid, l'enfant de la télé* ('Rachid, dziecko telewizji'), *L'École perdue* ('Utracona szkoła').

Druga część monografii skupia się również na intertekstualnej analizie zbioru nowel z 2003 roku *Amours sorcières* ('Zaczarowane miłości'), które aktualizują problematykę *Księgi tysiąca i jednej nocy* i podejmują niektóre wątki obecne w tomie *Le premier amour est toujours le dernier* ('Pierwsza miłość jest zawsze ostatnią') z 1995 roku. Na podstawie wnikliwej lektury baśni orientalnych dokonanej przez Maleka Chebela wykazano, że przez aktualizację wielu tropów z *Księgi tysiąca i jednej nocy* Tahar Ben Jelloun tworzy złożony, satyryczny obraz społeczeństwa marokańskiego, rozdartego pomiędzy tradycją i nowoczesnością. W tym celu porusza tematykę miłosną, będącą osnową narracji Szeherazady, i przedstawia w sposób ironiczny wizerunek relacji damsko-męskich w świecie arabskim. Z przeprowadzonej analizy wynika, że obserwacja marokańskiej codzienności przeplata się w *Amours sorcières* z dążeniem do wiernego odtworzenia fascynującej, zmysłowej atmosfery opowieści wschodniej. Przedmiotem badań jest również interesująca relacja pomiędzy gatunkiem baśni orientalnej i europejską nowelą, do której autor wyraźnie nawiązuje na poziomie organizacji zbioru i kompozycji poszczególnych utworów. Zetknięcie tych paradygmatów gatunkowych daje bardzo ciekawy rezultat w postaci konfrontacji dwóch typów kreowania świata przedstawionego : fantastycznego (w ujęciu Tzvetana Todorova) i baśniowego (*merveilleux oriental* : cudowność wschodnia). Za pomocą tej strategii autor wyraża swoisty ironiczny dystans wobec przedstawianych problemów i akcentuje wieloznaczny wymiar opowiadanych historii.

Trzecia część monografii omawia twórczość autobiograficzną Tahara Ben Jellouna. Dowiedziono w niej, że utwory inspirowane biografią autora zbliżają się do paradygmatu biografii postmodernistycznej (zdefiniowanej przez Alfonsa de Toro). Hybrydyczna tożsamość podmiotu autobiograficznego, obecna już w utworze *L'Écrivain public* ('Pisarz publiczny') z 1983 roku i konsekwentnie powracająca w powieściach z XXI wieku, opisana jest w odniesieniu do Lacanowskiej koncepcji lustra i teorii m.in. Philippe'a Gaspariniego, Vincenta Colonna, Jerzego Lisa dotyczących strategii autobiograficznych, autofikcyjnych i transpersonalnych.

Następnie ukazano utwór *Sur ma Mère (O mojej matce)*. Tłum. J. Kozłowska. Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa, 2010) z punktu widzenia gatunkowego (powieść, autobiografia, autofikcja) i intertekstualnego. Przedmiotem refleksji są dychotomiczne i dialogiczne relacje między postaciami, które ilustrują związki między tradycją i nowoczesnością. Motywy autobiograficzne, obecne zarówno w tej powieści, jak i w tekstach wcześniejszych, np. *Harrouda* ('Harrouda'), *L'Écrivain public, Jour de silence à Tanger* ('Dzień ciszy w Tangerze'), oraz różnice w sposobie przedstawienia postaci ojca i matki w tychże utworach odczytane są w kontekście ewolucji stosunku pisarza do rodzimej kultury i własnej francusko-arabskiej tożsamości.

Problematyka tożsamościowa znajduje rozwinięcie w autobiograficznych powieściach *Le Dernier ami* ('Ostatni przyjaciel') i *Le Bonheur conjugal* ('Szczęście małżeńskie'), podlegając tu swoistej grze. Opiera się ona na strategiach eksterioryzacji „ja” i zatarciu granicy między kategoriami „ja” i „Inny”. W konsekwencji podmiot autobiograficzny staje się w prozie Tahara Ben Jellouna kategorią transpersonalną, wewnętrznie rozdartą, tożsamościowo rozproszoną i otwartą na doświadczenie inności.

