Université d'Oran 2-Mohamed Ben Ahmed
Faculté des Langues étrangères
Département de Français

THÉSE

Pour l'obtention du diplôme de Doctorat Sciences
Option : Sciences des Textes Littéraires

Poétique de l'écriture de Tahar Ben Jelloun :

Voix(es) de destruction entre le réel et la fiction

Présentée par : BAKHTI Atiqa
Sous la direction de Pre BELKACEM Dalila

Devant le jury composé de :

Pre. MIMOUNI Leila Dounia	**Université d'Oran 2**	**Président**
Pre. BELKACEM Dalila	**Université d'Oran 2**	**Rapporteur**
Pr. AIT MENGUELET Mohamed Salah	**Université d'Oran 2**	**Examinateur**
Dre. AMROUCHE Fouzia	**Université de Msila**	**Examinateur**
Dre. BELKACEM FODIL Hind	**Université de Mostaganem**	**Examinateur**
Pre. DRISS Leila Louise	**Université Oran 1**	**Examinateur**

Année 2024-2025

À la mémoire de mon père,

À ma mère,

À mon mari et à mes enfants,

À mes frères et sœurs,

À mes amies.

Remerciements

Je tiens d'abord à exprimer ma gratitude et toute ma reconnaissance à ma directrice de thèse professeure BELKACEM Dalila, que je ne remercierai jamais assez de m'avoir encadrée, orientée, soutenue, et conseillée pendant toute la durée de mon travail de recherche. Je lui suis reconnaissante pour sa disponibilité, pour l'ensemble des connaissances qu'elle m'a transmises et pour toute l'attention portée à mon étude.

Ma gratitude et ma profonde reconnaissance sont adressées également aux membres du jury qui ont accepté de lire et d'évaluer ma thèse : Professeure MIMOUNI Leila Dounia (université d'Oran2), Professeur AIT MENGUELLAT Salah (université d'Oran 2), Professeure AMROUCHE Fouzia (université de Msila), Docteure BELKACEM FODIL Hind (université de Mostaganem), Professeure DRIS Leila Louise (université d'Oran 1).

Enfin, je remercie également mon mari, ma famille et mes amies pour leurs encouragements et leurs soutiens moral tout le long de ce travail.

SOMMAIRE

Déd icace

Remerciements

Sommaire

INTRODUCTION GENERALE.....p5

CHAPITRE I : L'œuvre de Tahar BEN JELLOUN : un récit poétique.....p16

Introduction.....p17

I- Itinéraire de l'écriture de l'œuvre de Tahar BEN JELLOUN.....p20

II- Au seuil du texte de Tahar BEN JELLOUN.....p49

Conclusion.....p68

CHAPITRE II : Poétique du personnage dans l'œuvre de Tahar BEN JELLOUN....p70

Introduction.....p71

I- Paramètres et conceptions du personnage dans l'œuvre de Tahar BEN JELLOUN.....p73

II- Le personnage entre effacement et reconstruction dans l'œuvre de BEN JELLOUN....p102

III- Le personnage entre identité et altérité dans les textes de Tahar BEN JELLOUN p116

Conclusion.....p124

CHAPITRE III : Les figures du Moi dans l'œuvre de Tahar BEN JELLOUN…....P127

Introduction.....p128

I- Récits rétrospectifs ou récits *autopoétiques* dans le texte de BEN JELLOUN..... . p131

II- L'écriture du Moi et ses échos dans les textes de BEN JELLOUN.....p159

Conclusion p171

CHAPITRE IV : L'univers poétique dans le texte de Tahar BEN JELLOUN.....p173

Introduction.....p174

I- Structure et fonction de l'espace dans l'œuvre de Tahar BEN JELLOUN.....p176

II- Ecrire le Maroc dans l'œuvre de Tahar BEN JELLOUN.....p198
Conclusion.....p214

CHAPITRE V : Écriture transgénérique dans l'œuvre de BEN JELLOUN……...p216

Introduction.....p217
I- Poétique et intertextualité dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun.....p219
II- Aux confins des arts : Peinture et cinéma.....p241
Conclusion.....p249

CHAPITRE VI : Écriture poétique ou poétique de l'écriture dans l'œuvre de BEN JELLOUN …p252

Introduction.....p253
I- Parallélisme et répétition dans le texte de Tahar BEN JELLOUN.....p254
II- Typographie et mise en forme du poétique.....p266
III- Le poétique entre tradition et mysticisme.....p276
IV- Structure et fonction du rythme du texte de BEN JELLOUN.....p293
Conclusion p303
CONCLUSION GENERALE.....p305
REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES……...…P312
ANNEXES.....P324
TABLES DES MATIERES ……..…….…. .p334

INTRODUCTION GENERALE

L'œuvre de Tahar BEN JELLOUN ne cesse de susciter l'engouement des chercheurs dans le monde entier vu le nombre important des travaux universitaires, des articles et des thèses qui lui ont été consacrés. Les investigations des chercheurs sur son œuvre se sont accentuées, notamment, après qu'il ait eu le prix Goncourt pour *La Nuit sacrée*[1] en 1987, il est préconisé comme le premier maghrébin ayant ce prestigieux prix. Sa production donne lieu à une forme originale, une poétique particulière suscitant un intérêt particulier à l'univers populaire marocain.

L'écrivain réussit à captiver le lecteur par un texte particulier, il le bouleverse par une thématique blessante, le perturbe et le dérange par une intrigue confuse et par des personnages problématiques. Ses textes comme *Harrouda*[2] et *Moha le Fou Moha le sage*[3], et bien d'autres, où il s'agit de récits fragmentés, d'histoires qui s'entremêlent, d'un croisement de genres et de formes littéraires : du conte, de la légende, de la poésie et de la prose. L'écrivain dissimule les frontières du réalisme par le biais du fantastique, de l'imaginaire maghrébin, de l'exotisme et l'érotisme fabuleux.

Selon Tahar BEN JELLOUN, l'écriture est l'outil qui sert à briser le silence et à décrire le mal existentiel de l'homme d'aujourd'hui. Il s'agit d'une manière de suivre les traces du moi errant, de la voix refoulée des personnages en voie de se déconstruire sur les frontières du réel. L'écrivain se présente comme le *conteur arabe* qui voyage dans l'espace et le temps, il séduit son lecteur par des histoires inachevées et labyrinthiques, et par des récits qui creusent dans le fond de l'oralité de la société marocaine en provocant des ponts de compréhension de l'indicible entre le dit et l'inter-dit.

Autrement dit, l'œuvre de Tahar BEN JELLOUN met en scène des personnages qui problématisent leurs souffrances, leurs désirs opprimés et dénoncent la situation politique et sociale, et cela par le biais de l'expression qui chevauche entre le réel et l'imaginaire. Ainsi, avec L'*écrivain public*[4] , il se

[1] BEN JELLOUN Tahar, *La Nuit Sacrée*, Seuil, Paris, 1987,189p.
[2] BEN JELLOUN Tahar, *Harrouda*, Denoël, « folio », Paris, 1973, 178p.
[3] BEN JELLOUN Tahar, *Moha le fou Moha le sage*, Seuil, Paris, 1979,189p.
[4] BEN JELLOUN Tahar, *L'Ecrivain Public*, Seuil, « Points », Paris, 1983, 198p.

présente comme un porte-parole des démunis et des marginalisés, de ceux qui n'ont pas le droit à la parole. Il est, aussi, le témoin d'une époque suffocante, d'un régime politique rigoureux et d'une pensée sclérosée. En effet, il interprète la voix étouffée de la génération déçue, et pose son regard critique sur la condition de la vie des marginaux de sa société, celle de la femme, de l'immigré, de l'exilé et de l'intellectuel engagé.

Par ailleurs, son texte revendique un nouvel espace d'écriture où il puise de son expérience personnelle, de sa mémoire collective, de sa culture arabo- berbère en s'exprimant dans la langue de l'ancien colonisateur. Il se réjouit de posséder une double culture et de voir que son œuvre médite sur un métissage des langues et des cultures. Son texte se manifeste comme la caricature d'un métissage fabuleux entre les *Mille et une Nuits*, le mysticisme soufie et l'évocation symbolique de la littérature occidentale. Sa contribution à la revue *Souffle* lui permet, aussi, d'épouser un langage poétique ardent en s'inspirant à la fois de l'oralité, de la poésie arabe et de ses lectures occidentales. Cet assemblage esthétique est traduit par des mécanismes d'écriture qui relèvent d'une poétique caractérisant l'œuvre de BEN JELLOUN.

Par ailleurs, l'univers romanesque de Tahar BEN JELLOUN se distingue par la puissance avec laquelle il affirme son critique envers la réalité marocaine, en contestant à la fois le régime politique et à la tradition sociale. Le réel, dans ses écrits, ne se donne pas comme *un reflet* mais comme une *problématique* profonde traduite à travers un langage poétique, empreinte de lyrisme tant individuel que collectif. La conception du réel se définit par rapport à des unités de sens dissimulées derrière des symboles et des images poétiques. De même, sa vision de la société se déploie à travers un entrelacement d'univers esthétiques et thématiques que le roman explore sans cesse.

La présente étude portera sur le point de convergence entre le romanesque et le poétique**.** En effet, l'œuvre de Tahar BEN JELLOUN est marquée par le passage d'un genre à un autre et de la prose à la poésie, il offre, alors, une entrée à la lecture méditée d'un Maroc en plein crise. De plus, son texte conçoit l'histoire et les problématiques imposées, à travers lesquelles, le lecteur se retrouve embarqué sur les rives de la détresse et du drame.

Ainsi, notre réflexion se résume dans le titre suivant : **Poétique de l'écriture de l'œuvre de BEN JELLOUN : des voix(es) de destruction entre le réel et la fiction**. Cette étude envisage la mise en place d'une analyse de l'écriture romanesque et d'une étude de l'investissement du poétique dans les œuvres de Tahar BEN JELLOUN. Cette poéticité est conçue comme une marque de créativité qui met en place un univers romanesque fictif où les personnages sont à décrypter et le réel à re-construire.

Ce projet de recherche a le désir de mettre l'accent sur les marques du poétique qui rejoignent l'expression du réel dénoncé et qui demeure dissimulé par le fictionnel. L'auteur cherche, à travers cette écriture, de retracer le destin des personnages qui souffrent dans leur intériorité, qui vivent dans le désert des sentiments, du drame existentiel et du rêve inépuisable. Cependant, la théâtralisation des événements et de la mise en scène des personnages se représentent par le biais d'une écriture poétique mettant en relation des techniques et des stratégies qui se ressourcent de la postmodernité littéraire.

Parmi les nombreuses recherches effectuées sur le roman de BEN JELLOUN, il nous semble que la recherche de Magdalena ZADRADA-COK[1] se présente comme une abréviation des recherches structurales sur l'œuvre de BEN JELLOUN. Dans cette étude, le chercheur a exploité le caractère fragmentaire et hybride du roman de BEN JELLOUN. Toutefois, l'aspect poétique, peu ou rarement étudié, reste un champ épineux et difficile à affranchir, pourtant initié par la recherche de El QASRI[2] qui offre, selon nous, une alternative non négligeable dans la mise en valeur de l'aspect formel du poétique dans les premiers romans de Tahar BEN JELLOUN.

Nous suggérons, dans la présente étude, une autre dimension d'analyse en exploitant de nouvelles voies de lectures qui visent à comprendre le fonctionnement de l'image et de l'expression poétique et son pouvoir à simuler le réel marocain. En

[1] ZADRADA-COK Magdalena, *Tahar Ben Jelloun : hybridité et stratégies de dialogue dans la prose publiée après l'an 2000*, Pologne, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice ,2015.
[2] EL QASRI Jamal, *Tahar Ben Jelloun: une fiction poétique à la lisière du réel: Poétique de Tahar Ben Jelloun*, Editions Universitaires Européennes, 2011.

plus, nous tâcherons à mettre en relation l'effet de la mise en scène de l'univers fictif dérobé dans une structure narrative à caractère indécis.

L'œuvre de BEN JELLOUN s'inscrit dans ce mouvement infini d'écriture-lecture où il tisse des liens entre l'imaginaire, la mémoire et le langage et souligne l'appartenance à un réel dissimulé par le fantastique et l'onirisme. L'écrivain suggère une nouvelle forme d'écriture à travers laquelle il invente une prose habitée par le poétique qui a pour mission de dévoiler le réel, d'apaiser les douleurs et de mettre le doigt sur le mal existentiel.

Cette écriture stimule notre curiosité dont l'intérêt s'explique, d'un côté, par ce secret d'attraction qu'exerce le texte sur son lecteur. Le narrateur du récit le mène partout et nulle part, aussi, le langage a le pouvoir de fabriquer des transes vers le dépaysement textuel et thématique. Par ailleurs, il se laisse guider par les mots et suit l'appel du désir de décrire le mal subi, l'humiliation et la dénonciation. Et, elle s'explique, d'un autre côté, par le désir d'examiner ce système d'écriture bâti sur l'exploitation de la parole poétique et par une infusion d'images exposant du fantastique plus que le réel.

Notre choix de corpus s'est porté sur l'œuvre romanesque de Tahar BEN JELLOUN publiée après l'an 2000. La première difficulté rencontrée est celle de limiter notre investigation à un nombre précis de titres parmi plus de douze œuvres publiées entre romans, essais, recueils de poèmes et de nouvelles. Notre attention s'est focalisée sur un ensemble de textes récemment publiés et qui présupposent à la fois un contexte social contemporain et soulignent un détournement poétique et thématique de son écriture romanesque.

Il est question de *Cette aveuglante absence de Lumière*[1], un roman à partir duquel, l'écriture de BEN JELLOUN a connu un détour thématique et poétique. L'intrigue principale relate le calvaire des prisonniers durant plus de dix-huit ans dans le bagne de Tazmamart, où les soldats prisonniers étaient privés de la lumière et exposés aux terribles tortures. Ce roman s'inscrit dans l'écriture du clair-obscur qui agit sur l'intériorité de l'individu marqué par le malheur et la négation. Le personnage raconte les tourments psychologiques à la limite de la folie et de la

[1] BEN JELLOUN Tahar, *Cette aveuglante absence de lumière*, Seuil, Paris, 2OO1, 248p.

déraison. Ce texte se présente comme un chant de cri et de malheur. La puissance de l'image poétique interprète, à merveille, un espace de méditation et de malédiction.

Sensible à la condition de l'individu marocain, l'écrivain marocain se penche sur la problématique de l'immigration qui engendre par la suite plusieurs questions comme le racisme. Ainsi, dans *Le Mariage de plaisir*[1], le narrateur, à la manière des contes de *Mille et une Nuits*, relate la violence et la brutalité du racisme[2]. La voix narrative, fidèle à l'oralité populaire, s'engage pour décrire le Maroc contemporain et postcolonial. Le personnage subit le malheur qui se répercute sur d'autres personnages afin de construire le cercle du personnage rejeté par la société. C'est ainsi que le personnage se construit et se déconstruit afin de révéler les horreurs du racisme.

Cette écriture se conjugue avec le désir de l'écrivain de se retourner vers l'intimité de l'individu et de décrire son univers intérieur à travers lequel se reflète l'image de la société. L'écrivain témoigne des difficultés liées à des problématiques récentes et intrinsèques surtout à l'immigration. Le roman *Au Pays*[3] représente l'immigré[4] marocain de la première génération. Le personnage, en prenant sa retraite, est obsédé par l'idée de revenir vivre au Maroc avec sa famille. La narration s'étale sur un grand monologue intérieur exprimant le déracinement et les difficultés de la communauté des immigrés qui souffrent des problèmes d'intégration, du racisme et de conflits de générations. *Au Pays* est marqué aussi par une écriture lucide et simple mais qui renferme à la fois le réel et le fantastique.

L'écrivain critique la société marocaine qui chevauche entre modernité et tradition dont le conflit intellectuel et culturel trace les limites entre les différentes classes sociales. *Le Bonheur Conjugal*[5] est un roman composé de deux parties permettant aux personnages de relater, chacun sa version, la déchéance de la vie en couple. Le mari, un peintre célèbre, décrit dans son journal intime les séquences agitées de sa vie conjugale. Sa femme, en découvrant le journal secret, répond en

[1]BEN JELLOUN Tahar, Le Mariage de plaisir, Gallimard, Paris, 2016, 261p.
[2] Il est à noter que l'auteur a publié en 1998 un essai sur le racisme dans le monde intitulé *Le racisme expliqué à ma fille*. Il cherche à sensibiliser une génération très jeune, en occurrence les enfants, sur l'importance de la tolérance, de l'acceptation et du respect de l'Autre.
[3] BEN JELLOUN Tahar, *Au Pays*, Gallimard « folio », Paris, 2009,167p.
[4] Tahar BEN JELLOUN a quitté le Maroc en 1971 et il était très sensible aux problèmes sociaux et psychologiques des immigrés. Il a publié en 1977 *La plus haute des solitudes* et en 2006 *Partir*.
[5] BEN JELLOUN Tahar, *Le Bonheur Conjugal*, Gallimard « folio », Paris, 2012,373p.

présentant les faits qui aboutissent à la défaite du couple. Nous nous sommes intéressés à la manière, à travers laquelle l'écrivain expose une problématique sociale et humaine en faisant du texte littéraire un espace de dialogue entre plusieurs points de vue. De plus, l'expression romanesque se conjugue avec un ensemble d'éléments esthétiques et hétéroclites qui font du texte un espace d'entrecroisement de genres et de formes.

Notre réflexion est soutenue par la publication de *La Punition*[1]. Le narrateur est enfermé dans un camp militaire après avoir participé à une manifestation estudiantine pacifique. Ainsi *la punition* de sa majesté s'est cicatrisée sur le long de son parcours de poète-écrivain. Nous avons l'impression que ce texte occupe une place centrale dans l'ensemble de sa production romanesque et qu'il constitue le maillon perdu permettant d'éclaire certaines zones d'ombre liées aux ressources de son écriture.

L'analyse des œuvres de notre corpus[2] démontrera les différentes stratégies d'écritures menant à une production particulière qui pourrait être à la fois subversive et rénovatrice. Aussi, cette étude nous permettra de comprendre les enjeux de son écriture en relation avec le personnage, son intériorité, son univers et l'expression littéraire qui s'infléchit sur d'autres aspects artistiques. En effet, selon BEN JELLOUN, écrire est le désir de mettre en mots les problèmes de l'individu, c'est exprimer les émotions et les inquiétudes de l'intimité du personnage à qui le lecteur peut s'identifier.

Il s'agira pour nous d'interroger la spécificité de cette écriture qui s'enveloppe dans des procédés esthétiques hétéroclites afin de dire la réalité et de décrire les personnages et leurs univers. Notre problématique pourrait être résumée en une seule question : **Dans quelle mesure la poétique est investie dans l'écriture de Tahar BEN JELLOUN afin de représenter la réalité de la société marocaine contemporaine ?** Mais d'autres questions se sont aussi imposées :

[1] BEN JELLOUN Tahar, *La Punition*, Gallimard, Paris, 2018,153p.

[2] Notre corpus sera désigné par les initiales des mots qui composent le titre du roman : *Cette Aveuglante absence de lumière* (Seuil, 2001) par *(C.A.A.L) ; Le Mariage de plaisir* (Gallimard, 2016) par *(M. P) ; Le Bonheur Conjugal* (Gallimard, 2012) par (*B. C) ; Au pays* (Gallimard, 2009) par *(A. P) ; La Punition* (2018) par *(P).*

- Comment Tahar BEN JELLOUN arrive-t-il à conduire le roman, genre à contraintes, aux rives de l'écriture poétique afin de représenter la réalité sociale ?
- Quels sont les paramètres poétiques à travers lesquels le roman de BEN JELLOUN identifie sa propre écriture ?
- Comment amène-t-il son personnage à s'exprimer au-delà du réel, à travers l'errance et l'effacement, le quotidien marocain ?
- Comment peut-on envisager le roman de BEN JELLOUN inscrit dans un palimpseste de textes et de genres permettant la création d'un nouveau genre ?

La réponse à ce questionnement serait l'expression d'une quête incessante de l'écriture de Tahar BEN JELLOUN, c'est prédire le chemin qui mène vers le secret de sa vocation de poète, de romancier, de peintre et de cinéphile. Le romancier construit son texte dans l'intention de créer un monde qui s'ajoute à la réalité du lecteur, une réalité qui se déconstruit sur les frontières de la création esthétique.

Notre thèse suppose que l'écriture de BEN JELLOUN s'inscrit dans une poétique à double fonction : l'une descriptive qui consiste à classer son œuvre dans la sphère de la littérature maghrébine et francophone et montrer les effets esthétiques de sa construction. L'autre pourrait être prescriptive qui tente de formuler un code qui gouverne son écriture à l'intérieur d'un système de création postmoderne. Nous suggérons, aussi, que cette écriture établit un nouveau rapport avec son espace d'énonciation car le texte tourmente son lecteur qui se retrouve perdu dans une pluralité de sens et de voix.

Nous supposons, aussi, que l'aspect poétique de l'écriture de Tahar BEN JELLOUN réside dans le renouvellement esthétique qui transgresse la norme et le consensus littéraire et esthétique. La particularité de son texte réside dans la présence d'une hétérogénéité de formes littéraires. Tout cela engendrerait une nouvelle écriture spécifique par la création d'un autre réel que l'écrivain cherche à imiter. De plus, son œuvre présente, à travers *l'image poétique*, un univers qui chevauche entre le réel et la fiction dont le but est de refléter l'image d'un être brisé

par la souffrance et la difficulté. Ce qui pourrait rejoindre l'hypothèse d'une écriture autobiographique qui surgit à travers le renvoi à la vie de l'écrivain.

À cet effet, la méthode analytique adoptée consiste à étudier les différents niveaux du texte de Tahar BEN JELLOUN afin de comprendre le fonctionnement de son écriture et d'envisager par la suite son caractère spécifique. Nous allons entreprendre une analyse simultanée de notre corpus afin de déceler les procédés de l'écriture poétique et de repérer les redondances thématiques intrinsèques à nos questions de recherche. Aussi, l'approche intertextuelle conduira notre lecture à déterminer les relations dialogiques, ce qui nous permettra d'accéder à la voix de l'Autre dans le texte. Nous suivrons ainsi l'écho du Moi réfugié dans l'expression poétique.

Notre recherche s'intéressera à l'étude de l'écriture de Tahar BEN JELLOUN qui renoue avec le système de la mise en place du langage poétique au sein du romanesque préconisé par l'expression poétique. Notre objectif sera de décrire le fonctionnement de la production romanesque, ainsi que la mise en scène des éléments constitutifs d'une thématique troublante.

Le premier chapitre qui porte le titre : **L'œuvre de Tahar BEN JELLOUN : un récit poétique,** mettra l'accent sur la conception de l'écriture romanesque fusionnée dans une perspective esthétique et thématique. Nous nous attacherons à décrire les composantes de son univers romanesque et à analyser le reflet de la réalité sociale marocaine. Nous estimons qu'une présentation du corpus nous aidera à comprendre son univers fictif et à cerner la thématique de cette écriture, qui s'ancre dans le quotidien de la société marocaine contemporaine.

Nous tâcherons, à travers une analyse structurale du paratexte, de déceler les particularités de cette écriture romanesque et de découvrir son projet qui s'inscrit dans une tradition orale et occidentale. Cela, nous aidera à identifier les ressemblances, les oppositions entre les manifestations génériques dans son œuvre romanesque. Cette analyse nous permettra d'identifier le genre et la thématique de son œuvre.

Le deuxième chapitre intitulé : **Poétique du personnage dans l'œuvre de Tahar BEN JELLOUN** sera consacré à l'étude du personnage pris comme une unité poétique. Nous analyserons les paramètres de la constitution du personnage, sa représentation physique et morale, son statut social et affectif. Cette analyse nous aidera à suivre l'itinéraire des personnages qui sont en mouvement permanant ou qui sont figés dans un endroit limité. Souvent, l'écrivain représente des êtres fragiles, des êtres démunis et exclus par la société, et qui traversent le réel et se réfugient dans l'imaginaire et l'illusion. Nous nous attacherons à étudier la fonction du personnage ainsi que sa conception selon une double vision esthétique et narrative.

Par ailleurs, l'écrivain prête sa voix à ses personnages ce qui nous conduira à questionner la présence de son écho dans le texte. C'est ainsi que le troisième chapitre porte le titre : **Les figures du Moi dans l'œuvre de Tahar BEN JELLOUN.** Cette piste de recherche nous mènera vers l'étude du *Moi* profond, celui de l'écrivain qui se met dans la peau de ces personnages pour exprimer la douleur et le mal existentiel. De ce fait, nous chercherons à repérer les indices du *Moi* autobiographique à travers l'expression poétique, et à travers des enjeux scripturaux dans son œuvre. En effet, la présence des redondances des éléments narratifs qui se glissent d'une œuvre à l'autre nous permettra d'identifier la présence intentionnelle ou non intentionnelle de la voix de l'écrivain dans son texte.

Dans le quatrième chapitre intitulé **L'univers poétique dans le texte de Tahar BEN JELLOUN,** nous interrogerons le mode de la représentation spatiale et son effet sur la structure narrative et sur le personnage. Nous remarquons que l'écrivain adopte une stratégie scripturale à travers laquelle l'espace et le personnage fusionnent et constituent une nouvelle esthétique. Cette interrogation nous conduira vers l'étude de l'espace textuel comme une composante poétique et vers l'analyse de sa fonction dans la constitution de l'univers romanesque.

Ainsi, nous consacrerons le cinquième chapitre intitulé : **Écriture transgénérique dans l'œuvre de Tahar BEN JELLOUN** à étudier son texte comme un espace poétique où apparaissent d'autres enjeux esthétiques et artistiques. Son œuvre dévoile, à travers le langage poétique, une alliance de la prose, de la poésie, du cinéma et de la peinture, réalisant ainsi, la spécificité de son

écriture. Cette analyse intertextuelle et intersémiotique nous aidera à comprendre la production intense qui verse son œuvre dans un métissage de genres artistiques.

Par ailleurs, le sixième chapitre intitulé **Écriture poétique ou poétique de l'écriture dans l'œuvre de Tahar BEN JELLOUN** s'occupera d'identifier les marques du langage poétique dans la prose. Il s'agira d'analyser les procédés stylistiques propres à la prose de BEN JELLOUN et d'examiner les marques d'une écriture rythmique. Ce dernier chapitre, nous permettra d'identifier les stratégies de cette écriture. Nous nous intéresserons à montrer le caractère particulier de son écriture qui réside dans la rupture avec les canons esthétiques du genre, cela nous permettra d'identifier le fonctionnement de l'image poétique dans la création de l'univers romanesque de Tahar BEN JELLOUN.

Notre étude tentera d'affranchir un champ d'exploitation complexe et compliqué en identifiant l'écriture romanesque et en définissant un système de représentation poétique et artistique à travers lequel BEN JELLOUN cherche à atteindre la conscience de l'individu marocain et étranger. Nous pensons qu'une telle étude posera des questions sur le renouvellement scriptural et la constitution de la forme esthétique et transesthétique.

CHAPITRE I

L’œuvre de Tahar BEN JELLOUN : un récit poétique

Introduction

L'œuvre de Tahar BEN JELLOUN s'inspire profondément de la vie quotidienne ; l'écrivain puise à la fois dans l'imaginaire populaire et le langage poétique pour refléter les maux de la société marocaine. En mettant en scène des personnages égarés, marginalisés et opprimés, sa mission d'écrivain consiste à donner la voix à ceux qui ne l'ont pas. Il s'engage à dire l'indicible en laissant circuler à la voix du conteur public, témoin de la souffrance de l'homme contemporain. Son œuvre semble traduire la sensibilité exceptionnelle d'un écrivain profondément bouleversé par la réalité, pour qui l'écriture « *s'imposa [à lui*[1]*] comme une urgence.* »[2]

Son parcours littéraire débute avec la revue *Souffle* et la publication de ses premiers poèmes, portés par le désir de se libérer de la violence, de la censure et de dire dans l' urgence les maux de sa société. Il s'agit ainsi de décrire les rapports de forces qui façonnent l'individu dans son évolution. Malgré l'éloignement, BEN JELLOUN entretient avec son pays une relation qui il qualifie de complexe, et qui demeure au cœur son œuvre romanesque. Il explique cette relation en disant :

> « Plus je m'éloigne géographiquement du Maroc, plus ce pays, sa lumière, ses odeurs, ses contradictions, ses incohérences, ses bruits, sa musique, sa beauté, me manquent. Un psychanalytique dirait que c'est l'aveu d'une relation compliquée. »[3]

En plus, l'écrivain s'engage à être le témoin de sa société, à creuser au fond de ses strates et à représenter l'individu dans un univers qui lui est propre. Il crée un monde singulier dans lequel il bouscule les normes esthétiques du genre romanesque. Son choix d'écrire dans une langue étrangère accentue le chaos de l'espace narratif ; où prend forme la voix(e) de l'individu marocain.

---

[1] C'est moi qui souligne.
[2] BEN JELLOUN Tahar, *Les yeux baissés*, Seuil, « Points », 1991,p. 231
[3] BEN JELLOUN Tahar, « Etre marocain : comment se définir en tant que marocain ? », *Chronique2008*, www.taharbenjelloun.org (consulté le 27/10/2018)

La lecture de son roman souligne un détour vers *le Moi,* l'expression du sujet, dans un collectif humain et universel. Par exemple, il aborde une problématique sociale d'ordre universel, dans *Le Bonheur Conjugal* (2012), où il souligne les conflits au sein d'un couple marocain. Le narrateur envisage la vie conjugale qui est tourmentée par les différences de points de vue entre le mari et son épouse. Ainsi, la publication des textes, comme *Au Pays* (2009) et *Le Mariage de plaisir* (2016), se focalise sur le Moi d'un individu, frappé par sa condition de vie, en relation avec l'immigration, le racisme et les problèmes des conflits interculturels. BEN JELLOUN raconte le malheur et la souffrance humaine, il évoque des thèmes d'une vocation universelle en racontant, dans les romans *Cette aveuglante absence de lumière* (2001) et *la Punition* (2018), les malheurs du monde carcéral. L'auteur s'attache à décrire la misère et s'introduit, dans les profondeurs de l'âme humaine, afin de décrire la difficulté. En ce sens, Marc GONTARD souligne ce détour thématique dans la littérature maghrébine d'expression française et il explique :

> « Face à ce qu'il ressent comme une situation de blocage social, l'écrivain se retourne sur lui-même, passant d'une littérature de l'idem (où il se fait le porte-parole d'une identité collective) à une littérature de l'ipse, c'est-à-dire du moi. »[1]

Le besoin de s'exprimer était pour BEN JELLOUN une urgence, un besoin vital, de dire l'indicible et de révéler l'inter-dit. Il exploite l'univers des contes populaires, et s'inspire de la tradition et de la culture orale. À ce propos Tahar BEN JELLOUN justifie son choix en disant :

> « Dans mes romans j'ai souvent utilisé le système du conteur parce que d'abord je viens d'une tradition orale, mais moi, c'est une tradition que j'écris. Mon oralité est

[1] Op.cit., GONTARD Marc, *Modernité-postmodernité dans le roman marocain de langue française*, p.18

> écrite et je ne vais pas dans les places publiques raconter des histoires, moi je ne suis pas capable. »[1].

Tahar BEN JELLOUN cherche à renouveler le roman maghrébin en mettant en scène une thématique bouleversante portée par une forme esthétique élaborée. Ainsi, son roman articule deux systèmes d'écriture : l'un introduit par la langue étrangère, l'autre enraciné dans la culture orale et mystique. Urbani Bernard met en lumière l'originalité de l'usage de la langue française par l'écrivain et souligne son effet poétique, perceptible à l'intersection des genres et des formes. Il explique :

> « Le français, grâce à lui, se transforme, passe dans des espaces nouveaux, dans une mémoire autre, se charge de connotations nouvelles, et ainsi se métisse »[2] .

Son roman se construit en fragments de micro-récits, de contes, des anecdotes, de la poésie et de citations proviennent de la littérature occidentale. Notre lecture poursuit la voix de l'expression du malheur contre le réel brut et absurde, ainsi, la narration s'étale sur des sphères d'incertitude et d'ambiguïté où l'écrivain est un artisan du rêve et de la poésie.

Dans ce qui suit, nous allons poursuivre l'itinéraire d'une production romanesque afin d'identifier son esprit et de comprendre les motifs et les thèmes de la création de l'univers romanesque. Nous préconisons étudier les liens de ressemblances et de divergences, au sein de notre corpus, afin d'identifier l'essence de la création littéraire du texte de Tahar BEN JELLOUN.

---

1 Louisiana Channel.(2 avril 2019).*Tahar Ben Jelloun Interview : A writer should be a witness* : http//channel.louisiana.dk

2 URBANI Bernard, Écriture et engagement dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun. *Descontinuidades e confluências de olhares nos estudos francófonos*, Universidade do Algarve, Portugal, 2010, p. 164

I- Itinéraire d'écriture de l'œuvre de Tahar BEN JELLOUN

1- Présentation du corpus : L'écriture et la réalité sociale

La lecture de notre corpus repère une poétique, de la colère et de la révolte, qui s'inscrit autour d'une thématique bouleversante, où les personnages souffrent dans leurs quotidiens et vivent un malaise existentiel. La forme de son texte décrit une âme bouleversée et égarée au milieu d'un refus du contexte socio-politique. Notre choix des textes, constituants notre corpus, provient de cette réflexion sur l'écriture de dire la réalité, de puiser dans les profondeurs de l'âme humaine afin de mettre le doigt sur les malheurs de la société contemporaine.

À ce propos, écrire pour Tahar BEN JELLOUN consiste à un aménagement de sens, qui répond à un travail passionné sur la langue, qui est poussé par un engagement. La fiction, de BEN JELLOUN, renvoie à plusieurs référents et facettes de la réalité sociale, religieuse et politique. Selon lui, l'écrivain est le porte-parole de sa société. Il explique :

> « Confie aux mots sa douleur et ses espérances. Il lui arrive parfois de les tordre, de les maltraiter, de les utiliser les uns contre les autres afin de dire ce qui résiste à être dit, à entrer dans les mots et à apaiser le cœur meurtri. »[1]

L'écrivain se fait l'écho du malheur de sa société ; sa mission est d'exprimer le désenchantement de l'individu et de dévoiler les multiples facettes cachées de la société. Poursuivre l'itinéraire de l'écriture de BEN JELLOUN revient, d'une part, à analyser la relation entre la représentation sociale et sa configuration esthétique. D'autre part, il s'agit de mettre en valeur le lien entre les différents textes de notre corpus, afin de repérer la voix(e) des personnages qui errent à travers l'espace romanesque. Le roman de Tahar BEN JELLOUN semble ainsi reposer sur une écriture ancrée dans la réalité sociale marocaine, mais également portée par le dessein d'explorer les tourments de l'âme humaine.

[1] *Op.cit.,* DOTOLI Giovanni, *Langage et langue de la poésie française contemporaine : les voix des poètes « Tahar Ben Jelloun »*, p.206

Par ailleurs, l'auteur aborde la question de l'amour au sein de la vie conjugale, dans *Le Bonheur Conjugal* et *Le Mariage de plaisir*, dans lesquels l'auteur analyse en profondeur les conflits qui ravagent la vie conjugale et bouleversent l'amour dans la tradition. L'auteur s'intéresse au quotidien de l'individu où il représente, à travers ses textes, les thèmes qui sont d'actualité et d'une sensibilité sociale et individuelle tels que : la condition féminine, l'inégalité sociale, le racisme, l'angoisse existentielle. Ainsi, dans *Au Pays*, l'auteur retrace la vie du personnage immigré, un homme qui souffre des problèmes d'intégration et de conflits interculturels.

Quant à la thématique sur l'immigration est au cœur de la production romanesque de Tahar BEN JELLOUN, autour de laquelle, se tissent les intrigues des romans comme *Le Mariage de Plaisir*, *Au Pays* et *le Bonheur Conjugal*. Nous pensons que l'auteur recourt à une thématique universelle, qui touche tout le monde, c'est pourquoi son œuvre est traduite dans plusieurs langues. A cet égard, il explique dans un entretien, son choix du thème pour *Le Bonheur Conjugal* :

> « Mais même quand je raconte une histoire moderne, comme le *Bonheur conjugal*, que j'ai écrit l'année dernière (le récit parle d'un thème universel, mais installé au Maroc, avec le conflit culturel et sociologique de la société marocaine), on a vu que le livre a eu du succès et a été beaucoup traduit en italien, en allemand... Cela veut dire que ce n'est pas qu'une histoire marocaine qui a été appréciée, mais quelque chose qui concerne tout le monde. »[1]

Tahar BEN JELLUN se rattache aux problèmes de sa société, il ne peut pas se soustraire de son rôle de médiateur de son époque. Il s'engage pour témoigner l'univers carcéral dans deux œuvres : *Cette aveuglante absence de lumière* et *la Punition*. Il s'agit des textes qui décrivent la prison et l'enfermement où le personnage vit l'humiliation et le calvaire. L'auteur met en scène la voix de l'homme puni, qui est privé de sa liberté et qui est blessé dans sa dignité. Cette production représente le

[1] DAINESE Francesca, *Entretien avec Tahar Ben Jelloun , Voix Plurielles*, 2015, vol. 12, no 1, p. 388-392.

désenchantement d'une génération opprimée, une jeunesse privée de son droit de liberté d'expression et d'émancipation.

Une lecture transversale des romans de BEN JELLOUN montre la présence d'une récurrence thématique, qui impose une lecture intertextuelle qui réunit les textes de notre corpus. Ainsi, la démarche analytique relève la spécificité commune de ces textes. Elle montre les différences sur le plan de la forme et du genre littéraire auxquels ils renvoient. Il représente le dessin du vécu d'une nouvelle génération aspirant le changement et relevant le défi de développement et de l'émancipation, du Maroc déchiré entre tradition et modernité. C'est ainsi que Mohamed Ridha BOUGUERRA explique à propos :

> « Le romancier n'en poursuivit pas moins, d'une œuvre à l'autre, sa critique des divers maux qui minent une société figée, campée sur ses traditions ancestrales et aux inégalités frappantes. Poète, dramaturge et essayiste, Ben Jelloun est un auteur prolifique dont l'œuvre présente de multiples facettes et périodes. »[1]

Dans *le Bonheur conjugal*, il exploite les techniques narratives qui agissent sur l'équilibre de la structure du roman réaliste. Les personnages vivent sur le désastre d'un amour charnel qui avait l'ambition d'affranchir les obstacles des conflits entre les classes sociales. L'auteur expose les sources des rivalités qui puissent mettre fin à la vie conjugale, il décrit le détournement des sentiments d'amour qui finissent par détruire la vie célèbre du Peintre. Le personnage résume le malentendu qui gouverne son couple en disant :

> « Notre différence n'était pas une simple différence d'âge ou de classe sociale. Notre différence était plus profonde et plus grave : tout au long de notre vie commune, nous n'avons pas vécu la même histoire et jamais nous ne l'avons reconnu » (B.C. p, 220).

[1] BOUGUERRA Mohamed Ridha, *Histoire de la littérature du Maghreb: littérature francophone*, Paris, Ellipses, 2010, p.75.

Ce roman est composé de deux parties dans lesquelles le Peintre et son épouse racontent, chacun selon son point de vue, les tourments de leur vie conjugale. Le roman s'ouvre sur un prologue qui décrit un homme handicapé, incapable de chasser une mouche. Il se représente comme un être détruit par sa maladie et sa défaite conjugale. Le personnage, nommé *Flane* ou le *Peintre*, se plonge dans l'écriture de son journal intime où il décrit sa vie antérieure comme un artiste célèbre, qui avait une vie pleine d'amour et d'aventures. Le narrateur raconte :

> « C'était l'histoire d'un homme qui avait cru que les êtres humains changeaient, soignaient leurs défauts, consolidaient leurs qualités, devenaient meilleurs en se remettant en question. Il gardait enfoui en lui l'espoir de voir un jour sa femme non pas docile et soumise, pas du tout, mais au moins conciliante et aimante, calme et rationnelle, bref, une épouse qui partage et qui construise avec lui une vie de famille. » (B.C., p22)

La confession du peintre, dans son journal intime, dessine le portrait d'un homme délabré et détruit à la fois par son AVC, résultat d'une terrible dispute avec sa femme, et souligne le point de convergence d'une longue carrière réussie. La défaite et la paralysie du Peintre manifestent par une écriture du moi, qui surgit à travers son journal intime, et constitue la première partie du roman intitulée *L'homme qui aimait trop les femmes*. Dans cette partie du roman, la narration s'étale sur une chronologie non linéaire, les souvenirs de l'artiste remontent vers la belle époque de sa vie où il était amoureux de sa femme, qui reste anonyme et désignée par *Elle*. Il vit dépendant de ses aides, appelés « *Les Jumeaux »p23* et de l'infirmière Imane qui l'aime secrètement. Il vit à la marge de la vie, il s'isole dans un pavillon loin de sa femme et il se plonge dans les souvenirs, les rêves et les illusions qui le mènent vers le passé lointain. Il décrit les scènes de disputes et de colères qui constituent le détour de l'amour vers la haine et l'indifférence. Il conclut, à la fin de son journal intime, que la disparition des sentiments est plus dure que le divorce et la séparation :

> « Il était muet, glacial et la regardait à peine. Son drame se fixait là : quoi qu'elle fasse, il ne lui appartiendrait jamais complètement comme elle en avait rêvé. Il se donnait à son art, à ses amis, à sa famille, à sa maladie, plus jamais à elle. Sa frustration lui faisait mal. A présent, il n'y avait rien à sauver, à réparer. C'était la fin, une fin pitoyable pour tous les deux. » (B.C.p264)

Quant à la deuxième partie du roman, intitulée *Ma version* porte sur la réponse de la femme, qui en découvrant le manuscrit de son époux, prend la parole pour répondre. Elle se présente par son prénom Amina et avertit son lecteur qu'elle raconte une autre version de l'histoire. Amina est une jeune femme berbère appartient à une classe ouvrière au sud du Maroc. À l'image de son récit, Amina décrit la condition féminine marocaine, elle raconte comment elle a été donnée, ou vendue, à un couple français parce que ses parents étaient pauvres.

En outre, les personnages féminins, qui hantent le récit de BEN JELLOUN, constituent le reflet de la condition de la femme bouleversée entre modernité et tradition. Amina représente la femme rebelle qui s'oppose aux traditions et aux coutumes. Elle est issue d'un milieu rural et pauvre où la vie est très difficile. Elle exprime sa révolte contre cette condition et dit :

> « Chez moi, il n'y a pas d'arbre, pas de végétation. Mais il y a des bêtes et des hommes. Des animaux maudits et des femmes résignées. Contre cela je me suis révoltée. A la sécheresse j'ai répondu par la dureté. Les bêtes ne se font pas de politesse, que je sache. Je suis dure parce que les gentils crèvent en se demandant pourquoi les gens sont si méchants avec eux. » (B.C. p, 273)

En parallèle, la structure dialectique du roman invite à lire la double image du déchirement des personnages. D'un côté, le divorce entre le Peintre et sa femme souligne la rupture avec le monde fascinant, célèbre et fortuné de l'artiste. D'un

autre côté, c'est la différence entre deux classes sociales, entre deux pays le Maroc et la France, et entre deux cultures et deux modes de pensée.

En effet, dans *Le Bonheur Conjugal*, l'auteur critique un esprit social cultivant un racisme entre l'arabe et le berbère au Maroc. Les différentes origines des personnages se manifestent sur plusieurs scènes de leur vie de couple. Cela augmente, au fur et à mesure, la colère des deux personnages, par exemple, l'histoire de *« la nappe de Fès »* (B.C,p52) accentue les différences culturelles et sociales entre les deux. Encore, le Peintre relate les souvenirs de la fête de son mariage, il témoigne le choc social et culturel entre les classes sociales. La différence, entre les deux familles, est manifestée par l'hostilité de la famille du Peintre, bourgeoise et riche, à l'égard de la famille de Amina, issue du Bled, pauvre et berbère. Le narrateur raconte cette scène en disant :

> « L'attitude des deux familles avait ravivé un sentiment de rejet qu'elle croyait avoir dépassé depuis qu'elle vivait avec le peintre. Les souvenirs des insupportables humiliations dont elle avait été victime dans son enfance parce qu'elle était de condition modeste lui revenait, comme une blessure secrète qui se rouvrait d'un coup. » (B.C., pp 60-61)

Nous pouvons dire que le choix d'une écriture polyphonique souligne l'intention d'explorer la vie du couple en décrivant le bonheur comme le malheur de la vie conjugale sur les différents plans. Il évoque l'amour, la fidélité, l'harmonie sociale et culturelle, ainsi le problème de l'argent. Aussi, il puise dans l'imaginaire culturel pour décrire la complexité des relations conjugales au Maroc comme ailleurs dans le monde. L'auteur insère des contes fantastiques, des citations de films et d'autres textes afin d'exposer plusieurs visions du monde, en explorant la relation conjugale dans une perspective universelle.

En effet, l'auteur décrit sa société en s'exprimant dans la langue de l'ancien colonisateur. Son choix est justifié par son désir de faire de son roman le point qui rapproche l'univers populaire et le monde de la littérature occidentale. BEN

JELLOUN exploite des pratiques scripturales différentes où les langues se conjuguent et les cultures arabes et occidentales s'entrecroisent. L'écrivain se nourrit de ce passage d'une culture à l'autre afin de mieux définir ce que caractérise la société marocaine et de pouvoir dire un réel décevant et indécis. Ainsi, Mohamed Ridha BOUGUERRA explique :

> « Le fantastique est ici[la prière de l'absent] souvent associé au réalisme, parfois le plus cru, comme au surréel pour produire une œuvre où poésie et fiction concourent à dévoiler un réel dont les tares sont dissimulées sous les oripeaux de traditions sclérosées au respect desquelles personne n'est censé dérogé. »[1]

En s'inspirant *des Mille et une Nuits*, BEN JELLOUN adopte le système du conte dans son roman *Le Mariage de plaisir* où il introduit une histoire tourmentée sur l'amour, le racisme et l'immigration clandestine. Il explique que *« Dans mes romans j'ai souvent utilisé le système du conteur parce que d'abord je viens d'une tradition orale, mais moi, c'est une tradition que j'écris. »*[2]. *Le Mariage de Plaisir* s'ouvre sur l'image d'un conteur à la place publique dans la ville de Fès. Il séduit son auditeur en racontant des histoires qui traversent l'espace et le temps.