Ostatnim tematem trzeciej części rozprawy są teksty, w których Tahar Ben Jelloun łączy konwencje eseju, powieści i biografii, prowadząc dialog z innymi pisarzami i artystami (Jean Genet, Alberto Giacometti, Eugène Delacroix, Henri Matisse, Paul Klee, Claudio Bravo, Samuel Beckett). Utwory te, jednocześnie autotematyczne i intertekstualne, wskazują na znaczenie relacji między literaturą a innymi dziedzinami sztuki w interkulturowej estetyce autora *Harroudy*. Pozwalają zrozumieć koncepcję twórczości, która, według Ben Jellouna, polega na spotkaniu z drugim artystą, doświadczeniu bliskości i wspólnoty odczuwania pomimo różnic w obrębie kodów kulturowych i środków artystycznego wyrazu. Tworzenie jest dla pisarza dialogiem, w którym odkrywanie podobieństw z innymi artystami stanowi źródło twórczej radości i satysfakcji.

Przeprowadzone analizy dowodzą, że hybrydyczny wymiar prozy Tahara Ben Jellouna zasadza się na swobodnym przemieszaniu gatunków i konwencji literackich oraz na czerpaniu inspiracji z dwóch tradycji literackich. Polifoniczna forma literacka, w której harmonijnie współbrzmia realizm, fantastyka i baśniowość, ukazuje złożoną problematykę tożsamościową postaci znajdujących się w sytuacji interkulturowej. „Ja transpersonalne” odnajduje swą hybrydyczną tożsamość w dialogu z „Innym” i werbalizuje ją w różnorodnej estetycznie wypowiedzi, usytuowanej na styku dokumentu, autofikcji, autobiografii i biografii. Częściowo autobiograficzny podmiot niejako odkrywa siebie, aby zatracić się w „Innym” (przez doświadczenie „transartystyczne”). Równocześnie „ja” stanowi pewne *continuum* : dzięki licznym nawiązaniom do wcześniejszych utworów ukazane jest w ciągłym procesie autokreacji. Twórczość Tahara Ben Jellouna, konsekwentnie podejmująca problematykę społeczną i tożsamościową, jawi się zatem jako spójna tematycznie, ale różnorodna estetycznie. Stale inspirowana aktualnymi tendencjami, charakterystycznymi zarówno dla literatury wyrażonej w języku francuskim i publikowanej we Francji, jak i dla frankofońskiego Maghrebu literackiego, znacząco je współtworzy, swobodnie przekraczając granice polityczne, kulturowe, estetyczne czy tożsamościowe.

Magdalena Zdrada-Cok

**Tahar Ben Jelloun :
Hybridity and Strategies of Dialogue
in Prose Published After 2000**

S u m m a r y

The aim of this monograph is to show the thematic and stylistic evolution of Tahar Ben Jelloun's oeuvre, with a particular emphasis on co-relations between the latest and the earlier works of the writer (internal intertextuality).

The starting point of the carried out analyses is the phenomenon of hybridity in the intertextual theories, theory of genres, pragmatics of literature and cultural studies. The first part of the present work constitutes a systematic attempt to define hybridity on the basis of Mikhail Bakhtin's research in the light of postcolonial studies (Homi Bhabha, Edward W. Said) and on the basis of epistemology of Maghreb literature as discussed by Alfonso de Toro. These references show that hybridity is a characteristic phenomenon of North Africa, which finds its expression in three aspects distinguishing the culture and literature of this region: linguistic diversity, interculturalism and complex constructions of identity. When presenting the richness, diversity and multilingualism of the Maghreb culture, the reflections of Jose Luis Borges, Abdelkébir Khatibi, Malek Chebel and Tahar Ben Jelloun have been invoked in the present study. Following these writers' theses, a hybrid and dynamic model of Arab culture has been found in the collection titled *One Thousand and One Nights*.

It is an oriental fairy-tale that becomes the leitmotif of the research included in the second part. The subject of reflection here are Ben Jelloun's novels and short narrative forms that exhibit signs of a hybrid genre (or a cross-genre), that is the ones that intertwine strategies typical of a novel with oral techniques characteristic of oriental tales. Through the use of oral narrative elements, in the novels of the early 21st century — *Partir (Leaving Tangier)*, translated by Linda Coverdale), *Au pays (A Palace in the Old Village)*, translated by L. Coverdale), *Cette aveuglante absence de lumière (This Blinding Absence of Light)*, translated by L. Coverdale) — a space is created for a dialogue between genre conventions. The fairy-tale elements are used to express the value system of the text and open the seemingly realistic prose to an interdisciplinary dialogue with painting, cinema and theatre. In pragmatic terms, the fairy-tale-like character of the text provides a specific commentary to the story that is being told, performing both argumentative and persuasive functions at the same time. Paradoxically, it proves to be an effective strategy here to take up the most current social problems, related to such phenomena as: labour migration and acculturation, illegal immigration, or slavery in a situation of political dictatorship. What is important in the context of interculturalism, the dialogue between novels and fairy-tales can be read as a metaphor for the situation of Moroccans, who feel the fascination with the western world, but who are also lost, disappointed and lonely (*Partir, Au pays*). Apart from the description of the so-called internal intertextuality, this part of the monograph also includes a comparative analysis indicating the aesthetic and semantic similarities between the

aforementioned novels and stories intended for young readers: *Rachid, l'enfant de la télé* ('Rachid, Television Child'), *L'École perdue* ('Lost School').

The second part of the monograph also focuses on an intertextual analysis of the collection of short stories published in 2003, titled *Amours sorcières* ('Enchanted Loves'), which update the issues of *One Thousand and One Nights* and continue some threads present in the volume titled *Le premier amour est toujours le dernier* ('First Love Is Always the Last One') from 1995. Based on a thorough analysis of the oriental fairy-tales, carried out by Malek Chebel, it has been shown that by updating many themes from the collection of *One Thousand and One Nights*, Tahar Ben Jelloun creates a complex, satirical picture of Moroccan society, torn between tradition and modernity. For this very purpose, he touches upon the theme of love, which is the matrix of Scheherazade's narratives, and ironically presents the traditional image of male-female relationships in the Arab world. The analysis shows that in *Amours sorcières* the observation of the Moroccan daily life is interwoven with the desire to faithfully reproduce the fascinating, sensual atmosphere of eastern tale. The study also focuses on an interesting relationship between the genres of oriental fairy-tale and European short story, with which the author clearly establishes a connection at the level the organization of the whole collection as well as the composition of individual stories. The encounter between paradigms of these genres gives a very interesting result in the form of confrontation between two types of depicting the universe: the fantastic (by Tzvetan Todorov) and the marvellous (*merveilleux oriental*: the wonder of the East). With this strategy, the author expresses a certain ironic distance to the presented problems and emphasizes the multi-dimensional character of the stories being told.

The third part of the monograph discusses the autobiographical works of Tahar Ben Jelloun. It has been argued here that the works inspired by the author's biography approach the paradigm of postmodern autobiography (as defined by Alfonso de Toro). The hybrid identity of the autobiographical subject, already present in the work titled *L'Écrivain public* ('The Public Scribe') from 1983 and returning consistently in the novels from the 21st century, is described in relation to the Lacanian concept of the "mirror stage" as well as the theories, among others, of Philippe Gasparini, Vincent Colonna and Jerzy Lis, regarding autobiographical, autofictional and transpersonal strategies.