Ce roman raconte l'histoire de Amir, un bourgeois fassi, qui a l'habitude de contracter un mariage à durée déterminée pendant son séjour au Sénégal. Dans la tradition musulmane, on appelle ce type d'union un mariage de plaisir et en arabe *Mut'a (M.P,p121),* ce qui empêche Amir de fréquenter des prostituées et tomber dans le péché. Amir demande conseil auprès de Moulay Ahmed qui lui explique les différents avis sur la question de ce type de mariage en expliquant les points de vue des courants de l'Islam. Il dit:

> « Autrement dit, il est égal, pour un homme absent de son foyer pour de longues périodes, de contracter un mariage ″ de plaisir″, ″de jouissance″, ″de bien-être″, qui garantit à la

[1] *Op.cit.*, BOUGUERRA Mohamed Ridha, *Histoire de la littérature du Maghreb: littérature francophone*, p.77
[2] Louisiana Channel.(2 avril2019).*Tahar Ben Jelloun Interview : A writer should be a witness* : http//channel.louisiana.dk

> femme une dot et le respect de celui qui l'a épousée. » (M.P, p20)

Mais, Amir tomba amoureux de cette femme noire. Cette histoire d'amour entre l'homme blanc et la femme noire, transgresse les règles des classes sociales et brise les préjugés du racisme et de l'esclavage au Maroc. Nabou a décidé de suivre son homme et part avec lui à Fès où elle a suscité la jalousie de sa femme Lalla Fatma qui n'accepte pas son existence. Le racisme et la haine s'installent rapidement entre les deux femmes. Cette union contre la norme a bouleversé la famille et notamment l'épouse blanche qui n'acceptait pas ce mélange de couleur au sein de sa famille bourgeoise de Fès, elle réclame son refus en disant :

> « Jamais, jamais de la vie je ne supporterai d'avoir été supplantée par une Négresse, un étrangère sale et qui ne sait même pas parler. Elle a ensorcelé mon mari, elle lui a jeté un sort et moi aussi je suis sa victime. Ce sont des gens sauvages qui noud détestent parce que Dieu nous a faits blancs et propres et eux sont des déchets de l'humanité. » (M.P, p129)

D'ailleurs, le conteur avertit son auditeur que cette histoire est piégée, elle relate un drame dissimulé derrière l'amour charnel. Mais ce drame est celui de l'humanité et s'affirme contre la nature. Le narrateur s'investit dans les techniques du conte afin de raconter la tragédie humaine où l'homme est déshumanisé car il est différent de l'Autre par la couleur. Il explique en disant :

> « Le conteur était un sage. Il savait qu'il était inutile d'appeler les gens à être bons, que la bonté n'avait pas besoin de béquilles pour avancer. Un soir qu'il était de passage à Fès, Goha décida de changer de registre et entreprit de raconter une histoire, que jamais on ne l'avait entendu conter : Une fois n'est pas coutume, ce soir je m'en vais vous conter une histoire d'amour, […]. Mais comme vous le verrez, derrière cette histoire miraculeuse, il y a aussi

> beaucoup de haine et de mépris, de méchanceté et de cruauté. » (M.P., p15)

Le Mariage de Plaisir est un roman sur l'amour et le racisme, il ouvre la voie à une lecture universelle en creusant les problèmes du racisme dans la société contemporaine. Les personnages étaient rejetés par la société car, tout simplement, ils avaient la peau noire. Le narrateur explique la détresse de cette catégorie et dit :

> « Je me dis que la misère rendait les malheureux très méchants entre eux. Racisme tous azimuts, Blancs contre Noirs, Noirs contre Blancs. Si ces gens-là étaient pleins d'argent, ils seraient courtois entre eux, se congratuleraient en buvant un verre à la terrasse d'un grand hôtel. J'observais tout cela avec détachement. J'étais chez moi et ailleurs. J'étais étranger et pourtant d'ici. » (M.P., p232)

L'auteur construit son texte selon un faisceau de thèmes opposés : le racisme est le revers de l'amour de Amir et Nabou. Amir, le bourgeois marocain, défie sa société et sa famille en ramenant la femme Noire à la maison comme son épouse légitime. Le racisme et la haine se placent dans le roman par opposition à l'amour qui reliait Amir et Nabou. L'hostilité envers la femme noire est traduite par la conception héritée de la tradition et de l'histoire de l'esclavage au Maroc. L'épouse blanche de Amir, Lalla Fatma, protesta contre ce mariage en disant :

> « Tu as fait entrer dans cette maison le malheur, le péché et la discorde. Tu veux épouser une domestique, une Négresse dont la couleur de peau trahit sa noirceur d'âme, mais a-t-elle une âme ? Je me le demande.[…]. Tu n'es ni le premier ni le dernier à mettre en péril toute une famille à cause d'une Négresse alliées de Satan. » (M.P, p123-124)

Nabou résiste à la violence des jugements racistes, à l'hostilité de la famille de Amir, mais leur amour était plus fort que la tradition et toutes les différences de la religion, de la culture et de la langue. Aussi, elle a décidé de lui donner un enfant pour

se protéger et ne pas être rejeter par la famille marocaine, à l'exemple de la masseuse de Hammam qui s'est retrouvée dans la rue après la mort de son mari. Le narrateur du récit s'oriente vers le réalisme et poursuit l'itinéraire épineux des jumeaux de Nabou, Hassan et Hocine que l'un était blanc et l'autre était noir. Le récit du conteur raconte le destin des frères qui sont condamnés par la couleur de la peau. Il présente la différence entre les deux personnages en disant :

> « Hassan et Houcine, malgré leur solidarité à toute épreuve, n'avaient pas la même vision de la vie. Hassan était obsédé par ses origines, par la couleur de sa peau. Il envisageait de partir au Sénégal sur les traces de la famille de sa mère. Quand il venait la voir, il posait à Nabou beaucoup de questions, auxquelles elle ne répondait pas toujours, du moins pas d'une manière qui le satisfait. » (M.P, pp170-171)

Hassan poursuit le reflet da sa peau noire sur tous les événements de sa vie, celle-ci est marquée par la discrimination et le racisme. Après plusieurs années, Salim le fils d'Hassan, jeune marocain de la peau aussi noire que son père, subit la violence du racisme et il était victime de l'exclusion sociale. Il se retrouve expulsé à cause de sa couleur noire et renvoyé avec des Africains à Dakar. Salim accepte son sort, il suit les traces de son destin marqué par sa peau noire. Le narrateur décrit ses sentiments en disant :

> « Salim comprit que sa couleur de peau l'avait déjà condamné et qu'aucune parole ne pourrait rien y faire. Il valait donc mieux cesser de protester. Il habitait pour la première fois son corps et sa peau. » (M.P,p196)

Salim est arrivé au pays de sa grand–mère Nabou, mais résigné, il a voulu vivre l'expérience des jeunes africains et *« vivre de l'intérieur ce que ses semblables éprouvaient quotidiennement. » (p201).* L'humiliation était énorme, alors, il a décidé de partir, ailleurs, vers un autre monde plus tolérant et plus libre, à la recherche de son identité crachée sur sa peau noire. Il s'agit, pour lui, de devenir un *Harraga*, un voyageur clandestin. En effet, Salim représente une génération qui souhaite avoir une vie

différente, car *« il voulait savoir ce que son destin lui réservait, celui dessiné par la couleur de sa peau, par le hasard et par le racisme ordinaire, banal, stupide. » (p204).* Mais, il finit comme un cadavre sous les pieds des soldats en essayant d'affranchir les frontières.

Le sens du texte réside, alors, dans son potentiel poétique qui permet d'être le reflet et l'objet de ce reflet. Autrement dit, le récit présente les reflets du racisme qui s'expliquent par le différent destin des frères Hassan et Hocine. En plus, le racisme se représente par le retour de Salim (son expulsion) sur les traces de sa grand-mère, Nabou, et son désir de quitter son pays comme réaction à l'humiliation et la discrimination. *Le Mariage de Plaisir* se construit, donc, en fonction des oppositions constitutives qui mènent vers la déconstruction du texte. Louis Hébert résume les composantes de la déconstruction en se référant aux propos de Sorin Alexandescu :

> « Il faut donc souligner que la déconstruction ne se réduit ni au simple renversement d'une hiérarchie ni au rejet global d'une opposition ; au contraire, l'opposition est maintenue, tout en renversant sa hiérarchie interne et en déplaçant son lieu d'articulation »[1]

Tahar BEN JELLOUN accorde sa voix aux démunis, il traite des sujets sensibles relevant de la vie quotidienne des immigrés et des marginalisés. Le thème du racisme est souvent associé à la condition des immigrés et aux conflits interculturels. Dans *Au Pays* (2009), le narrateur explique la situation des immigrés face aux conflits d'intégration et du racisme. Par exemple, le personnage Kader-la-mauvaise-langue exprime sa haine envers les Noirs et les Africains. Il dit : *« Les Noirs et les Arabes ne se mélangent pas![…].Chez nous au Maroc, les Noirs, on les appelle les abid, les "esclaves ", et on ne se mélange pas ! » (A.P, p29).* Ce type de discours dévoile l'inquiétude du narrateur concernant les questions sur le racisme, de différence et d'inégalité et ainsi les politiques anti-émigrations de Le Pen. Mohamed, dans *Au pays*, explique à sa femme l'échec de cette politique de l'intolérance et du racisme contre les arabes et les africains. Il dit :

[1] Op.cit., HEBERT Louis, *L'analyse des textes littéraires, une méthodologie complète*, p.75.

> « Le Pen a besoin de nous, oui, imagine ce pays vidé de ses immigrés, il ne pourra plus dire que nous sommes l'origine du mal, de l'insécurité, que nous profitons de la Sécurité sociale et des allocations pour les enfants, il sera bien embêté s'il n'a plus d'Arabes sous la main, non, il fait son cinéma, il n'arrivera jamais au pouvoir, mais on ne sait jamais, la politique, je la regarde parfois à la télé, quand on parle de nous c'est mauvais signe, on ne dit jamais du bien de notre travail, ça a toujours été comme ça, je m'y suis habitué. » (A.P, p60)

En parallèle, ce rapport entre l'ici et l'ailleurs est au cœur de l'œuvre *Au Pays*. Il s'agit d'une histoire sur l'immigration et sur les conflits culturels entre les générations. Le personnage Mohamed représente la première génération des immigrés qui sont installés en France pour travailler dans des usines et vivre dans les banlieues. Mohammed, en prenant sa retraite, finit par être seul et par être abandonné par ses enfants qui réclament sans cesse leur appartenance à la France et qui refusent de vivre avec lui au Bled. Le narrateur expose les conséquences liées à l'immigration, il s'adresse aux jeunes qui veulent quitter leurs pays, en disant :

> « L'âme de Mohamed maltraitée par l'exil et la France : Mohamed est un homme perdu, il souffre, la France lui a pris ses enfants, la France lui a donné du travail puis elle lui a tout pris ; je dis ça pour tous ceux qui rêvent de partir travailler à l'étranger ; là-bas, notre langue ne vaut rien, là-bas, nos traditions ne sont pas respectées. »(A.P., p.165)

En plus, le personnage s'exprime au nom des immigrés qui souffrent de la situation difficile du Maroc. Il justifie, en quelque sorte, son immigration par la pauvreté et la misère de son pays et par la politique du régime rigoureux. Il dit par exemple : *« Ce pays plat, sec, aride, sans verdure, sans pitié. Aucun arbre n'y avait jamais tenu, aucune végétation n'avait réussi à pousser »* (*A.P.*, p120). Mohamed se présente comme le modèle de l'immigré idéal, qui renoue des liens avec son origine,

qui est fidèle à sa patrie, à sa religion et à sa culture. Aussi, il se manifeste sensible à l'égard des différences entre lui et ses enfants. Il s'exprime:

> « Mes enfants ont la tête très arabe, la tête et les gestes, ils disent qu'ils sont intégrés, j'ai jamais compris ce que c'est ; un jour Rachid m'a montré une carte et m'a dit : avec ça je vote, moi aussi je suis français et européen, je lui dis, va doucement, déjà pour avoir les papiers t'as attendu plus d'un an et demi, tu vas pas commencer le même cirque pour te dire européen, n'oublie pas d'où tu viens, d'où tes parents viennent, c'est important, partout où tu iras, n'oublie pas que ton pays d'origine est inscrit sur ton visage, il est là, que tu le veuilles ou non. » (A.P,p54)

La famille de Mohamed reflète la condition des immigrés maghrébins. La municipalité les installe dans des immeubles délabrés de la société HLM où *« le mélange Maghrébins-Africains ne se passait pas bien. Les insultes racistes fusaient des deux côtés, suivies de bagarres entre adolescents des deux clans. » (p13)*. L'auteur, lui-même, un immigré en France, montre une sensibilité, vis-à-vis, des parents qui souffrent en voyant leurs fils mènent une vie à l'encontre de la tradition et de la religion. Mohamed, dans *Au Pays,* assiste, lui aussi, à la perte de ses enfants : son fils qui change son prénom de Rachid à Richard (p, 56), sa fille Jamila, la cadette, s'était mariée avec un Italien un non-musulman (p111). Il témoigne la disparition de ses enfants et pense à les récupérer en revenant au Bled.

En outre, Il était obsédé par l'idée que la retraite est le synonyme de l'ingratitude de La France, que, après lui avoir donné des années de travail assidu, elle ne veut plus de ses services. Il s'exprime : *« Il n'était pas malade, mais lentraite l'avait tué, le rien, le silence l'avait condamné à la retraite, condamné à mourir d'ennui et de solitude. » (A.P, p28).* Pour faire face à sa nouvelle condition d'un immigré retraité, il décide de construire une grande maison au bled et de revenir avec sa famille y vivre. Mais, cette obsession l'introduit dans un délire qui finit par le tuer.

Dans les textes de Tahar BEN JELLOUN, le réel est analysé et décortiqué au point de le déconstruire en des unités opposées. La fiction se constitue autour des repères de l'intime de l'âme humaine, qui est préoccupée par la douleur et la difficulté de toute nature : tortures, racisme, déracinement, emprisonnement, et bien d'autres questions relatives à l'homme et à son interaction avec son vécu. La représentation du quotidien est déterminée par les rapports entre le personnage et son univers, en occurrence l'espace et le temps, à travers lesquels, l'univers romanesque se construit. Cette particularité nous conduit à la spécificité du récit, ce que J- Y. TADIE appelle récit poétique. Il explique :

> « Le récit poétique est "un objet construit ". Chaque récit à sa structure propre, liée aux rapports entre les personnages, au progrès de l'intrigue vers un dénouement, aux références spatio-temporelles. »[1].

L'œuvre de BEN JELLOUN met en scène des personnages qui évoluent en fonction du rythme de leurs pensées et de leurs errances dans un monde chaotique et hostile. Le texte se présente sous des formes esthétiques, comme le journal intime ou le monologue intérieur, afin d'explorer les profondeurs de l'âme humaine. L'auteur cherche à dévoiler la vie des exclus et des marginalisés en procurant un métissage de l'imaginaire populaire et de la réalité sociale.

Par exemple, dans *Cette Aveuglante absence de Lumière*, l'auteur nous introduit dans les ténèbres du monde carcéral. Il décrit l'horrible bagne de Tazmamart[2] où des prisonniers subissaient la mort à long-terme. Le personnage- narrateur témoigne l'endurance des anciens soldats, face à la mort, ceux qui ont participé au coup d'Etat en 1971 contre le roi Hassan II. L'erreur est marquée le jour de la fête de l'anniversaire du roi où des soldats et des sous-officiers sont introduits dans le palais Skhirate et ils ont tiré sur la foule (CAAL, pp16-17). Le narrateur est un survivant qui raconte les dix-huit ans d'emprisonnement, dans un lieu horrible où les détenus étaient jetés sous la terre et ils étaient privés de la lumière. Il s'agit d'un récit dans lequel

[1] *Op.cit.*, TADIE Jean-Yves, *le récit poétique*. P.113.
[2] Plusieurs récits de genre autobiographique ont été publiés en racontant ce lieu de punition et de terreur. Ali Ben Bine qui était à l'origine du récit de Ben Jelloun, publie en 2009 un livre intitulé *Tazmamart*, aussi Ahmed Merzouki qui a publié *la cellule 10*.

BEN JELLOUN, se met à la peau de ces punis et raconte la souffrance de la vie dans l'obscurité. Il décrit le bagne de Tazmamart en disant :

> « Mais où étions-nous ? Nous étions arrivés là sans notre regard. Etait-ce la nuit ? Probablement. La nuit sera notre cimetière. [...] La nuit, ah ! Ma couverture de poussière gelée, mon étendue d'arbres noirs qu'un vent glacial remuait juste pour faire mal à mes jambes, à mes doigts écrasés par la crosse d'un pistolet-mitrailleur. » (C.AA.L., p, 10)

Le roman offre une lecture plurielle dans le sens où le réel est médiatisé par le langage poétique. Salim, le narrateur de *Cette aveuglante absente de lumière*, décrit un décor obscur où des ombres survivent en empruntant la voie de la méditation, seule échappatoire leur permettant de vivre et de se libérer d'une réalité insupportable. Le narrateur instaure une distance entre lui et le réel, une mise à l'écart qui s'étend également à son corps, à l'espace et au temps. Il raconte en disant :

> « Le corps, c'est ce qui est visible. Ils le voyaient, ils pouvaient le toucher, le couper avec une lame rougie au feu, ils pouvaient le torturer, l'affamer, l'exposer aux scorpions, au grand froid, mais je tenais à garder mon esprit hors d'atteinte. C'était ma seule force. » (C.AAL, p137)

Le lecteur assiste à un réel dérangeant, déguisé et caché par l'image symbolique de l'obscurité. Autrement dit, le réel n'est pas représenté mais il est inventé et transformé en un témoignage de la résistance face à la mort. Nous pensons que BEN JELLOUN cherche à dépasser ce réel par le fait de créer un autre suffisant pour supporter la torture, la folie ou la mort. Le narrateur s'exprime, dans ce qui suit, en disant :

> « J'ai compris tout de suite que nous n'avions aucun choix. Il fallait renoncer aux gestes simples et quotidiens, les oublier, se dire ″ la vie est derrière moi″ ou ″on nous a arrachés à la vie″ et ne rien regretter, ne pas se lamenter ni

> espérer. La vie est restée de l'autre côté de la double muraille qui entoure le camp. C'est tout un apprentissage que de se défaire des habitudes de la vie, apprendre par exemple que les jours et les nuits sont confondus et qu'ils se ressemblent dans leur exécrable médiocrité.» (CAAL, p25)

Les prisonniers de Tazmamart, afin de résister au silence et à la folie, passent leur temps en pratiquant de diverses activités : réciter le coran, apprendre des langues et raconter des histoires. Quant à Salim joue le rôle du conteur du bagne, il raconte des séquences de films étrangers et des contes qui proviennent de sa mémoire de lecteur érudit. Son objectif premier est de distraire ses camarades mais, au fur et à mesure, cette activité devient une vitalité et une manière de résistance pour survivre. C'est le cas du prisonnier Abdelkader qui réclamait des histoires afin de survivre. Il lui demande en suppliant :

> « raconte-moi une histoire, une longue et folle histoire. J'en ai besoin. C'est vital. C'est mon espoir, mon oxygène, ma liberté. » (p101)

Ainsi, *Cette aveuglante absence de lumière* se construit selon une mosaïque des citations et des images symboliques et spirituelles en évoquant : le pèlerinage, la prière, les ablutions, le jardin de lumière, et des rêves des prophètes (p163). En outre, l'expression de la douleur et de la difficulté vécues dans le bagne s'éloigne de la linéarité de la prose pour se réfugier dans l'expression poétique. Autrement dit, seule la force de l'image poétique permet de rendre compte et la charge sémantique ne peut être explicitée qu'à travers la présence du langage poétique considéré comme échappatoire de cette réalité insupportable.

En outre, ce récit de témoignage se caractérise par l'aspect sédentaire du cadre spatio-temporel mais le personnage s'évade en faisant le voyage spirituel vers d'autres espaces mystiques où le narrateur- personnage se plonge dans la spiritualité et la méditation. Aussi, Salim évoque ses compagnons du bagne, il raconte leurs délires, leurs rêves et leurs angoisses et il décrit la mort pathétique qui a pris chacun d'eux. Nous remarquons que la lecture de *Cette aveuglante absence de Lumière* prend la

forme d'un récit mystique à travers lequel l'auteur se renoue avec l'esprit soufi. A ce propos Abdellatif Attafi explique dans son article :

> « L'auteur est resté fidèle aux éléments qui constituent la voie soufie et qui influencent la progression narrative. Les insertions au sujet des autres détenus ne font que renforcer l'intention initiale de l'auteur de tisser une histoire où la voie soufie est liée à la survie de Salim dans un bagne où les conditions de vie sont extrêmement difficile » [1]

Le narrateur s'inspire de la voie spirituelle des mystiques musulmans *« qui s'isolent et renoncent à tout par amour infini de Dieu. » (p 106*), il s'agit d'une résistance à la mort et aux souvenirs de la vie antérieure car selon lui *« se souvenir c'est mourir »* (p29). Le narrateur refuse, donc, toute relation avec le réel et il s'échappe grâce à la poésie aux rives du mysticisme.

En parallèle, l'auteur, dans ce texte, exprime son engagement socio-politique, à travers l'écriture de la mémoire, en revenant à l'histoire des *« années de plomb »* (M.P, p240) où le gouvernement enlève et condamne les détracteurs de la politique du roi. D'ailleurs, cette thématique est présente, dès dans son premier texte *Moha le fou et Moha le sage* publié en 1979, dans lequel la voix d'un homme mort surgie pour dénoncer la réalité socio-politique.

Aussi, *La Punition,* écrit à la première personne, raconte l'expérience d'un étudiant détenu dans un camp militaire. Le narrateur anonyme raconte son emprisonnement dans un camp militaire, l'erreur commise est d'avoir participé dans une manifestation pacifique, organisée par les étudiants au Maroc, et « *qui a été réprimée dans le sang » (P., p10).* Ce récit porte la voix de dénoncer la violence et l'humiliation des soldats, envers des étudiants et des intellectuels, dans le camp militaire El Hajeb. Le narrateur éprouve le besoin de résister face à cette méfiance et cette violence des soldats et des chefs par la force du verbe, de la musique et de la littérature. Le narrateur trouve secours et refuge dans la lecture et la poésie, il raconte:

[1] ATTAFI Abdellatif, Le Soufisme dans" Cette aveuglante absence de lumière" de Tahar Ben Jelloun, *Nouvelles études francophones*, 2012, p. 203.

> «La première arme, c'est l'humiliation, cette violence consistant à nous déclasser, à nous mettre au bord du gouffre et à nous menacer de nous envoyer un coup de pied dans le ventre. Je fais appel à mes souvenirs de lecture ; Je ne sais pas si je récite fidèlement ce que j'ai lu ou si j'invente les phrases. Je pense à Dostoïevski, à Tchekhov, à Kafka, à Victor Hugo… » (P., p40)

Par ailleurs, le narrateur partage avec ses lecteurs cette épreuve difficile qui résulte de la publication de ses premiers poèmes. Il reconnait, alors, le rôle de la poésie dans sa résistance contre la brutalité des soldats et des manœuvres. Il se distancie de la réalité en se réfugiant dans l'écriture et la récitation de la poésie. En effet, la poésie constitue une échappatoire à un réel violent et brutal du camp. L'expression poétique anéantit la violence du réel et le remplace par un autre rêveur et paisible. Le narrateur raconte le rôle de la poésie dans sa vie dans le camp militaire. Il dit :

> « Ce sont justement ces " puanteurs" que je subis qui me font penser à Rimbaud. Ces vers me permettent de voyager, de sortir de ce camion de malheur. Je n'ai que la poésie à opposer à ces brutes. Les mots, les images, les fulgurances échappent à leur contrôle. Rarement la poésie ne m'a été aussi nécessaire que durant ces jours.[…]. La poésie devient mon alliée, mon refuge, mon lit et mes nuits. Il m'arrive d'écrire dans ma tête en attendant l'occasion de trouver un bout de papier pour y inscrire mes vers. » (P., p82)

Il éprouve alors le besoin de se libérer par le recourt au langage poétique qui lui permet de s'exprimer, de dire l'inexprimable et de dénoncer un régime politique rigoureux. En parallèle, la lecture de ce texte suppose une lecture intime de la mémoire. Nous remarquons qu'il y a une ressemblance entre les événements racontés dans *La Punition* et les propos recueillies de BEN JELLOUN, dans l'une de ses chroniques, à la réponse de son séjour dans un camp militaire, après les soulèvements de Casablanca en 1965. Il dit :

> « J'avais 21 ans. Il y avait trois choses terribles dans ce camp situé d'abord à El Hajeb, ensuite à Ahermoumou. On ne savait pas si on allait en sortir un jour. Ensuite ma licence en philosophie a été interrompue brutalement et enfin, nous étions maltraités.[…]. En même temps cette expérience douloureuse est ce qui m'a déterminé à écrire. J'ai consigné, durant cette période d'épreuves, dans un petit carnet un long poème que j'ai donné par la suite à une revue de poésie, *Souffle*, qui l'a publié. »[1]

Il nous semble, que l'auteur dévoile une séquence de sa vie, quand il était un étudiant, afin de témoigner une époque bouleversée par le désir bouleversant d'une génération émancipée.

L'écrivain a pour mission, donc, de dénoncer le réel vécu et la violence subie en mettant en scène des personnages de la vie quotidienne et des substituts de la réalité qui reflètent des problématiques d'ordre universel. Il affirme cette sensibilité à décrire la souffrance des marginalisés, des immigrés, des femmes soumises et des démunis. Selon BEN JELLOUN, l'acte poétique offre à l'être humain un espace où se confier et résister à la difficulté et au malheur, dans le sens où le réel se métamorphose grâce à charge sémantique contenue dans le mot. L'écrivain marocain explique à ce propos :

> « La poésie est une mathématique. Aucune poussière n'est tolérable. Elle relève de la précision de l'horlogerie. C'est une physique des émotions. La flamme n'est jamais du hasard. Elle vient d'une histoire, d'une mémoire. Elle tend à couvrir l'indicible avec les mots, avec des Images, des métaphores et quelque parfum acide. »[2]

Le texte de Tahar BEN JELLOUN dévoile, à travers la fiction, un réel déconstruit à l'image composante d'un imaginaire collectif et individuel. Il ne reflète

[1] BEN JELLOUN Tahar, Entretien avec Tahar Ben Jelloun par Jean-François Clément d'après une conférence donnée à nancy, Chronique 2006, www.taharbenjelloun.org /index. php?id=46&tx_ttnews. (consulté le 27/10/2015)

[2] DOTOLI, Giovanni, *Langage et langue de la poésie française contemporaine : les voix des poètes, Tahar Ben Jelloun*. Paris. Hermann.2015. P.206.

pas le réel mais il le décompose et il le combine, en harmonie, avec l'imagination et la poésie. Ainsi, son engagement social influe sur les procédés et les techniques exploitées dans son écriture, comme le stipule Marc Gontard :

> « Cette inscription de la révolte dans le signifiant textuel, nous la retrouverons, avec des techniques différentes, dans chacune des pratiques littéraires du groupe. C'est ainsi que toute distinction aristotélicienne (et donc occidentale) entre les genres disparait »[1].