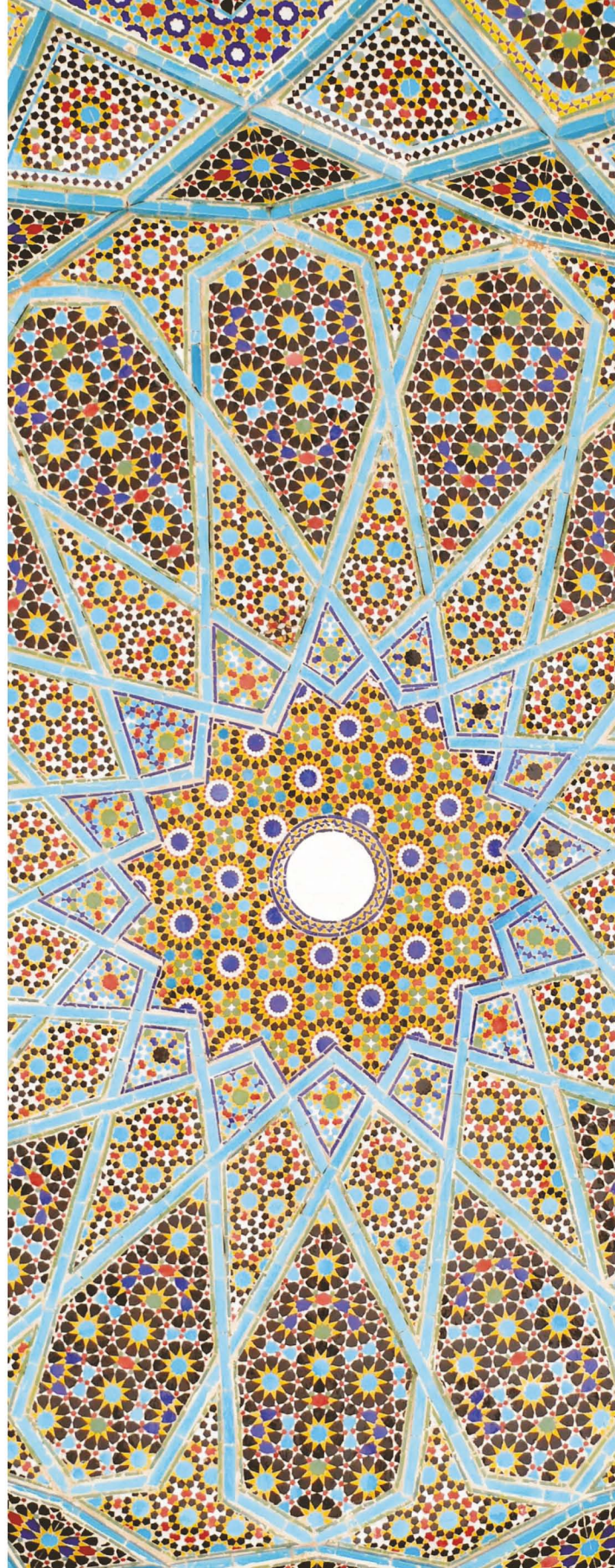
Next, the work *Sur ma Mère* (*About My Mother*, translated by Ros Schwartz) has been presented in terms of genre (novel, autobiography, autofiction) and intertextuality. The subject of deliberations here are dichotomous and dialogical relationships between characters which illustrate the connexions between tradition and modernity. Autobiographical motifs, present both in this novel and in the earlier texts, for example: *Harrouda* ('Harrouda'), *L'Écrivain public*, *Jour de silence à Tanger* (*Silent Day in Tangier*, translated by David Lobdell), and differences in the way the characters of father and mother are presented in these works have been analysed in the context of evolution of the writer's attitude to his native culture and to his own Franco-Arab identity.

The issue of identity, broadly discussed in such autobiographical novels as *Le Dernier ami* (*The Last Friend*, translated by Hazel Rowley) and *Le Bonheur conjugal* ('Marital Happiness'), becomes subject to a specific game here. It is based on the application of the autoscopic strategy (Out-of-Body Experience) to the "I", thus erasing the boundary between the categories of "I" and "Other". Consequently, in Tahar Ben Jelloun's prose, the autobiographical subject becomes a transpersonal category, inwardly torn, with scattered identity and open to the experience of otherness.

The last theme in the third part of the thesis refers to texts in which Tahar Ben Jelloun combines the conventions of essay, fiction and autobiography, carrying out a dialogue with other writers and artists (Jean Genet, Alberto Giacometti, Eugène Delacroix, Henri Matisse, Paul Klee, Claudio Bravo, Samuel Beckett). While being self-reflexive and intertextual, these works also point to the importance of the relationship between literature and other arts in the intercultural aesthetics of the author of *Harrouda*. They allow the readers to understand the concept of creativity, which – according to Ben Jelloun – involves meeting another artist, experiencing closeness and sense of community, despite differences within cultural codes and means of artistic expression. For the writer, creation

constitutes a dialogue, in which the discovery of similarities with other artists is a source of creative joy and satisfaction.

The carried out analyses show that the hybrid dimension of Tahar Ben Jelloun's fiction consists in the unconstrained mixing of genres and literary conventions, as well as on drawing inspiration from two literary traditions. The polyphonic literary form, in which realism, fantasy and fairy-tale resonate harmoniously, shows complex identity issues of his characters, who find themselves in intercultural situations. The "transpersonal I" finds its hybrid identity in the dialogue with the "Other" and verbalizes it in an aesthetically diverse statement, located at the junction of document, autofiction, autobiography and biography. The partly autobiographical subject somehow discovers itself only to get lost again in the "Other" (by means of a "transartistic" experience). At the same time, the "I" constitutes a certain *continuum*: thanks to numerous references to earlier works, it is shown in a continuous process of self-creation. The oeuvre of Ben Jelloun consistently undertakes the issues connected with society and identity and thus appears to be coherent thematically, but diverse aesthetically. Constantly inspired by current trends, characteristic both for literature written in the French language and published in France, as well as for literary francophone Maghreb, it helps to co-create them, freely crossing the political, cultural, aesthetic, and identity boundaries.



Więcej o książce



CENA 20 ZŁ | ISSN 0208-6336
(+ VAT) | ISBN 978-83-8012-629-9