D'ailleurs, l'œuvre de Tahar BEN JELLOUN se présente comme un espace de transgression dans lequel jaillit la voix étouffée des individus dans un contexte socio-politique. Dans le roman *Cette Aveuglante absence de lumière* et dans *la Punition*, le narrateur résiste à la rigidité du pouvoir en se réfugiant dans la lecture et l'écriture de la littérature. La voix du personnage revendique son droit à l'existence en face du rejet social, que ce soit en raison de la couleur noire de sa peau, comme dans *Le Mariage de plaisir*, ou bien à cause de son exil et de son immigration, représentés à travers le récit *Au Pays*. Autrement dit, l'écriture de la souffrance et l'expression du mal s'intensifient par la présence du langage poétique. Pour lui la fonction de la poésie se résume dans ces propos :

> « La poésie est là, dans cette exigence absolue ne laissant de place à rien d'autre qui à la douleur du monde qui se répond chaque jour davantage sur les êtres les plus démunis, les plus abandonnés. »[2].

Il ajoute dans le même article, que le rôle du poète c'est de pouvoir intégrer l'homme dans sa dignité et *« se battre pour la dignité est un acte poétique. »*[3]. BEN JELLOUN fait du langage poétique la matière première de son texte. Selon Salim JAY, l'auteur marocain est défini comme *« poète d'abord est souvent plus convaincant*

[1] *Op.cit.*, GONTARD Marc. *La Violence du texte*, p. 21.
[2] BEN JELLOUN Tahar, *la poésie est la vie*, *Chroniques28.12.2010*. http://www.taharbenjelloun.org
[3] Ibid.,

que le romancier »[1]. Pour lui la poésie est sa passion à travers laquelle il s'exprime. Il ajoute que :

> « La poésie est un travail sur la langue. [...]. Toute réflexion sur la langue ou le langage de la poésie est une analyse de cette chose étrange et merveilleuse : la passion, passion du vrai, passion de la vie.»[2].

Nous pouvons dire que les œuvres de Tahar BEN JELLOUN interprètent la vie quotidienne des marginalisés et des opprimés dans un contexte idéologique postcolonial. En profondeur, il décrit un univers pluriel où la transgression des codes et des normes sociales et idéologiques affectent la structure du roman. Nous pensons que l'auteur propose une nouvelle écriture qui met en scène les thèmes, qui bouleversent le lecteur, en parlant de sa condition humaine. Cependant, le caractère illusoire de la fiction est présent, dans le texte, par l'alternance des codes de l'oral et de l'écrit, du réalisme et du fantastique. Il s'agit, d'une écriture d'une transgression qui brise le silence et présente une ère de révolte et de prise de la parole.

Dans ce qui suit, nous proposons une lecture analytique de notre corpus en mettant en valeur les liens qui gouvernent la transcription du réel avec la structure narrative du texte incarnée dans l'investissement du poétique. Notre objectif est de définir les ressources de cette création romanesque et de caractériser l'univers fictif qui se balance entre la réalité et la fiction.

2. L'œuvre de BEN JELLOUN entre réalité et fiction

La mise en place *du poétique* dans l'œuvre de Tahar BEN JELLOUN provoque la discontinuité du réel présenté à partir d'un ensemble de paradigmes à travers lesquels la référence à l'espace et au temps est illusoire. C'est ainsi que le texte offre une lecture–écriture de la subversion représentée par les procédés scripturaux et par le dosage de la fonction poétique. Ce poétique est défini non pas uniquement par la présence de la poésie dans le texte, mais aussi, par un ensemble des procédés et des techniques relevant de la prose poétique, c'est ce que J.Y. TADIE le nomme comme un système d'échos :

---

[1] JAY Salim, *Dictionnaire des écrivains marocains*, Paris, Eddif, 2005. P.78.
[2] *Ibid.,*

> « Si nous reconnaissons, avec Jakobson, que la poésie commence aux parallélismes, nous trouverons dans le récit poétique, un système d'échos, de reprises, de contrastes qui sont l'équivalent, à grande échelle, des assonances, des allitérations, des rimes : ce qui n'implique, ni n'élimine, la recherche des phrases musicales »[1]

Nous remarquons que l'activité scripturale de BEN JELLOUN agit sur deux niveaux : le niveau de la fiction et le niveau de la forme poétique. Nous remarquons qu'il s'agit d'un système d'écriture qui oscille entre la prose et la poésie. Au niveau de la prose, l'écriture agit sur un spectacle des personnages qui bougent à travers un décor tracé par l'imaginaire populaire et fantastique. Au niveau de la forme, cette écriture agit sur la mise en place du langage poétique qui intervient au moment où la prose ne peut pas fonctionner. Pour BEN JELLOUN, le texte littéraire est un espace où intervient l'expression symbolique et métaphorique qui se réalise sur les deux systèmes de langue (le français et l'arabe) en exprimant le désordre psychologique et social des personnages.

Nous interrogeons alors les sources de cette écriture romanesque qui puise de l'univers populaire et s'inscrit, au même temps, dans une sphère de l'écriture postmoderne. En outre, notre analyse vise à démontrer le fonctionnement d'une écriture en déterminant les procédés narratifs à travers lesquels les textes de BEN JELLOUN se démarquent au sein du paysage de l'écriture francophone.

Il nous semble que cette écriture se distingue par sa singularité, puisant sa richesse dans le patrimoine culturel arabe et maghrébin. Cette spécificité confère à l'écrivain marocain le statut d'un conteur public. D'ailleurs, plusieurs romans prennent cette spécificité esthétique du conte, nous citons par exemple *: Harrouda, L'Enfant de Sable, La Nuit Sacrée, La Nuit de l'Erreur, La prière de l'absent* et bien d'autres romans où les narrateurs ce sont des personnages-conteurs.

Le Mariage de plaisir se ressource du patrimoine culturel maghrébin et aussi s'inspire des contes des *Mille et une Nuits*. Le personnage Amir est décrit comme un

[1]*Op.cit.,* TADIE Jean-Yves, *Le récit poétique*, p.8

prince de l'Orient. En plus, la figure orientale et légendaire, du personnage Jha ou Goha, ouvre l'histoire de Amir à l'instar des contes de *Mille et une Nuits.*

En effet, le conteur plonge son auditeur dans l'aventure du voyage de Amir et de de son fils Karim vers le Sénégal. Au fil du périple, Karim découvre les mystères et le charme de l'Afrique centrale et du Sahara, en passant par les villes frontières où se mêlent le réel, la magie et le fantastique, renvoyant à l'univers des contes populaires. Le récit du voyage est interrompu par des séquences étranges et fantastiques. Par exemple, Karim relate sa rencontre avec le ramasseur des dattes, un petit homme mystérieux qui veille sur les rêves des habitants (p71)**.** Ainsi, l'histoire du chat doté de la parole humaine (P73) donne lieu à une discussion avec Karim, au cours de laquelle l'animal raconte son histoire mystérieuse. De même Amir raconte à son fils les rencontres étranges avec des créatures fantastiques à la maison effrayante, où habite un serpent à sept têtes et des ombres de fantômes. Amir décrit sa nuit mystérieuse avec les *Djins* en disant:

> « Dans la maison étrange où nous étions, c'est un serpent qui est venu nous parler. Il parait que c'est un domestique qui a été piqué par une bête inconnue et qui, depuis, se transforme en serpent la nuit. Il nous disait : ″Je suis Doukkali, le gardien de la maison. N'ayez pas peur, je ne mords et je ne fais aucun mal ; je dois juste faire peur et vous impressionner. Mais dès le lever du jour, je reprends ma forme humaine, et là je deviens méchant très méchant. » (M.P., pp 77-78)

Tahar BEN JELLOUN considère le livre des *Mille et une Nuits* comme une source inépuisable de son univers fictif, il réclame que *« tout écrivain se doit lire les Nuits. C'est une école d'apprentissage, un monde foisonnant, sans faiblesse, sans ennui, le lecteur est tenu par la main et à aucun moment il ne peut s'en aller.»*[1]. La représentation fantastique de l'univers romanesque affecte la structure fragmentaire de l'histoire, elle provient de la présence de l'intertexte de ce livre incontournable. En effet, le récit représente une ressource culturelle et universelle qui traduit l'esprit d'une identité

[1] BEN JELLOUN Tahar, Les Mille et une Nuits : préface au conte « Noureddine et la Belle Persane, publié par les Editions André Versailles, *Chroniques 2009*, www.taharbenjelloun.org

plurielle revendiquée par le roman de BEN JELLOUN. Mgdalena ZADRADA-COK explique ce lien en disant :

> « 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. » [1]

Ce caractère pluriel de son œuvre se rattache à la représentation réelle marocaine, c'est-à-dire, l'auteur réussi à conjuguer deux univers qui sont opposés : l'un fabuleux et l'autre réaliste. En plus, l'analyse du texte de BEN JELLOUN démontre que la réalité sociale est représentée selon un système de métaphores et d'images symboliques qui découlent de l'oralité et l'imaginaire populaire. Nous trouvons la justification de nos propos dans la réflexion de J. Y. TADIE qui pense : *« que les récits poétiques de notre temps veulent rendre compte du sens du monde par des systèmes de symboles. »*[2]

En outre, la présence de deux systèmes de représentations engendre une forme mixte entre la forme linéaire de la prose et la forme verticale de la poésie. Ces moments d'écriture se détachent de l'ensemble du texte, où le narrateur quitte son univers romanesque pour s'évader vers d'autres espaces. Ces ruptures se répètent dans le texte et provoquent une structure fragmentaire et hybride.

Par exemple, le Peintre dans *Le Bonheur Conjugal* était incapable de retrouver sa vie splendide et glorieuse d'autrefois, sa défaite physique et morale le rend silencieux et il s'effondre dans le vide et le silence. Le narrateur le présente ainsi: *« Il était encore plus impatient qu'à son habitude. Puis ces moments de trouble et d'intensité se terminaient par de longs silences accompagnés de sentiments de défaite. »* (B.C., P.20).

---

[1] *Op.cit.*,Zdrada-Cok Magdalena, *Tahar Ben Jelloun : hybridité et stratégies de dialogue dans la prose publiée après l'an 2000,* p.56.
[2] *Ibid.*,p.145

Les moments de silence sont envahis par des histoires enchâssées, des récits de souvenirs et des rêves. Il s'agit du parallélisme entre son état présent d'un paralysé, de son désir de retrouver sa vie et les souvenirs d'un passé glorieux qui surgissent en écrivant son journal intime. Le Peintre s'arrête pour méditer son passé, pour évoquer ses expériences et ses rencontres amoureuses avec d'autres femmes. Il représente son état en disant :

> « Parfois, au beau milieu de la journée, de petit souvenirs d'enfance, apparemment insignifiant, lui revenaient à la mémoire. Ils dansaient devant ses yeux comme des pantins dans une foire foraine. » (B.C. p,170)

Le texte *Le Bonheur Conjugal* se construit en fonction du montage insignifiant des micro-récits. Par exemple, Le *chapitre XVI, Casablanca, 12 septembre 2000 (B.C, pp170-173),* se construit à la base de la succession des images de souvenirs ayant des thèmes différents et qui envahissent la pensée du peintre et perturbe la linéarité de la narration. Il évoque d'abord *« le vieux sceau du hammam »,* et il s'interroge sur sa place au milieu de son récit *: « Pourquoi ce seau venait donc, un demi-siècle plus tard, occuper son esprit ? » (p171)*. L'image de *« la vieille natte en paille tressée sur laquelle ses parents faisaient la prière. »,* (p171) de même pour *« le pantalon du golf »* (p171) et *« la valise en carton dans laquelle son père gardait des numéros du magazine Life »* (p171), encore le souvenir « *du visage de jeune soldat américain » (p172)* se noue avec *« une écharpe mangée aux mites » (p 172).* Le rythme rapide de ce chapitre marque la spontanéité de l'expression, l'enchainement des images hétéroclites qui renvoient au désastre psychologique du Peintre. Une fusion des images métaphoriques hantent l'esprit du narrateur et dérange par son effet destructif la lecture du texte.

En parallèle, le personnage, *Flane*, est incapable d'avancer dans sa vie et de supporter les conflits avec sa femme, il s'échappe au réel en racontant des événements lointains qui incarnent le réel et le rêve. Il nous semble que la succession irrationnelle et incohérente des images et de souvenirs soulignent la présence d'une écriture surréaliste à travers laquelle l'auteur donne le libre cours à son inconscient, à la liberté d'expression qui lui permet d'errer dans l'espace et le temps. C'est ainsi que TADIÉ explique en disant :

> « Les héros du récit poétique se promènent à travers les fossiles du temps. Si la frontière entre description et narration y est abolie, c'est aussi parce que la description, narration du visible, fait l'histoire d'un temps figé ; [...]»[1]

De même, dans son œuvre *Cette Aveuglante absence de Lumière*, les personnages vivaient dans des cellules isolées et obscures, ils étaient privés de la lumière et de tout contact avec la vie. Les prisonniers entretiennent une relation absurde avec le temps qui leur échappe. Le personnage Karim, qui porte le numéro 15, avait pour mission de donner le temps : l'heure, le jour et l'année, pour lui *« c'était sa façon de survivre : s'absenter en surveillant le rythme d'un temps qui nous était interdit. » (CAAL, p44)*. Les détenus s'effondrent, de plus en plus, dans l'obscurité et le vide, *« ils étaient réduits à l'immobilité »* (p44). Ils renoncent à la vie où ils doivent résister au froid, aux scorpions et à la mort.

Le réalisme cède la place à la rêverie et au délire des personnages qui ne supportent plus la punition. Par exemple, Madjid, le numéro 6, délire en imaginant sa libération à l'arrivée du personnage imaginaire qui s'appelle *Moha*, *« l'homme qui dit toujours la vérité, parce qu'il n'a rien à perdre. » (p117)*. Dans ce passage, Salim s'identifie à ce personnage fictif *Moha* et il s'adresse à Madjid afin de le consoler et d'apaiser sa folie. Il dit :

> « Tu sais, toi l'impatient, dont le temps ne cesse de bruler et d'être avalé par cette nuit immobile, toi qui crois que les morts sont des comédiens qui jouent sur une scène habitée d'ombres et de fantômes, toi dont l'inquiétude grossit dans les ténèbres, saches que je ne suis qu'une rumeur, un feu déguisé en clarté, une parole qui sort de tes viscères puis tombe dans le puits. Ma voix est portée par le vent, même si celui-ci est chargé de sable et brouille les pistes. » (C.A.A.L., p121)

Nous remarquons que le récit des personnages résiste au temps. Pour eux, le temps est immobile et infini ce qui engendre la discontinuité du récit car l'événement

[1] *Op.cit.,* TADIE Jean-Yves, *Le récit poétique*, p.84

raconté s'inscrit dans la douleur insupportable et qui dure éternellement. Le narrateur exprime, par exemple, dans *La Punition* que *« le temps n'existe plus, il est kidnappé par une bande de bagnards en fuite, […] » (P.,p28),* ce qui est important c'est l'instant fatal de la douleur et de la souffrance qui s'échappe à la chronologie et qui dure à l'infini. TADIÉ explique à ce propos que : *« Dans une utilisation inversée par rapport à l'usage habituel, il se sert de la chronologie non pour marquer le déroulement d'un ordre, mais pour fixer le souvenir de ses ruptures »*[1]

D'ailleurs, la présence des dates marque un moment inoubliable et suggère la discontinuité de la narration en suggérant une autre chronologie. Par exemple, le narrateur raconte dans *Cette aveuglante absence de Lumière* que sa vie s'est arrêtée au moment de son arrestation. Il se plonge dans un espace-temps constant ce qui provoque l'errance du récit. Il nous raconte en disant :

> « Depuis la nuit du 10 juillet 1971, je n'ai plus d'âge. Je n'ai ni vieilli, ni rajeuni. J'ai perdu mon âge. Il n'est plus lisible sur mon visage. En fait, je ne suis plus là pour lui donner un visage. Je me suis arrêté du côté du néant, là où le temps est aboli, rendu au vent,[...]. » (CAAL, p15).

Le personnage échappe à la chronologie linéaire du texte et il s'enferme dans un pessimisme existentiel en s'évadant vers d'autres espaces fictifs. Le récit se présente, alors, comme la lecture saccadée de la pensée du narrateur, de ses souvenirs et de sa vie antérieure. En outre, le sujet dans l'œuvre de BEN JELLOUN prend une distance par rapport au flux des événements réalistes en s'inscrivant, par le biais de la métaphore, dans un système narratif complètement aboli par l'introduction de l'imaginaire. C'est ainsi que le motif de l'évasion, relatif au voyage et à l'errance, s'inscrit dans cette tradition littéraire du conte populaire.

Dans *Au Pays,* la vie de Mohamed est présentée selon un long monologue intérieur où s'alternent les souvenirs et les illusions. Son récit résiste à la chronologie et à la linéarité narrative. Il prend une distance vis-à-vis de sa condition d'un homme égaré et abandonné, après sa retraite. Le retour de Mohamed au Bled, pour construire la grande

[1] *Op.cit.,* TADIE Jean-Yves, *Le récit poétique,* pp.96-97

maison, constitue une résurrection et une nouvelle vie longtemps souhaitée. Ce rêve est perturbé par l'intervention de *« la chose noire » (p,140),* prise comme *« une messagère du malheur »* qui annonce une fin tragique. Le personnage raconte cette rencontre en disant :

> « À cet instant précis apparut une silhouette noire, quelqu'un couvert de la tête aux pieds d'un tissu noir, des mains dans des gants noirs, des babouches noires. Une masse en mouvement, une femme peut-être ou bien un voleur dissimulé dans cet accoutrement. L'ombre tournait autour de la maison sans arrêter. Une étrange présence, lourd, indéfinissable. Mohamed demanda : qui est là ? pas de réponse. L'ombre grandit, fit passer un vent froid puis disparut.» (A.P., p140)

Le récit réaliste de Mohamed est perturbé par l'introduction du fantôme, un motif qui provient aussi du conte et de la tradition orale. La mise en scène du fantôme marque, aussi, le passage du réel vers l'extraordinaire, ce qui provoque des ruptures sur les deux aspects de la forme et du genre. En effet, l'image de la créature extraordinaire, comme « la *chose noire* » dans *Au Pays,* « *l'homme-serpent* » dans *le Mariage plaisir* et même la présence de l'image du fou-sage *Moha* dans les textes de BEN JELLOUN, représente un espace de transgression où la parole est libérée des contraintes de la norme sociale. Il nous semble que les propos de *la chose noire* est la voix double du narrateur, qui dans un métalepse, reproche la construction de la maison : *« Quelle maison ! Une erreur, une folie. » (A.P., p134).*

En parallèle, le fantastique rejoint l'expression du pathétique qui souligne l'attitude du personnage. Nous pensons que le flux de la narration se présente en parallèle avec ce rythme pathétique, car *« Le rythme n'est rien d'autre que le système ouvert de la répétition des ruptures.»*[1]. Par exemple, dans *Au Pays, la chose noire* s'exprime sur un ton lyrique qui suscite à la fois pitié et terreur en menaçant Mohamed. Le narrateur nous décrit :

[1] FELMAN Shoshana, Lyrisme et répétition, *Romantisme*, 1973, vol. 3, no 6, p. 10, (Consulté le 10/12/2020) https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1973_num_3_6_5866

> « Il avait beau invoquer Dieu et son prophète, réclamer leur protection, la chose grandissait tout en lui parlant tantôt en berbère, tantôt en arabe : *Meskine ! Pauvre de toi ! Tu as dépensé tout ton argent dans cette bâtisse pour danser sur la tête, pour marcher sur les mains, pour manger le hérisson et boire du lait plein de sable, tu avaleras de travers et tu mourras étouffé car personne ne viendra à ton secours, tu as construit une maison sur le seul terrain qui n'appartienne pas aux humains, tu as violé le secret des maîtres du lieu, tu les as dérangés, tu leur as fait du mal, cette maison restera vide, vide, et aucune âme n'y entrera jamais,[…].* » (AP.,p142)

La multiplication des techniques d'écriture, permettant un passage entre le réel et le fantastique, souligne une distance entre le contenu et la forme exprimée dans la langue française. Nous pensons que la conception de l'œuvre de BEN JELLOUN comme unité de *forme-sens* est doublement présentée, d'un côté par son appartenance à une tradition orale et plurielle à travers les références aux contes et aux *Nuits*. D'un autre côté, elle est présente par son pouvoir de conjuguer les aspects du langage poétique avec la nature prosaïque de son genre romanesque. C'est ainsi que son œuvre offre une lecture, comme stipule BARTHES, «*qui déconforte, fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage.* »[1].

À ce niveau de réflexion, il est important, de définir les éléments caractérisant le genre du romanesque de BEN JELLOUN en étudiant les caractéristiques littéraires, les procédés qui définissent l'identité générique de son texte. L'objectif est de montrer le caractère décisif de sa production romanesque en intégrant l'étude relative aux éléments constitutifs du roman moderne. C'est ainsi une étude du paratexte permet de définir l'aspect sémantique et aussi poétique qui assurent la compréhension du texte.

[1] BARTHES Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973,.pp. 25-26

II- Au seuil du texte de Tahar BEN JELLOUN

Le lecteur des textes de Tahar BEN JELLOUN est interpellé par un ensemble d'indications paratextuelles qui forment son œuvre et condamnent sa consommation et sa réception. Ainsi, G. GENETTE baptise comme paratexte l'ensemble des procédés qui forgent la structure romanesque comme : titres, sous-titres, indications génériques, préface, épigraphe, avertissement…. Ces éléments indicatifs, ou cette *Zone indécise,* établissent les correspondances entre le texte et *le hors-texte* afin de le présenter aux lecteurs qui en suscitent des suggestions de lectures. Selon GENETTE :

> « Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. Plus que d'une limite ou d'une frontière étanche, il s'agit ici d'un seuil, ou – mot de Borges à propos d'une préface – d'un « vestibule » qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer, ou de rebrousser chemin. »[1]

Le paratexte est conçu comme un élément médiateur, entre l'écrivain et le lecteur, qui *« commande en réalité toute la lecture »*[2] du texte comme le stipule Philippe LEJEUNE. Nous trouvons que certains éléments du paratexte, dans notre corpus, stimulent une lecture poétique jaillissante depuis *ce pacte de lecture*. Notre réflexion sur l'importance de l'étude du paratexte, dans le processus de la création littéraire, s'inspire de la théorie de GENETTE. Pour lui, le paratexte est le second type parmi les cinq d'autres qui forment *la transtextualité* prise comme objet de la poétique[3]. Il nous semble pertinent d'analyser les éléments qui interviennent dans le fonctionnement de l'écriture de l'œuvre de BEN JELLOUN. D'abord, nous évoquerons le problème des indications du *genre* de ses œuvres. Ensuite, nous explorons les autres éléments du paratexte qui peuvent accorder une identité particulière à son texte.

[1] GENETTE Gérard, *Seuil*, Seuil, Paris, 1987, p.7
[2] Idem,
[3] GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, Seuil, Points, Paris, 1982, pp.7-10

1- Ambigüité générique du texte de Tahar BEN JELLOUN

Le roman de Tahar BEN JELLOUN, depuis son apparition, a suscité cette question sur l'identité de son genre. Une discordance s'est posée entre l'étiquette générique, apparait sur la couverture, et sa nature discursive. Les romans comme *Harrouda*, et *Moha le fou, Moha le sage* étaient l'objet de nombreuses recherches dont la question principale était l'indication *roman-poème* porté sur la quatrième page de couverture[1]. S'agit-il d'une nouvelle classification du genre *roman* ou il s'agit tout simplement d'un mélange de genres ? Marc GONTARD pense qu'il s'agit plutôt d'une nouvelle stratégie d'écriture qui ne s'inscrit ni dans le roman ni dans la poésie. Il propose l'expression « itinéraire sémio-lyrique » comme une terminologie pour redéfinir le roman de *Harrouda*. Il explique :

> « Ni le code romanesque du récit, ni celui de la fiction, ne président vraiment à l'élaboration de l'œuvre. Quant à la structure proprement dite, elle nous éloigne aussi du genre poétique traditionnel. Ni roman, ni poème, comment définir *Harrouda* ? »[2]

Ce qui attire notre attention c'est l'emploi du terme générique *récit* sur la couverture de certains de ses textes, ou même, l'absence de l'étiquette *roman* sur d'autres. Cela suppose que cette étiquette « roman » est voilée dans une ambigüité générique.

Dans *La Punition*, l'indication du *récit* impose une certaine ambigüité sur le genre du texte. Le narrateur raconte à la première personne des souvenirs de son arrestation lors des manifestations des étudiants en 1965 au Maroc. L'hypothèse d'une œuvre autobiographique surgit en lisant le texte et en se référant à la biographie de l'auteur. Cependant, le mot de l'éditeur garde la distance vis-à-vis du genre autobiographique et il explique que le narrateur, de ce texte, est l'un de ces étudiants manifestants, et le calvaire qui le subit fait de lui un écrivain.

[1] Cette indication portée sur la quatrième page de l'édition Gallimard 2010, alors qu'elle est portée sur la première et la quatrième page de couverture de l'édition Seuil de1982.
[2] *Op.cit.,* GONTARD Marc, *La violence du texte,* p.49

Il apparait que le choix de cette étiquette- *récit*- vise à écarter l'hypothèse du genre autobiographique, tout en maintenant le texte dans le cadre générique de la fiction. Par ailleurs, le mot récit recouvre selon *Le dictionnaire de roman* d'Yves STALLONI plusieurs sens. Il peut désigner un énoncé narratif dont l'objectif est de raconter un événement, ainsi qu'une suite d'événements réels ou fictifs, considérés indépendamment de leurs caractèristiques esthétiques. Enfin, un récit désigne aussi l'acte de raconter, c'est-à-dire, *« l'action qui consiste à restituer – oralement le plus souvent – des faits passés. »*[1]

Dans cet esprit, le mot *récit* englobe des structures, orales ou écrites, qui sont présentes dans le mythe, la légende, la fable, le conte, la nouvelle, ou le roman. En d'autres termes, le récit relève de la structure accessible à l'analyse narratologique. C'est ce qu'on atteste dans le *dictionnaire Gradus, des procédés littéraires* :

> « Le récit peut donc toujours être fictif, même s'il est situé dans le passé, comme c'est habituellement le cas. De plus, c'est souvent un type de texte élaboré, vu qu'il rend compte d'une action, avec personnages, lieux, objets, circonstances, paroles, durée, etc. »[2]

À cet effet, sans trop s'attarder sur la polémique de définir *le récit* et ses limites[3], la distinction que nous pouvons souligner entre les deux étiquettes « récit » et « roman » se résume dans l'explication de Jean-Marie SCHAEFFER. Elle répond à cette question dans *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* et avance que ces termes sont conditionnés par l'évolution des théories littéraires et les caractéristiques à travers lesquelles les textes sont classés. Elle remarque, aussi, que l'indicatif peut rassembler les caractéristiques de genres différents et son choix dépend du point de vue théorique avec lequel on aborde la question du genre. Elle explique :

> « Enfin, je ne tiendrai pas compte du fait que les noms de genres possèdent deux modes d'existence bien différenciés : soit ils figurent dans le paratexte de l'œuvre qu'ils identifient, soit ils ont un statut purement métatextuel. La

[1] STALLONI Yves, *Dictionnaire du roman*, Paris, Armand Colin, 2012, p289.
[2] DUPRIEZ Bernard, *Gradus, les procédés littéraires (dictionnaire)*, UGE, Paris, 1984, p.382
[3] Voir, GENETTE Gérard, Frontières du récit. *Communications*, 1966, vol. 8, no 1, p. 152-163.

> distinction n'est pas sans importance : l'auteur (ou l'éditeur) qui identifie génériquement un texte n'obéit pas nécessairement aux même impulsions que le critique qui met l'ordre dans sa bibliothèque idéale. »[1]

La signification *du récit* portée sur la première de couverture de l'œuvre de BEN JELLOUN, il nous semble, renvoie à ce que les surréalistes réclament, de plus en plus, de la liberté à l'égard du genre romanesque, ce qui implique une certaine saturation du poétique sur le narratif. Aussi, nous pensons que la confusion ou l'ambigüité de l'étiquette « *roman* », inscrite sur ses œuvres, renvoie à un choix individuel de l'éditeur qui se réfère à un ensemble de caractéristiques spécifiques du texte de l'écrivain. A ce propos Jean-Marie SCHAEFFER explique en disant :

> « Le terme *roman*, par exemple, n'est pas un concept théorique correspondant à une définition nominale acceptée par l'ensemble des théoriciens littéraires de notre époque, mais d'abord et avant tout un terme accolé à des époques diverses à des textes divers, par des auteurs, des éditeurs et des critiques divers. Il en va de même pour d'innombrables noms de genres : l'identité d'un genre est fondamentalement celle d'un terme général identique appliqué à un certain nombre de textes. Ce « baptême » peut être collectif et unique pour toute la classe […] (c'est le cas, de manière exemplaire, de la dénomination *roman*, qui est avant tout un élément paratextuel, c'est-à-dire un acte de baptême toujours lié à une œuvre individuelle). » [2]

Nous remarquons que le texte *Le Mariage de plaisir* porte l'indication du *roman* par contre le texte s'ouvre par une formule d'ouverture spécifique au conte, celle-ci est prononcée par le conteur public. Il dit : *« Il y avait une fois, dans la ville de Fès, un conteur qui ne ressemblait à personne. Il s'appelait Goha, avait la peau très brune, un corps sec et dur, le regard perçant et d'une grande justesse. »*. La confusion s'installe, donc, sur l'identité générique de cette œuvre qui renferme les caractéristiques du conte.

[1] SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Seuil, 2021, p.77
[2] Ibid., p65

De même, dans *Cette aveuglante absence de lumière* l'indication *roman* , conçu comme un genre de fiction[1], s'oppose à l'aspect du témoignage ou de l'écriture de la mémoire que le texte propose. Cependant, la note de l'auteur, écrite sur la page de dédicace, précise qu'il s'agit d'un témoignage d'un ancien détenu de Tazmamart. C'est-à-dire une histoire inspirée des faits réels. Il écrit *« Ce roman est tiré de faits réels inspirés par le témoignage d'un ancien détenu du bagne de Tazmamart. »*. Le lecteur de ce « *roman »* se retrouve dans la confusion entre des informations qui indiquent qu'il s'agit du témoignage réel et l'indication « roman » qui précise que c'est de la fiction. En outre, l'explication sur la quatrième page de couverture, de cette œuvre, raconte qu'il s'agit d'un récit sur les détenus de Tazmamart qui mènent un coup d'Etat raté à SKHIRATE en 1971, sous le règne du roi Hassan II.

Quant aux œuvres *Le Bonheur Conjugal* et *Au Pays* il n'y a pas d'indication ou d'étiquette générique sur la première de couverture. Nous trouvons l'explication de cette absence d'indication générique chez G. GENETTE, qui pense que c'est un choix pour les éditeurs ou les auteurs qui : *« masquent volontiers leur nature sous une absence de mention, ou sous l'indication putativement plus attrayante, ou moins répulsive, de « récits », voire, en un singulier plus ou moins trompeur, de « récit »*[2].

En plus, l'indication « roman » portée sur la première de couverture des œuvres de BEN JELLOUN, ne désigne pas, essentiellement, son appartenance au genre romanesque. GENETTE avance qu'il y a un bon nombre d'exemples des livres qui prennent l'indication *roman* alors que le contenu ou même l'intention de l'écrivain dit autre chose. Il conclut en affirmant que l'indication générique ne désigne pas toujours le genre. Il explique :

> « Un élément de paratexte peut communiquer une pure information, par exemple le nom de l'auteur ou la date de publication ; il peut faire connaître une intention, ou une interprétation auctoriale et/ou éditoriale : c'est la fonction cardinale de la plupart des préfaces, c'est encore celle de l'indication générique portée sur certaines couvertures ou pages de titre : roman ne signifie pas « ce livre est un roman

[1] voir, COMBE Dominique, *Les genres littéraires*, Paris, Hachette, 1992.p22
[2] GENETTE Gérard, *Seuil*. Op.cit., p.93

», assertion définitoire qui n'est guère au pouvoir de quiconque, mais plutôt : « Veuillez considérer ce livre comme un roman. »[1]

Nous pensons, aussi, à R. BARTHES qui précise à ce titre qu'« *On ne met plus « roman » quand ce sont des romans, mais quand ce ne sont pas des romans, on peut mettre « roman ».».*[2]Autrement dit, l'indication générique ne désigne pas toujours ce qu'elle annonce mais selon une intention imposée au préalable. Il s'agit d'une révélation du travail esthétique et des textes novateurs ou postmodernes.

Nous pensons que Tahar BEN JELLOUN fait partie des écrivains qui renouvellent leurs écritures, par l'emploi des techniques multiples relevant un aspect particulier de l'écriture romanesque. Son œuvre donne l'exemple d'un genre initié par le poétique. En parallèle, l'œuvre de BEN JELLOUN démontre une analogie avec les œuvres déterminées par l'étiquette de *récit poétique* définit par J-Yves TADIÉ comme suit :

« Le récit poétique en prose est la forme du récit qui emprunte au poème ses moyens d'action et ses effets, si bien que son analyse doit tenir compte à la fois des techniques de description du roman et de celles du poème : le récit poétique est un phénomène de transition entre le roman et le poème. »[3]

Il apparait que l'écrivain marocain propose une nouvelle forme d'écriture renouvelée, ouverte à une pluralité de lectures qui résistent à la rigidité du genre romanesque, notamment par l'introduction de procédés issus de l'écriture poétique. À ce propos, Dominique COMBE considère que cette combinaison esthétique entre deux modes ne renvoie pas à la suprématie de l'un sur l'autre. Il s'agit plutôt, essentiellement, d'un travail sur *le signifiant* , où l'on assiste à une abolition des frontières entre les genres. Il explique en disant:

[1] Ibid.,
[2] BARTHES Roland, Maurice Nadeau, *sur la littérature*, PUF, Paris, 1980, p26.
[3] *Op.cit.*, TADIE Jean-Yves, *Le récit Poétique*, p7.

> « Le thème de la fusion, non pas tant des « modes » puisque ces textes restent en général formellement des romans […]. Certains auteurs vont jusqu'à parler de « roman-poème » ou de « roman-poésie », poussant encore plus loin la synthèse « alchimique » des genres. Plus récemment, le Nouveau roman, par son travail sur le « signifiant », […]. La « terreur » avant-gardiste contre les genres, contre la rhétorique, apparaît en fait comme un avatar de l'esthétique romantique qui, loin d'abolir la notion de genre, promouvait finalement la poésie au rang de genre supérieur englobant tous les autres. »[1]

2- Titres à connotations culturelles et métaphoriques

Le titre est l'étiquette la plus pertinente à travers laquelle on est attiré vers un livre au lieu d'un autre. Il annonce le thème du livre et stimule la curiosité du lecteur. Le titre est une composante essentielle de ce que GENETTE appelle le *paratexte*. C. DUCHET définit le titre comme *« un message codé en situation de marché, il résulte de la rencontre d'un énoncé romanesque et d'un énoncé publicitaire, en lui se croisent nécessairement littérarité et socialité. »*[2]. Selon Christine ACHOUR le titre remplit les fonctions du texte publicitaire[3] dans lequel il réunit la fonction référentielle, conative et poétique. Cependant, le titre ne désigne pas toujours le contenu du livre, comme le suggère GENETTE, il peut y avoir un titre qui a une fonction *descriptive*, fonction *thématique* (ce livre parle de…) ou *rhématique* (ce livre est…) et la fonction *connotative*.

L'analyse des titres des œuvres de Tahar BEN JELLOUN, en occurrence *Au Pays*, *Le Mariage de plaisir*, *Le Bonheur Conjugal*, *Cette Aveuglante absence de lumière* et *La Punition*, permet d'établir de nouvelles voies de lecture. Le titre propose

[1] *Op.cit.*, COMBE Dominique, *Les genres littéraires*, p87
[2] Ibid.,p71
[3] ACHOUR Christine, BEKKAT Amina, *Clefs pour la lecture des récits*, Convergences Critique II, Tell, Algérie, 2002, p.71

des images symboliques qui entreprennent une lecture, partielle ou allusive, sur le thème et le contenu. En plus, le titre marque l'appartenance à un patrimoine culturel, religieux et social autre que celui exprimé par la langue d'écriture. Il suppose alors des connotations culturelles ou idéologiques. C'est pourquoi, le lecteur étranger, à qui on s'adresse au premier lieu, doit avoir des connaissances sur quelques notions ou même concepts propre à la culture ou à la religion.

Par exemple, le titre *Le Mariage de Plaisir* renvoie à une pratique religieuse, notamment *Chiite*, à travers laquelle l'homme ouvre droit de contracter un mariage pendant une période, bien déterminée, en lui attribuant une dot à la femme. Ce mariage a pour objectif de réserver l'homme, qui fait de long voyage, de fréquenter les prostituées et de rester dans la norme religieuse. La figure donnée par ce titre suggère une connotation métaphorique, le sens désigne un type de mariage conditionné par le temps et par le plaisir.

L'aspect poétique de ce titre réside aussi dans son aspect symbolique et ambigu, il s'agit d'un jeu de mots qui présente un éventail de sens. *le Mariage de plaisir* définit un genre particulier du mariage, celui qui est né et évolue dans le plaisir par opposition au mariage conventionnel reconnu au Maghreb et à l'Etranger. Le titre suppose l'expression d'un paradoxe qui s'affirme en lisant l'histoire, d'un côté entre le conte et le roman. D'un autre côté, de l'histoire du personnage Noir, la femme qui a pu donner tant de plaisir et de jouissance à l'homme Blanc mais elle reçoit tant d'humiliation et de racisme.

Les titres de notre corpus supposent une polysémie introduite par l'expression de la métaphore ou même de la métonymie[1], selon les propos de GENETTE. Par exemple, le titre *Le Bonheur Conjugal* fonctionne ici comme une antiphrase : il suggère le contraire du contenu du roman. Loin d'évoquer une vie conjugale épanouie ou d'offrir une recette du bonheur à deux, il met en scène le destin tragique d'un couple incapable de surmonter ses conflits intellectuels et culturels. En ce sens, le titre peut être lu comme l'antithèse du roman, voire une métonymie du malentendu conjugal. L'auteur cherche, à travers ce titre, de définir les relations conjugales et de proposer une analyse sociale et psychologique des relations humaines.

[1] *Op.cit.*, GENETTE Gérard, *Seuils*, pp.47-48

Aussi, nous pouvons lire le titre *Le Bonheur Conjugal* comme l'image d'une quête universelle de vivre dans le bonheur. Le titre a un effet séduisant et suspensif car il évoque le mystère du bonheur, longtemps, recherché par l'homme. En plus, il interroge le lecteur sur le sens du bonheur conjugal en mettant par la suite les deux versions des personnages, le mari et la femme, en racontant, chacun à son tour, sa défaite au sein du couple.

Dans cet esprit des titres métaphoriques des œuvres de BEN JELLOUN, le titre *Cette aveuglante absence de lumière* est le titre le plus long, qui se constitue selon une image symbolique. Il s'agit d'une expression oxymore, composée des mots opposés « lumière » et « aveuglante ». La précision avec « cette » focalise le sens sur « la lumière ». Mais, cette lumière est identifiée par deux qualificatifs « aveuglante » et « absente » qui sont opposés à l'aspect du rayonnement de la lumière. Comment peut-on concevoir une lumière aveuglante ? La lumière est synonyme de la raison et du savoir, et que son absence provoque l'obscurantisme qui conduit à l'aveuglement de l'esprit, au fanatisme et à la violence. La sonorité est imposée dans ce titre avec une rime interne et la répétition en alternance des sons : « Cette **a**veugl**an**te **a**bs**en**ce de lum**ière**. ».

Ce titre porte un message symbolique qui entraine le lecteur dans l'univers mystique de l'Islam où l'homme cherche la lumière source de son Créateur. La lumière, signe de pureté et de purification de l'âme humaine, est débordée par l'erreur et la haine. Cette opposition souligne, dans le texte, le contraste entre la vie et la mort, entre le savoir et l'ignorance, entre la liberté et l'enfermement. C'est ainsi qu'on explique la thématique de la lumière dans la conception soufie :

> « La thématique liée aux ténèbres et à la lumière est très présente dans les textes des soufis. Dans leurs ouvrages, ces mots sont en rapport avec la purification du cœur que le soufi doit avoir quand il chemine vers Dieu. […]. Dans le soufisme, beaucoup de soufis dans ses œuvres ont fait référence à la lumière, en opposition aux ténèbres. Ibn Arabī a écrit un grand ouvrage appelé Les Illuminations de la Mecque, une œuvre écrite à Mecque et qui contient tous les

> enseignements plus importants de ce grand maître du soufisme [1]

La structure de ce titre met l'accent sur le pouvoir de la création divine, de l'invention de la liberté et de reconnaitre soi-même au fond d'un trou sous la terre. Il s'agit d'imaginer une voie mystérieuse qui apporte la lumière de la liberté au fond de la douleur et de l'enfermement.

Quant à *La Punition* et *Au Pays* ce sont des titres qui révèlent les thèmes qui sont abordés dans les romans . La structure est simple et suggère un sens de désenchantement exprimé dans une expérience collective ou personnelle. En effet, le titre traduit une idée qui se rattache à une lecture ouverte et à des interprétations multiples. La structure du titre stimule la pensée du lecteur en lui proposant le contexte conforme à son monde de représentations. *Au Pays* est un titre qui suggère plusieurs enchainements sémantiques, le lecteur imagine des suites possibles de l'initial *au pays* en accordant de nouvelles définitions possibles, qui s'attachent à la réalité sociale, politique ou environnementale.

De même pour le titre *La Punition* qui introduit le lecteur dans l'écriture de la douleur et de la difficulté. Le sens, que suggère ce titre, s'inscrit dans la révélation d'une condamnation personnelle ou collective. Le mot *punition* introduit un sentiment pathétique que l'auteur partage avec ses lecteurs, en lisant la fin du texte. Il précise : *« pour avoir manifesté calmement, pacifiquement, pour un peu de démocratie, j'ai été puni. » (p153).* D'ailleurs, à la lecture de son récit, le lecteur découvre l'origine de ce titre qui reflète une période de la vie du narrateur où il était l'un des *« punis de sa majesté »* (p.39).

La structure des titres, des œuvres de BEN JELLOUN, communique un message à connotation culturelle et idéologique inscrivant le lecteur à la fois dans la réalité maghrébine et dans l'imaginaire populaire. Ainsi, l'effet métaphorique de certains titres implique une ambigüité doublement imposée sur la forme ou même sur le contenu. Autrement dit, le sens du titre s'échappe, à travers une métaphore ou image poétique, ou il s'inscrit dans une référence culturelle propre à l'identité maghrébine.

En somme, nous pouvons lire les titres des œuvres de l'écrivain de *La Nuit Sacrée* comme des murmures d'un chant exprimant une tragédie humaine. Nous remarquons,

[1] NUNES Natália Maria Lopes, Des Ténèbres à la Lumière dans la religion musulmane, la médecine du Prophète et le soufisme, *LUMIERE*, p. 118.

aussi, que la combinaison, des titre de ces œuvres, souligne l'aspect poétique qui condamne son texte et qu'elle révèle son appartenance générique, en mettant en valeur l'aspect particulier de son écriture. A ce propos, C. DUCHET pense que*: « L'étude du titre débouche aussi, on le voit, sur une génétique du roman, qui ne suppose pas nécessairement pour point de départ de préalables confidences du romancier. »* [1]

3- Incipit poétique du texte de Tahar BEN JELLOUN

Après le titre, le premier contact du lecteur avec le texte se fait par le biais de l'incipit. Il s'agit les premières lignes ou paragraphes du texte qui mettent en avant le personnage, les circonstances spatio-temporelles de la lecture et les indications sur le genre et à travers lesquelles le lecteur apprivoise le texte. L'incipit romanesque est défini, selon Andréa DEL-LUNGO, comme :

> « Lieu de contact, de rencontre et d'échange entre les désirs de l'écriture et les attentes de la lecture, où se concentrent différentes stratégies aux implications poétiques, esthétique et thématique. »[2]

Les écrivains veillent à bien soigner leurs incipits afin d'attirer l'attention du lecteur. Selon *une rhétorique de l'ouverture* les écrivains répondent aux questions sur : le personnage (qui ?), le temps (quand ?) le lieu (où ?) et le thème ou le début de l'intrigue (quoi ?) qui suscite la curiosité du lecteur et le pousse à poursuivre la lecture. En outre, l'incipit indique, aussi, *le pacte* établi entre l'écrivain et le lecteur, c'est ainsi J. Milly explique la fonction principale de l'incipit. Il dit :

> « Faisant entrer le lecteur dans un univers fictif, il ménage des transitions entre cet univers encore inconnu et celui, supposé connu, où évoluent auteur et lecteur: traces de la personnalité de l'auteur, références et allusions à un

[1] DUCHET, Claude. «LA FILLE ABANDONNÉE» ET «LA BÊTE HUMAINE»: éléments de titrologie romanesque. *Littérature*, 1973, p. 49-73.
[2] DEL-LUNGO Andréa, *L'incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003,p.13

ensemble de connaissance et de références communes, historiques, sociales, culturelles.» [1]

Le commencement du roman est conçu comme une ouverture vers le monde de la fiction, un passage à travers lequel le lecteur détermine le genre, le thème et le ton du texte qui va le lire par la suite. L'incipit établit le contrat de lecture à travers lequel le lecteur s'implique dans le texte. Il peut proposer un début ambigu par lequel l'auteur efface toute orientation de lecture, c'est ce qui caractérise souvent le roman moderne. Selon Vincent JOUVE, *« l'incipit renseigne le lecteur sur la forme du texte et sur la manière à procéder pour lire le texte* »[2].

Mais, le problème qui se pose c'est la question de sa délimitation, c'est-à-dire les frontières de l'incipit dans le texte. Andréa DEL-LUNGO répond à cette question en précisant : *« un critère possible de découpage est, par conséquent, la recherche d'un effet de clôture ou d'une fracture, soit formelle soit thématique, isolant cette première unité. »*[3]. En outre, la frontière est parfois flottante car *la fracture* peut être débordée par la suite de la même thématique.

L'étude que nous proposons à l'incipit des textes de Tahar BEN JELLOUN, notre corpus, a pour objectif de comprendre les procédés d'écritures qui agissent sur la création de l'univers romanesque et d'identifier les éléments qui déterminent la genèse d'écriture. Nous remarquons que certains incipits exposent des stratégies d'*ouvertures*[4] spécifiques que nous qualifions par problématiques. A ce propos J. MILLY distingue *« des incipits trompeurs qui annoncent autres choses que la suite véritable, [...], ou, énigmatiques de façon à susciter le suspens.»*[5]. Nous pensons que l'œuvre de BEN JELLOUN propose des débuts qui exposent une entrée énigmatique ou illusoire à l'intrigue principale. Aussi, il nous semble que ces incipits témoignent l'aspect créatif en impliquant le lecteur dans le processus de l'écriture de l'œuvre.

---

[1] MILLY Jean , *poétique des textes*, Paris, ARMAND COLIN- 2eme édition, 2005, p47.
[2] JOUVE Vincent, *Poétique du roman-4e éd*. Op.cit., p.20
[3] DEL-LUNGO Andréa, *L'incipit romanesque*, op.cit., p. 52
[4] Andrea Del-Lungo utilise différents termes pour désigner l'ouverture du texte. Elle propose d' *« employer le terme ouverture pour indiquer la série de passages stratégiques qui se réalisent entre le paratexte et le texte, à partir de l'élément le plus extérieur, le titre ; le terme incipit pour désigner, à l'intérieur de l'espace de l'ouverture, la zone d'entrée dans la fiction proprement dite, à savoir la première unité du texte ; et encore, à l'intérieur de l'espace de l'incipit, je propose le terme attaque pour indiquer les premiers mots du texte. »* DEL-LUNGO Andréa, *L'incipit romanesque*, op.cit,p.52
[5] MILLY Jean, *Poétique des textes*, Op.cit., p.47

Le début de *Cette aveuglante absence de lumière* intrigue le lecteur par une ouverture mystérieuse, il dit : *«longtemps j'ai cherché la pierre noire qui purifie l'âme de la mort*.». Le narrateur confie à son lecteur sa quête spirituelle soulignée par le verbe au passé composé *« ai cherché »* et qui dure dans un temps passé et indéfini *« longtemps »*. Nous pensons que l'acte d'écriture renvoie à la genèse de l'œuvre car le lecteur est d'emblée inscrit dans la perspective de la confession ou du témoignage. Voici le début de *Cette aveuglante absence de lumière :*

> « Longtemps j'ai cherché la pierre noire qui purifie l'âme de la mort. Quand je dis longtemps, je pense à un puits sans fond, à un tunnel creusé avec mes doigts, avec mes dents, dans l'espoir têtu d'apercevoir, ne serait- ce qu'une minute, une longue et éternelle qui s'imprimerait au fond de mon œil, que mes entrailles garderaient, protégée comme un secret. Elle serait là, habiterait ma poitrine et nourrirait l'infini de mes nuits, là, dans cette tombe au fond de la terre humide, sentant l'homme vidé de son humanité à coup de pelle lui arrachant la peau, lui retirant le regard, la voix et la raison. » (CAAL., p9)

En plus, cette séquence nous renvoie au monde de la mythologie religieuse de *« la pierre noire »* qui désigne littéralement en arabe *(al-hadjar al-aswad*). Cette pierre mystique est fixée sur l'un des coins de la Kaaba et que tout pèlerin porte le désir de la toucher et de l'embrasser. En effet, cette recherche de *la pierre noire* est un synonyme de la quête que le narrateur poursuit vers les chemins de la spiritualité et la méditation mystique. Cette réflexion rejoint l'idée de la purification qui s'exprime par *« la dualité souillure-purification symbolise la frontière entre les deux univers, l'univers profane d'un côté et l'univers sacré de l'autre. »*[1]

Cette dualité est exprimée, au préalable, dans le titre par l'opposition de la lumière et l'obscurité, de la vie et de la mort. Le narrateur se présente comme un défunt, une « *âme de la mort* » dont le corps repose dans « *cette tombe, au fond de la terre humide* ». La voix narrative subit la douleur de l'anéantissement de sa nature

[1] CHEBEL Malek, *Dictionnaire amoureux de l'Islam*, Plon, 2011.p277

humaine et de son existence. Le personnage est *« vidé de son humanité »*, en lui *« arrachant la voix et la raison* », il se retrouve dans un autre monde qui côtoie la mort ou la folie.

La voix anonyme expose son projet de quête de la lumière et de la désolation d'un être privé de la vie, il est aussi privé de *« la voix, de regard et de la raison »*. Dans le deuxième paragraphe, le narrateur décrit le sentiment d'un homme incarcéré qui se compare à un enterré-vivant, car il est *« mis sous la terre »*. Il est exposé à la peine la plus terrible pour *« expier la faute »*. La voix narratrice cherche également à impliquer le lecteur dans son univers pathétique, en l'invitant à suivre le chemin de la révélation à travers un lieu terrible.

En parallèle, l'emploi du *je* s'alterne avec le *nous*, dans le but de dire que cette histoire ne représente pas uniquement le personnage-narrateur, mais elle est l'histoire d'un groupe de détenus de Tazmamart et de toute personne ayant subi l'enfermement carcéral dans le monde : *« là où nous avons été enterrés, je veux dire mis sous terre ». (p9).*

L'auteur transgresse le genre romanesque par une ouverture originale. Il nous semble que l'écrivain prend ses distancie avec son récit afin de mettre en valeur le rythme et la musicalité qui émanent de l'évocation de la mort. Ce passage est marqué par une prosodie : nous soulignons les allitérations en [r] et [p] et les assonances en [ã]. Il s'agit d'un passage rythmé, d'une rime intérieure, de plus, la mise en place de l'énumération et des virgules créent un effet de musicalité :

> « Longtemps j'ai che**r**ché la **p**ie**rr**e noi**r**e qui **p**u**r**ifie l'âme de la mo**r**t. Quand je dis longtemps, je pense à un puits sans fond, à un tunnel creusé avec mes d**oi**gts, avec mes dents, dans l'esp**oir** têtu d'apercev**oir**,[…] » (CAAL., p9)

Le début de ce texte se caractérise par la présence d'images poétiques mettant en évidence la douleur vécue par les prisonniers. Le mot « *géant* » traduit l'ampleur insupportable de la punition ou de la violence. Quant au terme « *sablier* », il suggère l'impossibilité d'une reconstruction du soi après une épreuve difficile que l'homme en vient à perdre son humanité, confronté aux terreurs du bagne. Il dit par la suite :

> « Je pensais aussi à un sablier géant, où chaque grain de sable était un grain de notre peau, une goutte de notre sang, une petite poigné d'oxygène que nous perdions au fur et à mesure que le temps descendait vers le gouffre où nous étions ». (P.10)

De même, l'ouverture du roman *Le Mariage de plaisir* pose problème sur sa délimitation. Il débute par un « chapitre 1» qui fonctionne comme une préface *actoriale.*[1] Selon Gérard GENETTE, cette dernière désigne un texte attribué à un personnage fictif et permet un glissement vers la fiction. L'ouverture du roman est en effet attribuée à Goha, le conteur public, chargé de raconter l'histoire de Amir. Ainsi, *Le Mariage de Plaisir* semble adopter un *incipit flottant,* caractérisé par une multiplication des voix narratives qui investissent le début du texte. Une voix anonyme évoque d'abord le personnage fictif de Goha, lequel introduit à son tour l'histoire, brouillant les repères narratifs traditionnels. Voici le début du texte :

> « Il y avait donc une fois, dans la ville de Fès, un conteur qui ne ressemblait à personne. Il s'appelait Goha, avait la peau très brune, un corps sec et dur, le regard perçant et d'une grande justesse. » (M.P, p13)

La voix de Goha, émergeant du premier récit, introduit l'intrigue du roman et forme une nouvelle ouverture, passant du texte *actorial* vers le récit principal. Nous pouvons dire que l'incipit se construit comme un palimpseste d'ouvertures, où la formule traditionnelle du conte est répétée deux fois dans le « Chapitre 1 » : d'abord, au début du récit, avec l'expression « *Il y avait donc une fois* » (p13), puis, lorsque Goha commence le récit proprement dit par : *« Il était donc une fois »* (p16).

> « Il était donc une fois, dans la ville de Fès, un petit garçon prénommé Amir né dans une famille de commerçants dont on disait qu'ils étaient descendants de la lignée du prophète. » (M.P, p.16)

[1] voir, GENETTE Gérard, *Seuils*, op.cit., pp.150-181

En outre, il s'agit d'un incipit trompeur et problématique car il présente la voix double du narrateur. Il s'agit du conteur Goha, un personnage-type de la tradition orale, présenté comme un fou-sage qui *« manie l'humour et l'ironie pour faire passer sa philosophie »*[1]. Goha invite son auditeur à écouter cette histoire que *« jamais on ne l'avait entendu conter » (M.P, p15).* Pour lui, sa mission du conteur se résume dans le fait de dévoiler la réalité et de dire l'indicible. Il met l'accent sur l'importance des contes et focalise l'attention du lecteur sur un apprentissage, une sensibilité morale, ou une révélation sociale.

En outre, la voix de Goha ouvre le récit sur le plan de la fiction et sur le plan de la réalité. Le premier est fictif et introduit le conte par un pacte de lecture structural et par la mise en valeur du personnage *J'ha*. Le second est présenté par le réalisme déterminé par le cadre spatio-temporel de la ville de « Fès », c'est ainsi que des précisions réelles s'ajoutent, de plus en plus, au cadre réaliste en citant des noms des quartiers comme « *Batha* », « *Bab Boujloud* » et « *le quartier du Diwane* » .

Par ailleurs, nous remarquons que l'incipit dans *Le Mariage de plaisir* implique une intertextualité avec le roman *Maha le fou Moha le sage*[2]. Goha rappelle la voix de *Moha*, le personnage principal de ce roman, ce fou- sage, est un ancien détenu qui était torturé par la police. Le début du *Moha le fou Moha le sage* est aussi particulier car la narration débute par la voix anonyme qui interpelle un personnage anonyme désigné par « tu ». Il commence ainsi : « *Quelle vie ? Me diras-tu. Pas celle qu'ils achèvent. Celle qui a habité ton rêve. »*[1]

L'auteur dans le *Mariage de Plaisir* suppose une ouverture problématique d'où la délimitation de l'incipit est illusoire et le lecteur se retrouve en face de la mise en abyme de genres littéraires entre le roman, le conte et la poésie. En effet, l'incipit du texte renseigne sur la transgression du genre en question, il est brouillé de symboles qui s'échappent au lecteur et dérivent vers d'autres récits.

De même, Le *Bonheur Conjugal* débute par un prologue qui signifie, selon *Le dictionnaire littéraire, « un discours situé avant un autre discours et dépend de ce*

[1] *DEJEUX Jean, « Jeh'a ou la saillie ».in. BONN Charles et BAUMSTIMLER Yves (ed.), Psychanalyse et texte littéraire au Maghreb, L'Harmattan, 1991, pp.108-112*
[2] op.cit., BEN JELLOUN Tahar, *Moha le Fou Moha le sage* , p.11

discours qu'il introduit. »[1]. La voix anonyme introduit le lecteur dans la pensée d'un homme coincé dans son fauteuil roulant et qui lutte, sans résultat, contre une mouche têtue. La voix est omnisciente d'un homme *« qui ne peut plus remuer les doigts, les mains, les bras. Son corps ne fonctionne plus. » (P13),* il s'agit d'une scène pathétique d'un homme handicapé à la merci d'une mouche. Ce prologue a pour fonction la présentation du portrait du personnage anonyme, il est présenté à la fin comme*« un peintre ne pouvant plus peindre ».*

L'ouverture de ce texte suppose une lecture de l'intimité du peintre, une analyse de son état d'âme par la description des sentiments et par la mise en scène de ses réflexions, vis-à-vis, de son état physique. Nous pensons que sa fonction réside dans le sens de tracer le passage du *hors texte* au *texte* en proposant, au préalable, un protocole de lecture qui se repose sur les pensées intérieures et antérieures du Peintre. Jean- Pierre Goldenstein explique que la fonction de l'ouverture consiste à préciser le type de lecture. Il dit :

> « En général, l'ouverture fournit au lecteur tous les éléments dont il aura besoin pour la bonne compréhension de l'action et les dispose de façon à produire l'intérêt romanesque. Ces éléments concernent les personnages qui vont participer à l'action ainsi que l'époque et l'endroit où elle se situe. Le lecteur y trouve l'atmosphère de l'œuvre et les présages du conflit qui va faire l'objet du roman. »[2]

Par ailleurs, le prologue présente une scène pathétique d'un homme handicapé qui résiste en face de la fatalité du destin qui le jette dans les griffes de son AVC causé par l'échec de sa vie conjugale. La présence de la mouche, qui dérange la tranquillité du peintre, renvoie à l'image de la femme qui s'oppose à son mari, qui s'impose à lui et elle ne veut plus le laisser en paix. Cette lecture s'enchaine avec les derniers mots de la première partie où l'homme a réussi de chasser cette mouche. Il dit :

> « Une mouche tournait autour de lui. Il leva le bras droit, bougea sa main, fit un petit mouvement. La mouche

[1] ARON Paul, JACQUES, D., et VIALA, Alain AV. *Le dictionnaire du littéraire*. *Dicos poche Quadrige*, 2010. p.489
[2] GOLDENSTEIN Jean-Pierre, *Lire le roman*, De Boeck coll « Savoirs en pratique », Bruxelles, 1999.p.87

> s'éloigna. Il prit un journal et attendit qu'elle revienne pour tenter de la chasser définitivement. » (p.267)

De même, les premières pages du roman *Au Pays* se distinguent par une entrée directe, *in medias res*, dans la pensée du personnage Mohamed, dont le regard demeure fixé sur une « image de la Kaaba ». Sa posture, assis sur le tapis de prière, reflète une attitude absente et mécanique : il ne remarque pas « *les aiguilles de l'horloge* », mais, il s'évade en contemplant des images des pèlerins, qui ravivent en lui le souvenir pour de son propre pèlerinage. Le narrateur intradiégétique relate ses souvenirs de son pèlerinage à la Mecque et en propose une analyse de ses impressions. Il s'immisce dans la pensée de Mohamed, donnant à voir son regard critique sur les comportements des pèlerins et exprimant son rêve de vivre un pèlerinage empreint de calme et de sérénité. Il commence ainsi:

> « Quand Mohamed eut terminé sa prière du soir, il resta assis sur le petit tapis en matière synthétique, les genoux repliés. Il fixait sur le mur en face de lui une horloge en plastique fabriquée en Chine. Il ne regardait pas les aiguilles, mais l'image entourant le cadran : une multitude de gens en blanc tournaient autour de la Kaaba sur fond d'un ciel plein d'oiseaux et d'anges. Il se souvient de son propre pèlerinage. Il en gardait un souvenir mitigé. Autant il avait été ému et heureux durant ses prières, autant il avait souffert de la promiscuité et de la violence de certains pèlerins» (p9)

Nous pensons que cette ouverture nous renseigne sur l'attitude paradoxale de la pensée de Mohamed qui reste résigné vis-à-vis de la réalité, tout en détestant ce qui se passe autour de lui. Par exemple, il critique la brutalité et la violence des pèlerins au point de causer la mort de certains entre eux. Ce paysage était affreux pour Mohamed et ne représente pas la religion et l'esprit de l'Islam. Nous pensons que le narrateur définit le portrait d'un homme fataliste et flegmatique. Le narrateur ironise ces évènements tragiques en soulignant l'ignorance et l'incompréhension de la religion. Il dit par exemple :

> «Ils poursuivaient la tête et les yeux levés vers le ciel comme si le ciel leur réclamait cette ferveur barbare. Les plus faibles

> mouraient, gisaient par terre, couverts de poussière et de sang ; aucun regard ne se posait sur eux pour une dernière prière. Ces scènes étaient inévitables en ces lieux investis en quelques jours par plus de deux millions de croyants venus laver leurs péchés avant de repartir chez eux satisfaits et remplis des vertus émanant de leur foi. » (A.P, p10)

Par ailleurs, dans l'ouverture de *la Punition*, le lecteur est interpellé par un début réaliste ponctué par la date « 16 juillet 1966 ». Un narrateur anonyme prend la parole, en utilisant « je », pour relater un événement qui a marqué sa vie et la vie de sa mère. Il s'agit d'une date qui révèle un jour sans finitude et qui abrège un détournement, un bouleversement radical dans sa vie après ce jour. C'est ainsi que commence *La Punition* :

> « Le 16 juillet 1966 est un de ces matins que ma mère a mis de côté dans un coin de sa mémoire pour, comme elle dit, en rendre compte à son fossoyeur. Un matin sombre avec un ciel blanc et sans pitié » (P, p9)

La voix du narrateur introduit le récit des souvenirs de l'arrestation en fonction d'un incipit dynamique, l'action est mise *directement* pour revivre ces événements tragiques et les faire partager avec son lecteur. Nous pensons que la voix de l'auteur associe l'événement tragique avec le processus de son écriture. Les expressions comme *« coins de sa mémoire », « des mots se sont absentés »*, «*des mains sales* », « *parle à voix basse* », « *vit dans la peur* », *« la brutalité se cache derrière des formules creuses »* entretiennent le fil conducteur qui mène les lecteurs à suivre son témoignage. En effet, le récit introduit une situation politique dans laquelle le personnage se présente comme un *« punis du roi »,* ainsi, son identité se cristallise au fil du récit.

Conclusion

En s'évadant à travers le roman de BEN JELLOUN, le lecteur découvre une fusion poétique inévitable. La présence *du poétique* dans sa prose souligne un trait distinctif d'une génération d'écrivains postmodernes : des écrivains affranchis qui, par le biais de la poésie, parviennent à ébranler le système d'énonciation littéraire maghrébin et francophone.

Nous constatons que le texte de l'écrivain marocain se présente comme un récit poétique où se conjuguent les deux spécificités poétiques de la poésie et de la prose. Notre objet d'analyse était de repérer les caractéristiques de cette écriture qui surgissent à travers l'étude de la thématique, et l'étude paratextuelle, notamment, du titre et de l'incipit. Ceci nous a conduits à déterminer la spécificité de son univers romanesque et sa spécificité générique.

D'une œuvre à l'autre, le lecteur assiste au même spectacle de la vie quotidienne de la société marocaine qui vacille entre la tradition et la modernité. L'auteur met en scène une thématique contemporaine qui répond aux grandes problématiques de l'individu : la condition féminine, le racisme, l'immigration et l'exil, aussi, la liberté d'expression et l'enfermement carcéral. Ainsi, l'écrivain s'engage, comme porte-parole de sa société, pour révéler les tabous, exprimer l'inexprimable en valorisant la voix intérieure par la mise en scène des techniques comme le monologue intérieur *et le journal intime.* La présence des récits-dialogues qui hantent le texte et nous renseignent sur les aspects de l'écriture de l'intime.

Cette écriture se situe à la limite du réel, où le personnage dérive vers un autre univers qui lui est propre. L'écrivain dissimule la représentation réelle de la société par l'introduction des figures de l'imaginaire populaire et il décrit le mal existentiel à travers le recours à des techniques comme la mise en abyme, des récits enchâssés et fragmentés, la multiplication de la voix narrative.

En outre, cette écriture s'inscrit dans l'ambiguïté générique d'où les éléments paratextuels dévoilent une violation du genre romanesque. Nous avons remarqué que le paratexte ainsi les ouvertures de ces textes représentent une suspension de toute interprétation. En effet, la constitution du titre des œuvres de BEN JELLOUN traduit une sensibilité esthétique particulière imprégnée dans la double conception orale et

poétique. Il s'agit des titres qui s'ouvrent sur une lecture plurielle, métaphorique et symbolique introduisent le lecteur dans l'univers de l'imagination.

Nous constatons que l'ouverture de ces textes renferme un cadre réaliste éphémère qui a pour fonction de piéger le lecteur et de provoquer des détours narratifs vers la déconstruction du texte. Nous trouvons que l'incipit de ces textes représente un aspect de son écriture qui s'inscrit dans une esthétique doublement imposée par l'oralité et la poésie.

Chapitre II

Poétique du personnage dans l'œuvre de Tahar BEN JELLOUN

Introduction

L'œuvre de Tahar BEN JELLOUN représente des personnages en situations de difficultés qui renvoient à des figures réelles ou fantastiques. Le personnage devient ainsi une composante langagière insérée dans le champ de la difficulté sociale. Sa fonction est de révéler la réalité sous-entendue, à travers la souffrance et l'errance spatiale ou spirituelle, en exprimant le désenchantement du monde. Selon l'écrivain, la conception de l'écriture s'affirme dans le désir d'aller au-delà de la réalité vécue et les personnages sont confrontés à la décadence du réel vécu. Il affirme que sa voix se conjugue avec celle du personnage afin de refléter la souffrance et la douleur collective. Il explique dans sa *Chronique*:

> «Dans tous mes romans, j'épouse la manière de penser, de parler, de sentir des personnages. Le style n'est jamais indépendant de l'histoire, comme un pinceau il suit le modelé des visages. Il y a vingt-cinq ans, je me souviens d'avoir dit que j'écrivais pour ne plus avoir de visage. Pour incarner il faut se désincarner... C'est peut-être pour cela que je n'ai pas de mémoire. »[1]

Le désir de témoigner la société marocaine et de dire l'indicible conduit l'écrivain à représenter des individus fragiles, égarés et niés par la société et par sa condition au sein d'une société perturbée. Par ailleurs, la multiplication de voix narratives, nous permet d'entendre la voix de l'écrivain miroitée à travers l'expression du personnage. Nous supposons qu'il procède à créer un *Moi intérieur* qui s'infléchit derrière le portrait insaisissable du personnage.

Aussi, nous remarquons que le texte de Tahar BEN JELLOUN présente le personnage avec peu de procédés de caractérisation sur son identité et son portrait physique et moral. Par ailleurs, sa fonction sollicite l'imagination du lecteur à construire et à compléter son portrait pour le situer dans son contexte romanesque. En effet, la description du personnage est condamnée par le flux de la narration,

[1] *Tahar Ben Jelloun.* Interview avec Catherine Argand. « Lire » mars 1999. http://www.lexpress.fr/culture/livre/tahar-ben-jelloun_802999.html#fiTUvM1xjcZA3XuQ.99 (consulté : le 05. 03. 2020).

elle est souvent assurée par le narrateur d'où le changement des instances narratives entre le *je* et le *il* perturbe la vision et le point de vue de la narration.

Notre objectif, dans ce chapitre, est d'analyser le protocole de la création du personnage doublement conçu comme une unité de création linguistique et psychologique. D'une part, le personnage est placé dans une situation d'angoisse et de malaise, il s'engage à décrire la réalité sociale en fonction d'une thématique centrée sur l'aspect individuel. D'autre part, l'expression du *Moi* nous mène à interroger la présence du projet autobiographique dans les textes de notre corpus. Nous supposons que l'aspect contestataire et dénonciateur de l'œuvre de BEN JELLOUN engendre l'éclatement de la voix narrative en s'exprimant par un *je* multiple. Le sujet pourrait être conçu comme une unité poétique qui fait entendre son écho à travers le texte.

L'analyse du personnage suppose que nous adapterions une lecture analytique en mettant en considération sa fonction poétique dans le texte. En plus, nous nous inspirons des grilles sémiologiques afin de comprendre l'effet de la figure métaphorique du personnage. Nous exploitons ainsi les théories modernes qui traitent le concept du personnage dans le but de cerner une typologie du personnage propre à l'écriture de Tahar BEN JELLOUN.

I- Paramètres et conceptions du personnage dans l'œuvre de Tahar BEN JELLOUN

Le personnage est un concept ambigu et difficile à cerner. Cette complexité est due à l'évolution du roman dans lequel est considéré comme élément indispensable *« à un point que la disparition du personnage entraîne inévitablement l'éclatement est la remise en cause des manifestations de ce genre. »*[1] .

Comprendre l'évolution de cette notion nous permet de distinguer deux approches qui tentent de l'étudier à travers les formes génériques et les stratégies d'écriture. D'ailleurs, le texte de Tahar BEN JELLOUN se présente comme un carrefour de genres et des formes littéraires distinguées. Le traitement de ses personnages fonctionne d'une manière particulière car l'aspect poétique de son œuvre pose une empreinte spécifique sur la conception du personnage.

Nous pensons qu'il est indispensable d'exposer les théories qui analysent le statut du personnage dans le genre romanesque et de démontrer la particularité du personnage dans notre corpus. En effet, le personnage subit une évolution liée à la conception même du genre romanesque, c'est pourquoi de nouvelles conceptions, opposés ou complémentaires, tentent de le définir. Nous pouvons distinguer deux tendances.

La première renvoie à la conception classique où le personnage est doté d'un ensemble de caractères physiques et psychologiques qui correspondent à une référence réelle c'est-à-dire une imitation de la réalité. Le personnage favorise une illusion à la réalité et donne ce que Roland BARTHES appelle *l'effet du réel*.

De son côté, Jean-Pierre GOLDESNSTEIN, dans *Lire le roman*, expose un ensemble des donnés linguistiques exploitées par les écrivains réalistes pour produire une représentation réelle de l'individu. Il explique : *« à côté du nom, du prénom, du surnom, voire du titre (comte, marquis) nous possédons parfois des renseignements sur l'âge du personnage. »*[2]. Autrement dit, le personnage se présente comme une personne réelle, il est doté d'une apparence physique, une psychologie, un passé et aussi une situation sociale. Il

[1] MIRAUX Jean-Philippe, *Le personnage du roman*, Paris, Nathan, « coll 128 », 1997, p.9.
[2] GOLDESNSTEIN Jean-Pierre, Paris, *Lire le roman*, Bruxelles, De Boeck Duculot, 1999, p.52.

est tout simplement le *« représentatif du genre humain »*[1]. De ce fait, la précision dans la description du portrait offre une épaisseur psychologique qui rassure la vraisemblance au lecteur attentif. Nous trouvons échos de ces propos dans la description de certains personnages dans le roman de BEN JELLOUN où il y a une volonté de les représenter d'une manière biographique. Par exemple, dans *Le Mariage de plaisir*, Amir représente le modèle du bourgeois marocain de la ville de Fès. Il est décrit en fonction des procédés de caractérisation propre à son statut social prestigieux. Le conteur décrit Amir dans ce qui suit :

> « Il était donc une fois, dans la ville de Fès, un petit garçon prénommé Amir né dans une famille de commerçants dont on disait qu'ils étaient descendants de la lignée du prophète. […]. Parvenu à l'âge adulte, Amir était devenu un bel homme, la peau blanche, de taille moyenne, grassouillet, la lèvre fine, la bouche bien dessinée, les épaules légèrement tombantes. Il exerçait comme ses parents le métier de commerçant dans la vieille ville de Fès, dans le quartier du Diwane. C'était un homme bon, optimiste et sans imagination, qui ne ratait aucune des cinq prières quotidiennes. Il avait été marié très jeune à Lalla Fatma, un mariage arrangé avec une fille issue d'une grande famille.» (M.P, pp16-17)

Cette représentation réaliste du portrait est liée à une description rétrospective qui souligne le déséquilibre psychologique des autres personnages de la famille de Amir. Il nous semble que la description, du personnage Amir, a pour fonction de définir le genre, par le fait de reprendre la structure du conte en ouvrant le texte par *« il était donc une fois »*. En plus, la description de ce portrait accompagne, en parallèle, la description de la ville de Fès, à travers laquelle nous soulignons une certaine parenté entre la ville et le personnage.

Par exemple, la naissance du personnage coïncide avec l'épidémie qui a ravagé la ville de Fès. Il raconte en disant :

[1] RAIMOND Michel, *Le roman*, Armand Colin, 1989, Paris, p.175

> « Quelques jours après son passage, une épidémie de typhus se répandit dans Fès. Le petit frère d'Amir fut emporté en quelques heures. Amir eut cependant la chance, ainsi que ses parents, d'échapper à la maladie.[…]. L'épidémie s'était déplacée dans les montagnes et les villages où la mort avait tant à faire. Fès en acquit du jour au lendemain le statut de "Ville sacrée" sans qu'aucune autorité religieuse ne s'en mêlât. » (M.P,p16)

De même, Mohamed dans *Au pays* apparait comme un personnage qui traduit l'image de l'immigré dévoré par le rejet social et les difficultés d'intégration. Il se recroqueville dans ses pensées et ses illusions, il se lance dans un monologue intérieur animé par son obsession qui lui permet de s'enfuir de son réel. Dans ce passage, le narrateur raconte les souvenirs de Mohamed mêlés de sentiments et de nostalgie :

> « Il n'était pas le premier de la tribu à émigrer. Il fut pris d'angoisse quand il se rendit compte qu'il devenait un TME, travailleur marocain à l'étranger. Avec le temps le TME s'est transformé en RME, résident marocain à l'étranger. Où était la différence ? Résident faisait plus noble. Mais le regard que l'on portait sur vous ne changeait pas. » (A.P., p99)

La seconde conception du personnage renvoie aux théories structuralistes, fondées sur le principe de *l'immanence*[1]. Celles-ci bouleversent la conception traditionnelle du personnage et critiquent les formalistes pour leur tendance à une classification fonctionnelle du personnage de celui-ci dans le texte littéraire. Le personnage y est envisagé comme une construction du langage, un *être de papier*. Selon Ph. HAMON, le personnage est *un signe ;* il se construit à partir de fragments épars recueillis tout au long du récit. Il est conçu comme *« un faisceau d'éléments différentiels »*[2]. HAMON explique en disant *:*

[1] « Ce qui rapproche les recherches de Greimas, Barthes ou Hamon, c'est donc une conception immanentiste: le personnage n'est qu'un « être de papier ». cité, JOUVE Vincent, *l'effet du personnage*. *Op.cit*., p9.
[2] *Op.cit.,* HAMON Philippe, « *Pour un statut sémiologique du personnage », Poétique du récit*, p.126.

> « Un personnage n'est pas une donnée a priori mais une construction qui s'effectue progressivement, le temps d'une lecture, le temps d'une aventure fictive une forme vide que viennent remplir différents prédicats »[1].

Admettant la complexité de la notion du personnage, il pense que l'étude de son statut est considérée comme un sujet capital de la critique. En effet, il est déterminé en fonction du genre littéraire et le traitement des théories traditionnelles et formalistes Il explique en disant :

> « que le personnage soit de roman, d'épopée, de théâtre ou de poème, le problème des modalités de son analyse et de son statut constitue l'un des points de « fixation » traditionnels de la critique (ancienne ou moderne) et des théories de la littérature. Autour de ce concept, la rhétorique enregistrait « des figures » ou des genres comme le portrait, le blason, l'allégorie, l'anagramme, l'épopée, la prosopopée, etc., sans d'ailleurs les distinguer avec précision. Les typologies littéraires les plus élaborées (Aristote, Lukacs, Frye, etc.) sont toujours fondés sur une théorie plus ou moins explicitée du personnage. »[2]

La position de Philippe HAMON, au début de son texte *Pour un statut sémiologique du personnage,* est intéressante dans la mesure où il critique l'aspect abstrait de l'analyse du personnage en suivant le modèle classique. Outre cela, il rejoint la pensée structuraliste reposant sur l'analyse du personnage en fonction de ces relations avec les éléments textuels. Par contre, l'analyse immanente qu'offre la conception structuraliste a négligé l'aspect poétique[3] de la constitution symbolique du personnage. Ainsi, Vincent Jouve dans *l'effet du personnage* insiste sur l'effet de la représentation du personnage chez le lecteur. Pour lui : *« Le personnage, bien que donné par le texte, emprunte un certain*

[1] *Op.cit.*, HAMON Philippe, « *Pour un statut sémiologique du personnage », Poétique du récit*, p.126.
[2] *Ibid.*, p.115.
[3] *Op.cit.*, LARROUX Guy explique que « le réalisme comme « exigence » d'une motivation conséquente, par quoi il faut entendre « la justification des procédés poétiques », in MIREAUX Jean-Philippe, *Le personnage du roman*, p.42.

nombre de ses propriétés au monde de référence du lecteur. Comment s'opère une telle synthèse ?»[1]

Il nous semble que cette complexité théorique du personnage résulte de la variété générique et des stratégies scripturales qui tentent de façonner de différentes manières l'unité du personnage. Autrement dit, le personnage n'est qu'une figure textuelle qui se construit à travers des fragments d'éléments. Par ailleurs, le personnage est une reproduction de l'ensemble des interprétations qui proviennent de l'expérience du lecteur. Mais la question qui se pose est celle de *l'intention de l'écrivain*[2] qui reproduit un monde compatible avec celui du lecteur. Cette idée est expliquée par Vincent Jouve qui avance à ce propos :

> « Tout personnage doit être compris comme une reconstruction ou une image mentale que le lecteur se donne à partir des prescriptions textuelles, qui elle-même joue le rôle de stimuli. Cette opération implique deux compétences l'une extratextuelle et l'autre est intratextuelle»[3].

Notre intention est d'étudier les caractéristiques du personnage dans l'œuvre de BEN JELLOUN qui est définie par la mixtion des genres. Il nous semble que ce traitement particulier du personnage s'appuie sur les perspectives modernes du Nouveau roman en prenant en considération les positions théoriques citées ci-dessous. Nous pensons que le texte de BEN JELLOUN implique une lecture particulière qui affecte une nouvelle conception du personnage.

Partant du principe que le personnage est conçu comme un élément constitutif du langage romanesque et une composante poétique du texte littéraire, il renvoie à une dimension référentielle propre à un univers culturel et social maghrébin. Mais cette conception est conjuguée avec d'autres éléments textuels qui supposent une nouvelle fonction narrative du personnage propre au texte de BEN JELLOUN. Rachida SAIGH BOUSTA explique à ce propos :

---

[1] *Op.cit.*, JOUVE Vincent, *l'effet du personnage*, p.29.
[2] *Op.cit.*, MIRAUX Jean-Philippe, *Le personnage du roman,*
[3] Op.cit., JOUVE Vincent, *l'effet du personnage,*

> « Si Tahar BEN JELLOUN prend comme « personnages » les figures de l'immigré, de la prostituée ou du fou, ce n'est point pour reproduire les schémas littéraires familiers. Ses personnages qui viennent du conte, de la légende ou du mythe, n'existent que dans un monde imaginaire. Ses récits se laissent gouverner par les désordres de la mémoire et l'insubordination de l'imagination. »[1]

Nous essayons, dans ce qui suit, de repérer les paramètres sur lesquels se construit le personnage chez BEN JELLOUN. Il est à la fois la représentation d'un être social impliqué dans une réalité socio-politique et unité textuelle qui suggère un univers symbolique renvoyant à une thématique universelle.

1- Identification du personnage dans l'œuvre de Tahar BEN JELLOUN

L'écrivain impose son regard critique dissimulé derrières des personnages qui cherchent leurs destins et qui tentent de révéler l'autre face du monde. Entre images poétiques et trames romanesques, l'œuvre de BEN JELLOUN se manifeste comme un univers à la limite du réel proposant une nouvelle relation entre l'individu et sa société. En effet, le personnage participe au double engagement esthétique et existentiel, à travers lequel il suggère une nouvelle vision du monde. Par ailleurs, le texte stimule une certaine ambiguïté générique, c'est-à-dire le passage de la prose à la poésie implique un changement dans la constitution du personnage et sa fonction. Cela nous conduit à préciser le statut du personnage selon sa fonction textuelle et extra-textuelle. Jean- Yves TADIÉ dans *Le récit poétique* distingue les caractéristiques du personnage en fonction du genre. Il explique :

> « Le récit n'a jamais accordé aux personnages les mêmes possibilités que le roman. Les contradictions, les qualités multiples, la complexité, la profondeur ne s'y manifestent guère ; ce n'est pas lui que se proposerait d'explorer ″la nuit impénétrable″ de l'âme humaine, […]. Michel Raimond, dans son beau livre ″ La crise du roman des lendemains du

[1] SAIGH-BOUSTA Rachida, Tahar Ben Jelloun. *Littérature maghrébine d'expression française,* Vanves, EDICEF, 1996.p178

> naturalisme aux années vingt ″, a retracé les étapes de la dislocation du héros. »[1]

La position de TADIÉ souligne le caractère évolutif et tributaire du personnage à travers les genres littéraires depuis le XIXe siècle. La conception du personnage est différente à ce qu'on appelle un personnage classique. Il remarque que le roman du XXe siècle présente un personnage disloqué qui expose les mutations historiques et sociales de l'individu sur le plan extérieur et intérieur. Le texte poétique a un caractère fragmentaire ce qui provoque la décomposition du personnage. Outre cela, l'intention de l'écrivain joue un rôle important dans la détermination de son projet littéraire, à travers lequel, il met en exergue des personnages qui affectent la structure du roman. C'est ainsi, Jean-Philippe MIRAUX explique en disant :

> « Tout roman exprime une conception de la personne qui dicte à l'écrivain de choisir certaines formes et confère à l'œuvre son sens le plus large et le plus profond ; si cette conception se modifie, l'art du roman se transforme »[2]

En effet, Tahar BEN JELLOUN cherche à instaurer une distance par rapport au réel en représentant, dans la mesure possible, la société, la politique et la religion. L'écrivain présente des personnages dont la parole conteste le réel et dénonce le drame en brisant les frontières du silence. Il donne la voix aux marginalisés et aux démunis qui se confrontent avec le réel. Cette confrontation engendre, en retour, une identité disloquée et ébranlée, ce qui rompt avec la structure classique du personnage romanesque. Les exemples sont nombreux dans notre corpus, mais nous retiendrons ici le personnage anonyme dans *Au Pays*. Il s'agit d'un immigré qui travaille avec Mohamed dans une usine de peinture. A travers lui, l'auteur dénonce la réalité socio-politique et évoque le destin des enfants des immigrés. Il s'adresse à Mohamed pour justifier l'échec scolaire et professionnel de ces enfants. Il dit :

> « Tu comprends, nos enfants ne sont pas plus bêtes que d'autres, sauf que dès l'école primaire on les décourage, on

[1] *Op.cit.,* TADIE Jean-Yves, *le récit poétique,* p.13.
[2] MIRAUX Jean -Phillipe, *le personnage de roman,* p.10.

> 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, […] pourquoi ils ne sont pas dans la recherche, dans la banque, dans les grands projets de ce foutu pays,[…], 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 ? » (A.P, p124)

Le texte met en question l'identité du personnage, désormais insaisissable et multiple[1], construisant ainsi une structure narrative qui rompt avec les conventions du genre romanesque traditionnel et s'inscrit dans la lignée du Nouveau Roman, où *« le personnage du roman était en voie de dépérissement »*[2]. Les personnages de notre corpus, apparaissent comme des figures à double facette. D'une part, ils sont réels et « référentiels »[3], tel un immigré, un peintre, un prisonnier politique. D'autre part, ils tendent à se détacher du réel : leur dynamisme s'estompe progressivement, jusqu'à ce qu'ils se retrouvent dissociés du cadre spatio-temporel. Cette ambivalence, située entre le textuel l'extratextuel, entre le réel et la fiction, constitue, pour nous, l'origine de la modernité et l'une des particularités majeures de cette œuvre. C'est ainsi que Jean –Philippe MIRAUX explique :

> « C'est ici que se situe selon nous la modernité d'un tel récit, parce que le personnage, en rupture avec son milieu, se trouve contraint, pour continuer d'exister, de transgresser les lois de la vraisemblable. »[4]

Par exemple, Salim dans *Cette aveuglante absence de lumière* quitte sa cellule et semble se détacher de son corps meurtri par la douleur physique et les afflictions de sa vésicule biliaire. La voix narrative décrit le combat entre l'homme et une réalité devenue insupportable. Pour lui, la seule échappatoire est de prendre de la distance, d'errer loin de

[1] Parmi les caractéristiques de l'écriture de BEN JELLOUN est la présence d'une pluralité de voix narratives, une polyphonie mettant ainsi la déconstruction de la structure narrative, provoque ainsi une écriture en chœur. Cela va être développé dans une partie ultérieure de ce travail.
[2] BAQUÉ François, *Le Nouveau roman*, Paris, BORDAS, 1972, p.11.
[3] HAMON Philippe, "Pour un statut sémiologique du personnage." *Poétique du récit*. *op.cit*.p.122.
[4] MIRAUX Jean-Philippe, *Le personnage de Roman*, Paris, NATHAN « coll. Lettres »,1997.PP.17-18.

son espace réel. Il exprime, avec une poésie poignante, l'insupportable souffrance d'être malade dans l'enfer carcéral de Tazmamart :

> « Léger et affamé, je me prépare à atteindre l'extase, cet état où rien ne me retient, où je n'entretiens de lien ni avec les êtres ni avec les objets. Je m'éloigne de tout, de moi-même et des autres qui ignorent les affres par lesquelles je viens de passer. Je suis dans une superbe solitude où seule la brise peut encore traverser les terrasses démon isolement. Alors j'arrive à l'éblouissement, suivi d'une grande fatigue. Là, je suis inaccessible. Je vole comme un oiseau heureux. Je ne m'éloigne pas trop de là où j'ai laissé mon corps, de peur qu'on vienne le prendre et l'enterrer. » (C.A.A.L, pp70-71)

Cette rupture, avec son milieu, consiste à éclipser le réel où il s'efface à travers des instances du rêve ou des illusions fantastiques. Par conséquent, cette représentation du réel se déconstruit et les références à la réalité sont à reconstruire à travers l'errance de la voix narrative. Il nous semble que le texte de BEN JELLOUN repose sur des codes esthétiques différents du roman traditionnel, car le statut de son personnage est problématique et relève du genre particulier, qui est définit comme un *« phénomène de transition entre le roman et le poème »*[1]. Le personnage se construit, alors, selon le duo de deux images « linguistiques » et « poétique »[2] .

En parallèle, nous remarquons que le personnage évolue vers sa disparition. Par exemple, la mort de Salim sur les frontières de Ceuta dans *Le Mariage de plaisir*. De même le destin tragique de Mohamed, dans *Au Pays*, qui sombre dans la folie et la mort. À cet égard, un cousin de Mohamed appelle sa tribu à prier pour lui en présentant son état tragique qui le mène vers sa disparition, il dit :

> « Il se laissait aller vers la fin, ne faisait aucun effort pour émerger et reprendre goût à la vie. Mais sa vie était finie, son sens était captif de l'égoïsme ou de l'inconscience de ses enfants. Ses yeux s'étaient fermés. Il ne voulait plus voir le

[1] TADIE Jean-Yves, *le récit poétique*, *op.cit.*, p.7.
[2] *Ibid.*, pp.45-46.

> spectacle du monde. Il avait éteint les lumières et fermé ses yeux et son cœur. Il s'était livré à son âme qu'il avait chargée de le mener vers le silence sublime. » (A.P, p166)

Le personnage s'éloigne de son monde, il ne trouve pas sa place dans un monde bouleversant et incompréhensible, c'est pourquoi il choisit de se céder à la mort ou bien de se réfugier dans la folie ou la spiritualité. Par exemple, Salim dans *Cette aveuglante absence de lumière*, après avoir vécu une période d'enfermement terrible, il retrouve la paix en revenant vers son âme et en s'isolant de son univers. Il explique en disant :

> « Il ne pouvaient pas comprendre combien j'étais ailleurs, accroché à mes prières, exilé dans mon univers de spiritualité, de foi et de renoncement. […].J'étais un étranger égaré dans un monde où je ne reconnaissais rien ni personne. » (C.A.A.L, p246)

Les procédés scripturaux de l'effondrement du monde réel se conjuguent avec le langage poétique à travers lequel le personnage évolue. Prenant les propos de l'écrivain comme une affirmation de notre idée. Il dit :

> **«** Lorsque je ne peux pas agir sur la réalité, eh bien j'écris, en pensant que les mots peuvent faire bouger les choses. J'ai d'abord recouru à la poésie il y a trente ans pour dénoncer une situation d'oppression à Rabat. J'ai continué en ce sens. J'écris car je crois encore aux mots, [...] à la littérature. J'ai cette faiblesse. »[1]

Nous concluons que l'œuvre de Tahar BEN JELLOUN se reconstruit en fonction du parallélisme existant entre l'image du personnage et son reflet dans le texte. L'écrivain dénonce le réel et met en lieu toutes les interrogations de l'individu en le poussant à agir. La mort du personnage, ou son rejet social, traduit l'échec de son engagement de changer la réalité.

[1] BEN JELLOUN Tahar, Interview avec Catherine Argand. « Lire » mars 1999. http://www.lexpress.fr/culture/livre/tahar-ben-jelloun_802999.html#fiTUvM1xjcZA3XuQ.99 (Consulté : le 05. 03. 2020).

2- Portraits discontinus ou figures poétiques

L'écrivain met en scène des personnages qui sont en quête permanente de leurs identités brouillées dans la souffrance et la misère. Le personnage apparait comme une composante hybride qui relève un aspect de dédoublement et d'exaltation. Par exemple, dans *Le Mariage de Plaisir* Salim doute de son identité et de son origine. Il est marocain et bourgeois, le petit-fils de Amir le Fassi, mais aussi, il est ce nègre qui était expulsé vers le pays de sa grand-mère, Nabou. Salim poursuit la voie de l'errance à la recherche de son identité enfouie par le racisme. Le conteur décrit ce voyage vers la mort en disant :

> « Mois après mois, l'inquiétude se mit à le gagner de nouveau, sans qu'il sache pourquoi. Quelque chose le travaillait, il doutait de nouveau de son identité.[…]. Cette nuit-là, une voix ou un éclair fit sursauter Salim comme un appel venu en rêve, comme si quelqu'un venait d'entrer dans sa chambre pour lui intimer l'ordre de se lever et de prendre la route vers Tétouan puis Ceuta. » (*M.P*, p247)

Nous remarquons que la construction du personnage repose dans cette dynamique du retour, ce besoin profond de renouer avec son origine et à sa terre natale. Ainsi, Mohamed, dans *Au Pays,* n'arrive pas à se réconcilier avec sa nouvelle identité d'un immigré retraité. A travers un récit rétrospectif, il tente de retrouver une identité enfouie et perdue au fil des années d'immigration. Pourtant, l'étiquette de *« Mohamed l'immigré » (A.P, p136)* continue de lui coller à la peau.. Mohamed cherche à reconstruire sa vie tout en revisitant son passé, dans une tentative de donner sens à une attente désormais marquée par le désespoir. Par ailleurs, il est habité par l'obsession de bâtir la maison familiale, véritable symbole de sa réussite, de l'union familiale, de son enracinement, mais également sa mort.

Le personnage est incarné dans un univers de mystère d'un homme condamné à l'abondance au rejet. La conception de ce personnage est entourée d'images poétiques qui révèlent une incarnation symbolique. Le narrateur décrit l'état de Mohamed délaissé par ses enfants. Il dit :

> « Ses gestes devinrent très lents, ses membres lourds, sa respiration avait des ratés. Il sentit le poids des pierres et du ciment sur ses épaules. Il se souvint que c'est à ce moment-là que deux anges sont envoyés par Dieu pour recueillir les dernières paroles du mort. Il les attendit et décida de tout leur dire, tout déballer, insister sur le fait que quelque chose l'avait tué, que sa mort n'était pas naturelle, que quelqu'un l'avait poussé dans le trou, et lui aurait donné un coup de pied en se moquant de lui et de sa maison. Mais les anges ne vinrent pas. Il était mortifié, pourquoi serait-il le seul musulman à être privé de la visite des anges ? […]. À quoi bon se lever, faire sa toilette, se raser, se parfumer et s'habiller en blanc ? Personne ne viendrait. Personne ne se souviendrait de lui. » (A.P,p159)

Il apparait que le personnage se construit en fonction des procédés poétiques qui, par une mise en images symboliques, l'élèvent le personnage à un autre niveau de la narration. Il se détache peu à peu de son corps et de ses mouvements, entrant dans une dimension spirituelle. Dans *Cette aveuglante absence de lumière*, le narrateur déploie un effort intense pour se détacher de son corps, quitter la cellule noire et de devenir un autre grâce à un travail de méditation et de concentration d'une rare intensité. Il résiste non seulement à l'enfermement mais aussi à l'espoir de s'enfuir pour retrouver la vie et la liberté. Cependant, son véritable objectif est de préserver sa pensée de toute atteinte et de de l'humiliation. Ainsi, le personnage se déconstruit pour se reconstruire autrement, oscillant entre le même et l'autre. C'est par la force de sa pensée et de son imagination qu'il parvient grâce à survivre et à s'évader de la cellule noire. Il raconte :

> « Le fait de me concentrer, de maîtriser le rythme de ma respiration, le fait de me focaliser sur une idée, une image, une pierre sacrée située à des milliers de kilomètres, à des siècles de ma cellule, me permettait d'oublier mon corps. Je le sentais, je le touchais, mais petit à petit j'arrivais à m'en détacher. À force de concentration, je me voyais assis, calme, le dos courbé, les côtes visibles, les genoux repliés ressemblant à deux piques, je m'observais et j'étais un esprit planant au-dessus du trou. Je n'y parvenais pas toujours. » (C.A.A.L, p67)

L'auteur met en scène des personnages qui transgressent et dénoncent le réel, ils cherchent à surmonter les épreuves difficiles et la douleur existentielle. La voix a été mise à distance par la réalité dénoncée et jugée néfaste par le fait que le personnage quitte son univers en se séparant aussi de son corps. Le personnage se conçoit, alors, comme une image déréalisée et un reflet de l'imaginaire, il est alors une unité insaisissable et métaphorique. Cette conception est attachée à son existence en tant qu'une identité perturbée par les événements réels mais elle est vouée paradoxalement à son altérité.

Il est important de comprendre la construction et la fonction du personnage au sein de la structure narrative et d'analyser sa dimension référentielle et linguistique dans le texte. Nous interrogeons, dans ce qui suit, les traits communs entre ces personnages qui représentent des âmes brisées par la souffrance et le mal existentiel.

A- L'onomastique dans l'œuvre de BEN JELLOUN : métaphore et symbole

Le nom propre est une marque de l'existence textuelle du personnage dans le genre romanesque. En effet, s'appeler par le prénom évoque un aspect de familiarité avec le lecteur, c'est une manière de présenter le portrait du personnage afin de le faire connaître. Il s'agit de renouer des liens de ressemblances avec une existence possible du personnage dans la réalité. C'est ainsi qu'on explique l'importance du nom propre dans le texte romanesque:

> « En littérature le nom propre peut se charger de signification au même titre que les autres mots du texte : le référent s'estompe alors pour privilégier le rapport du signifiant au signifié. Participant à la « littérarité » du texte, le nom propre semble être à la recherche d'une remotivation phonique et morphologique qui n'a souvent rien à voir avec son origine appellative. »[1]

Le texte de BEN JELLOUN s'inscrit dans la poétique du roman postmoderne où le nom est pratiquement absent. Certains personnages sont

[1] ACHOUR Christine, REZZOUG Simone, *Convergence Critique : Introduction à la lecture du littéraire*, Alger, OPU, 2005. p.203

anonymes, d'autres portent des prénoms ou des surnoms. Jean Yves TADIÉ explique l'absence des noms dans le roman moderne en disant :

> « Au XXe siècle, le nom perdu n'est jamais retrouvé. [...], ce qui permet cet anonymat, c'est l'identification, la généralisation : tout lecteur est comme cet inconnu qui dit je, il devient ce *je*. Il est aspiré par le vide de l'absence nominale. »[1]

À la lecture de notre corpus, nous remarquons l'absence du patronyme attribué aux personnages. Yves BAUDELLE explique ce phénomène par les effets de la société contemporaine gouvernée par l'esprit individualiste et l'utilisation du prénom dans toutes les relations sociales ou économiques. L'auteur attire notre attention sur l'aspect individuel du roman, autour duquel, il construit sa thématique. Il se focalise sur le monde intérieur du personnage. Il affirme :

> « Toutefois, dans la littérature contemporaine, ce primat des prénoms tient surtout à la prédominance de la veine intimiste. L'autofiction qui, entendue au sens large, est devenue l'un des modes d'inspiration majeurs de notre époque, ne fait en un sens que prolonger la tradition du roman d'analyse ; mais l'intimisme du roman contemporain reflète en outre des tendances anthropologiques de fond : la psychologisation du social et son cortège de "résiliences", le narcissisme postmoderne et, par-dessus tout, le solipsisme des consciences, aggravé par l'enfermement des sujets dans la sphère numérique. »[2]

Par ailleurs, le choix de certains prénoms, dans le texte de BEN JELLOUN, reflète une appartenance à une histoire et à une idéologie. Le prénom s'introduit dans la tradition et la religion de la société maghrébine. C'est le cas de Mohamed dans *Au Pays*, un prénom d'ordre général où il est en tendance d'appeler un

[1] *Op.cit*., TADIE J-Yves, *Le récit poétique*. p.63
[2] BAUDELLE Yves. "Prosoponymie du roman postmoderne (2010-2020). In Martin-Achar Frederic, Nathalie Piégay, Dominique Rabaté (ss la dir.de) "Statut du personnage dans la fiction contemporaine, *Revue critique de fixxion française contemporaine*, 2021, N°23, pp. 8-23

immigré maghrébin par ce prénom. Ce dernier implique une identité arabo-musulmane et indique l'appartenance à la religion du Prophète Mohamed.

Il y a aussi les jumeaux de Amir, dans *Le Mariage de plaisir*, qui sont appelés Hassan et Houcine , par allusion aux petits-fils du Prophète Mohamed. Amir s'exprime : *« Je les appellerai Hassan et Houcine. C'est la tradition. »* (M.P, p137). Aussi, le prénom Moha, dans les textes *Le Mariage de Plaisir* et dans *Cette aveuglante absence de lumière*, est conçu comme l'abréviation du prénom Mohamed. L'utilisation de ce type de prénom se justifie par la présence d'un ancrage religieux et culturel dans la société maghrébine. A ce propos BAUDELLE explique :

> « Les noms propres ont beau recéler des virtualités poétiques, il n'en reste pas moins que le registre du surnaturel, une atmosphère poético-onirique ou la naïveté d'une conscience enfantine tendent à alléger le texte de son matériau onomastique, sans doute parce qu'une anthroponymie massive connote le lourd appareil du roman naturaliste.» [1]

En effet, le prénom peut indiquer une portée culturelle ou même ironique, il devient alors *« un acte d'onomatomancie, c'est-à-dire l'art de prédire à travers le nom la qualité de l'être »*[2]. L'exemple est celui de *Amir* dans *Le Mariage de plaisir* qui veut dire *prince* en français. Ce prénom interprète le comportement prestigieux et résume le portrait d'un héros dans un conte oriental. Le conteur le décrit en disant :

> « Il était donc une fois, dans la ville de Fès, un petit garçon prénommé Amir né dans une famille de commerçants dont on disait qu'ils étaient descendants de la lignée du prophète.» (M.P .pp.16-17.)

[1] *Op.cit.*, BAUDELLE Yves. "Prosoponymie du roman postmoderne (2010-2020). In Martin-Achar Frederic, Nathalie Piégay, Dominique Rabaté (ss la dir.de) "Statut du personnage dans la fiction contemporaine, *Revue critique de fixxion française contemporaine*,

[2] ACHOUR Christine, REZZOUG Simone. *Convergence Critique : Introduction à la lecture du littéraire*, Alger, OPU, 2005. P.203

Par ailleurs, l'auteur donne une explication aux prénoms et surnoms utilisés dans son texte. Par exemple, il interprète les surnoms donnés par Salim à ces amis, dans *Le Mariage de Plaisir,* pour déguiser leurs identités ou la dissimuler. Le choix se repose sur l'aspect ironique du surnom choisi, ce sont des prénoms-symboles qui déterminent un caractère physique ou moral de la personne désignée. Il dit :

> « Nous nous sommes donné des surnoms, car nous n'avions aucun document sur nous. Moi, on m'appelle "le Sage" à cause de l'ancêtre qui m'a choisi pour guider le groupe. Le plus grand d'entre nous, il doit mesurer un mètre quatre-vingt-dix, se fait appeler "le Ciel", celui qui venait juste après lui : "Nuage". Et puis il y a "Boutête", à cause de sa grosse tête, "Boussac" à cause du sac dont il ne se sépare jamais, "Klata" parce qu'il ressemble à un fusil. Et le dernier s'appelle "Gibraltar" car il ne cesse d'en parler. Cela nous plaît, ces surnoms, ça nous donne l'impression d'être neufs, sans passé, promis à un avenir merveilleux, encore plus radieux que celui que racontent les livres pour enfants. Moi-même je me suis une fois surpris à chercher mon vrai prénom. Le principe est de se débarrasser de tout, y compris de son nom et de son histoire » (M.P, p211)

Dans *Cette aveuglante absence de lumière,* l'explication des prénoms, attribués aux détenus, se retrouve dans l'univers symbolique. Par exemple *« Baba le sahraoui »*, *« Ruchdi, un homme doux et posé, intelligent et fin »* (p57), *« Fantass, l'homme à la dentition en or, maigre et long ; il crachait toutes les minutes et était très méchant. »* (p65). Il nous semble que les prénoms et les surnoms utilisés dans les œuvres de BEN JELLOUN entrainent un mode de subversion référentielle car ce sont des prénoms qui suggèrent des portraits sans affiliation familiale et qui ne renvoient pas à une identité thématique[1].

En parallèle, l'absence du prénom dans le texte provoque ce que TADIÉ appelle « le vide » d'une expérience individuelle et particulière. Le narrateur dans *Cette aveuglante absence de Lumière* et dans *Au Pays* n'est pas nommé qu'après

[1] Voir Jouve Vincent, *l'effet personnage dans le roman*, op.cit.,

plusieurs pages. Cependant, dans *Le Bonheur Conjugal* et dans *la Punition* le personnage reste anonyme. Selon J-Y. TADIE, l'anonymat est un motif d'une identité plurielle ou bien générale, c'est-à-dire le lien qui relie le narrateur avec l'absence de l'image individuelle est en réalité la volonté d'émettre une autre image mais collective. TADIE explique en disant :

> « Ce que permet cet anonymat, c'est l'identification, la généralisation : tout lecteur est comme cet inconnu qui dit je, il devient ce « je ». Il est aspiré par le vide de l'absence nominale.»[1]

Par exemple, l'écrivain dans *Le Bonheur conjugal* expose la problématique du bonheur, au sein du couple, à travers la dépersonnalisation et la généralisation du fait. Or, le narrateur justifie l'absence des prénoms, dans le texte, et explique pourquoi les personnages ne s'appellent pas par leurs prénoms. A ce fait, l'écrivain souligne le problème identitaire chez ces personnages qui se retrouvent entre deux pays et entre deux cultures différentes. Amina explique l'absence de son prénom dans le manuscrit de son mari. Elle dit :

> « J'espère que vous avez remarqué qu'à aucun moment je ne suis nommée par mon prénom ou mon nom dans ce manuscrit. Pour lui, je ne suis rien, du vent, de la buée sur une vitre, rien, pas même un fantôme. Son père déjà avant lui ne nommait jamais sa femme. Il l'appelait juste ″ femme″ et elle accourait. Eh bien, moi, je vais faire de même. Dorénavant, j'appellerais mon mari ″ Foulane ″, c'est par ce mot en arabe on désigne un ″ individu quelconque ″. Je sais c'est un peu méprisant, disons péjoratif. ″Foulane″, c'est n'importe qui, le premier venu, un homme parmi tant d'autres, sans qualité particulière. Quand on parle vite on avale le ″ ou ″ et on dit ″Flane ″, celui dont on ne connait ni le nom ni les origines. » (B.C, pp288-289)

[1] TADIÉ Jean-Yves, *Le roman au XXe siècle*, Paris, Belfond, 1990.p.64

En effet, c'est une pratique traditionnelle et courante dans les pays du Maghreb où le mari n'appelle pas sa femme par son prénom, il l'appelle en utilisant le mot générique *femme* ou par des interjections comme un signe d'infériorité ou de soumission. D'ailleurs, dans *Au Pays*, la femme de Mohammed est anonyme, elle représente l'image de la femme soumise et résignée aux ordres de son mari et qu'elle n'ouvre pas le droit à le contredire. Mohamed décrit sa relation avec elle, il dit :

> « Tiens, je ne me souviens pas d'avoir ri avec ma femme. Jamais de grands éclats de rire comme chez certains. Pas de familiarité. On ne se parle pas beaucoup. Je ne me souviens pas non plus d'avoir eu de longues discussions avec elle. Je crois que nous sommes d'accord sur tout. Nous n'avons jamais eu de disputes. Normal, nous sommes mariés. C'est ça le mariage : la femme est d'accord avec son époux. En tout cas c'est ainsi chez nous. » (A.P., p151)

L'auteur choisit des prénoms qui abrègent les qualités morales du personnage, le prénom renvoie, souvent, à une qualité particulière. Dans *Au Pays*, *Le Mariage de plaisir* et *Le Bonheur Conjugal* l'enfant trisomique est différent, aux autres personnages, par un trouble génétique et par un don ou une qualité particulière. Il est doué et intelligent et se caractérise par une sensibilité distinguée. Par exemple dans *le Mariage de plaisir*, le prénom Karim veut dire généreux en arabe. Il est bon, doué et exceptionnel. Hadj Mabrouk décrit ses qualités en disant :

> « Cet enfant est un don de Dieu, une lumière. Vous avez de la chance de l'avoir. Il est le sens de la vie et la grâce de l'amour. J'ai rarement rencontré une telle pureté dans un esprit et dans un corps. Cet enfant n'est pas un handicapé. Je sais, il lui est difficile de s'exprimer, et il aura toujours du mal à se faire comprendre par la parole, mais il possède plus que les mots, il a un cœur immense, bon, et il voit mieux que quiconque. Oui, Karim voit avec ses yeux mais aussi avec son cœur. » (M.P,p54)

De même, le neveu de Mohamed, dans *Au Pays*, porte le prénom Amine, qui signifie en arabe « digne de confiance ». Amine, enfant trisomique particulièrement doué, manifeste un amour profond pour son oncle, qu'il accompagne fidèlement jusqu'à sa mort. Le personnage trisomique apparait dans *Le Bonheur Conjugal*, sous le prénom Nabile, qui dérive de *Nabil* en arabe, et renvoie à la noblesse de cœur et aux qualités morales. Ces personnages porteurs de trisomie, à l'image de Karim, Amine ou Nabile, se distinguent par des prénoms riches de sens : ils incarnent des êtres exceptionnels, à la fois intelligents, sensibles et d'une grande fragilité. Ce choix onomastique ne semble pas anodin ; il traduit la volonté de l'auteur de rendre hommage à toutes les personnes trisomiques en soulignant leur dignité et leur humanité profondes.

Le prénom Zayna ou Zina traverse les textes de BEN JELLOUN, ce prénom veut dire, en arabe, la femme belle ou doté d'une beauté splendide. Le prénom, Zina, est attribué à la fiancée du narrateur dans les textes de BEN JELLOUN. Par exemple, il raconte, dans *la Punition,* son souvenir en disant *« Je vois une paysanne passer. Elle me fait penser à ma fiancée. J'ai mal. Zayna n'est pas venue me dire adieu avant mon départ. »* (P, p13). Le même souvenir est présent, dans *le Bonheur Conjugal,* avec le même prénom, le narrateur raconte l'histoire de son premier amour et dit : *« Puis Zina, son premier amour, passa à son tour près de lui. Tout au long de sa vie, son souvenir l'avait accompagné sans qu'il la revoie jamais »* (B.C, p149).

En conclusion, le prénom du personnage semble être révélateur d'une identité floue et ambigüe, dans la mesure où le choix de l'écrivain est d'inscrire le prénom dans la symbolique culturelle et métaphorique. Nous pensons que le prénom surgit de l'inconscient de l'écrivain qui traduit une intimité refoulée comme son fils trisomique ou sa fiancée. Aussi, le refus du patronyme est l'expression de l'identité rejetée, déchirée ou fragmentaire des personnages égarés et marginalisés dans la société. Nous remarquons que la représentation du personnage est centrée beaucoup plus sur les sentiments et le Moi intérieur plus que sur l'action.

B- Le portrait impossible dans les textes de Tahar BEN JELLOUN

Nous remarquons que Tahar BEN JELLOUN procède à des techniques de description du portrait qui sont à l'encontre de la description référentielle désignée par *l'étiquette du personnage*. Autrement dit, le personnage est décrit comme une seule unité linguistique et référentielle dans le texte. Pour étudier la spécificité de l'écriture de BEN JELLOUN, il est indispensable d'analyser le portrait du personnage, conçu comme la mécanique ou *le moteur du récit,* comme le stipule Vincent Jouve.

Par ailleurs, le personnage dans l'œuvre de BEN JELLOUN se présente sous une forme composite et discontinue. Son portrait demeure incomplet, indéfini, et son apparence physique est souvent effacé. En d'autres termes, il n'est dévoilé qu'à travers l'expression de ses sentiments, le récit de ses souvenirs et l'évocation de ses rêves, autant d'éléments qui dessinent une image illusoire. C'est au fil de la narration, et au fur et à mesure de la lecture, que le lecteur accède progressivement à l'identité du personnage : sa fonction, son nom, sa situation sociale et son métier se révèlent lentement, presque en creux. A ce propos, Paul Ricœur affirme que *« c'est l'identité de l'histoire qui fait l'identité du personnage »*[1]

Cependant, nous trouvons que les traits constitutifs du personnage, dans l'œuvre de BEN JELLOUN, sont caractérisés par la présence des procédés d'écritures qui proviennent du mélange de formes littéraires : le récit psychologique, le monologue intérieur, le journal intime, le conte, la prose et la poésie. Il apparait que le portrait du personnage s'infléchit derrière l'expression de l'Autre, dans la mesure où l'identité du personnage est brouillée à travers des enjeux énonciatifs. Nous constatons la présence d'une polyphonie et aussi l'alternance entre « *je* », « *il* » et « *nous* » qui impliquent la confusion pour déterminer l'identité du personnage.

Par exemple, dans *Au Pays*, à la page 151, le narrateur adopte une description où alternent le « *il* » et le « *je* ». La vision omnisciente décrit un personnage plongé dans l'attente, et son aspect physique est esquissé dans l'obscure *« il s'installa à l'ombre ».* Dès lors, la description de Mohamed dépasse l'aspect physique pour accéder à son aspect moral. Son portrait physique s'efface progressivement, laissant place à

[1] RICŒUR Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris, Seuil « Point », 1990, p.188.

l'expression des états d'âme du personnage par la voix narrative. Ce glissement est renforcé par l'introduction du monologue intérieur et l'usage du discours indirect libre, à travers lequel le « il » cède la place au « je ». Le récit descriptif se dissout alors une introspection où l'intériorité devient l'espace central de la représentation. Nous examinons le passage suivant :

> « Pendant ce temps-là, il s'installa à l'ombre, près de la porte de la grande maison, et attendit. Il s'était muni d'un chapelet qu'il égrenait machinalement pour apprendre la patience. Peu à peu il devint calme, tranquille, apaisé malgré une pointe d'inquiétude. Sa femme était restée dans leur ancienne maison et dormait. Il se sentit un peu seul, peut-être pas abandonné mais légèrement incompris. Pourquoi n'est-elle pas là, à mes côtés, pourquoi préfère-t-elle dormir au moment où les enfants vont arriver ? Elle doit être fatiguée, elle doit avoir ses raisons. Peut-être que demain elle sera très heureuse de voir tous nos enfants réunis dans cette belle maison et elle me remerciera. Chez nous on ne dit pas merci, mais on montre notre satisfaction par un geste, un sourire. » (A.P, p151)

A cet égard, nous pensons que le portrait du personnage est en voie de déconstruction, le personnage est souvent mis à l'ombre ou à l'inconnu. Nous pensons que cette conception du personnage multidimensionnel traduit la vision de l'auteur. Dans *La Punition* le personnage-narrateur ne se présente pas, il reste abstrait et on le reconnait qu'à travers son statut d'un sujet puni, il dit : *« Je savais que j'étais sur la liste. Ils étaient passés hier chez Moncef qui m'avait prévu que nous étions punis » (P.p10)*. La voix anonyme prend conscience de son sort et le personnage s'interroge sur la raison de sa punition en invitant son lecteur à vivre l'épreuve : *« Mon crime ? »*.

En parallèle, le narrateur invite le lecteur à repenser tous les *punis* politiques, ceux qui luttent pour vivre en démocratie et pour accéder à la liberté d'expression. Cependant, ce portrait demeure invisible : il est le produit de la parole, son aspect physique est absorbé par la brutalité des soldats. Seules ses paroles permettent d'en deviner les caractéristiques. Par ailleurs, ce portrait singulier reflète celui, plus universel, des personnes également

emprisonnées. Le personnage-narrateur, tout en restant anonyme, s'identifie aux autres portraits des hommes-punis. Il devient ainsi l'abréviation de tous les autres, comme il explique plus loin dans *La Punition :*

> « Mon frère n'est pas rassuré, il regarde tout autour et je vois de la tristesse dans ses yeux. Il doit penser de nouveau aux disparus. Il y a quelques mois, par exemple, notre voisin était sorti avec deux hommes qui avaient sonné chez lui, il les avait suivis et nous ne l'avons plus revu. » (P., p24).

Nous constatons que la voix de Tahar BEN JELLOUN résonne derrière cette voix anonyme, il s'identifie aux détenus dans le monde entier, ceux qui sont enfermés et torturés. C'est ainsi, sa liberté devient un sentiment généreux qu'il le partage avec les autres prisonniers dans le monde entier. Il dit plus loin : *« J'ai l'impression qu'avec ma libération tous les prisonniers d'opinion devraient être libérés. »* (P., p133). Le portrait se compose au fur et à mesure de la lecture. Il peut se composer d'éléments caractérisant le personnage à partir des commentaires et des prises de position. Par exemple, le personnage se présente en se comparant à son collègue en disant :

> « Nous n'appartenons pour la plupart à aucun parti. L'un de nous est communiste, c'est vrai, du moins il se réclame du communisme, mais nous ne cherchons pas à savoir ce que cela signifie réellement pour lui. Il déteste l'Amérique. Moi j'adore le jazz et le cinéma américain. Alors je ne comprends pas son attitude rigide. Tout ce qui vient des États-Unis, il le considère comme mauvais, nocif, à rejeter. Il ne boit pas de Coca-Cola, par exemple. C'est sa manière d'exprimer son antiaméricanisme. Moi j'aime bien, surtout l'été, boire un petit Coca. Je ne me sens pas pour autant complice des atrocités que commettent les GI au Viêt Nam. » (P.,p.12)

Le portrait du personnage est déterminé aussi à travers les récits de mémoire et les récits de réminiscence. L'auteur donne la parole au personnage principal, mais aussi à d'autres voix qui errent à travers le temps et l'espace. Il s'agit des récits-paroles qui révèlent les caractéristiques du personnage comme son niveau intellectuel et son appartenance sociale. Le personnage se construit selon les modalités de la fiction et les

stratégies scripturales, *« à travers le fil du temps, le fil de la vie du narrateur et le fil de l'œuvre ont tissé et confectionné des êtres devenu étrangers à eux même »*[1]

Dans *Le Bonheur conjugal,* le personnage se présente à travers le récit de son journal intime. La voix narrative relate les événements avant et après son AVC, il s'agit d'une écriture rétrospective à travers laquelle le lecteur découvre le portrait du personnage. La maladie du Peintre marque le point de repère narratologique à travers lequel le portrait *de Flane* se construit. On retient par exemple : son mode de vie social, sa brillance dans le domaine de la peinture et notamment ses aventures amoureuses. Il raconte dans cet extrait son entrée dans le monde de l'art :

> « Grâce à sa prudence et sa sagesse, l'année de ses trente ans une grande galerie de Londres organisa la première rétrospective de ses œuvres. Un tremplin inestimable vers le monde entier. D'autres capitales ne tardèrent pas à suivre.[…]. Lauréat la même année du prix de Rome, il put séjourner un an à la villa Médicis et se familiariser avec l'Italie. Ce succès fulgurant ne changea rien à sa modestie ni à son comportement. Ses parents étaient fiers de lui, les femmes l'admiraient et se pressaient autour de lui. » (B.C.,p,72)

Le narrateur nous raconte plus loin :

> « Le Peintre aimait le café, le bon, l'expresso italien. Il buvait toujours un café serré, puis un deuxième un peu allongé. Après, il se sentait mieux. Il pouvait alors regarder derrière lui, là où il lui semblait que se trouvait, quelques instants auparavant, le cylindre et la trappe qui le persécutaient. » (B.C,189)

A travers les micros-récits enchâssés entre deux moments de lecture-écriture de son journal intime, le personnage du roman se construit. Le caractère hybride de ce roman engendre la construction fragmentaire du personnage, il s'agit d'*« une histoire éclatée dans un personnage lui-même éclaté »*[2] comme le constate Jean-Yves Tadié.

[1] Op.cit., MIRAUX Jean –Philippe, *le personnage de roman*, p.80
[2] *Op.cit.*, TADIÉ Jean-Yves. *Le roman au XXe siècle*, p. 46

Dans *Le Bonheur Conjugal* le portrait du personnage est doublement décrit à travers les récits de chaque personnage, chacun vit avec un portrait dissimulant une facette qui sera révélée par l'autre. Par exemple, *le Peintre*, dans la première partie intitulée *« l'homme qui a tant aimé les femmes »* se représente comme un célèbre intellectuel qui s'exprime avec talent son désarroi et son malheur causé par sa femme. Il ne s'empêche pas de révéler à travers l'expression ajustée et rêvée ses aventures amoureuses multiples avec d'autres femmes et il se représente comme un homme séduisant qui ouvre droit d'aimer et à être aimer.

Par contre, sa femme terrifiée répondra dans la deuxième partie *« ma version »* par un portrait de l'homme infidèle et orgueilleux dont le sexe et l'argent étaient les motifs qui ont ruiné sa vie en couple. Nous concluons que le portrait du personnage est fragmentaire, il est éparpillé dans les deux parties de l'œuvre. A cet effet, le lecteur est appelé à prendre position et à juger, par lui-même, le couple. Il nous semble que le personnage résiste aux contraintes du temps et de l'espace, son histoire est déterminée par une chronologie brisée où les chapitres sont datés, mais classés en désordre.

Le personnage se dissout ainsi derrières des procédés scripturaux tels que le journal intime ou le monologue intérieur. Dans *Au Pays,* par exemple, le portrait de Mohamed se construit en fonction de son milieu social, de sa religion et de son idéologie. Il raconte la vie de plusieurs immigrés qui il côtoie, en portant un jugement souvent négatif sur chacune des vies relatées. De plus, Mohammed se perçoit à travers les valeurs de sa société d'origine ; il se définit également par un portrait idéalisé, mais illusoire. Son identité se forge en opposition à d'autres figures sociales présentes dans le texte. Il imagine différents scénarios qui pourraient s'appliquer à sa propre vie, à sa propre personne, qu'il s'efforce d'éviter. Mohamed tente d'échapper au destin qu'il voit se dessiner devant lui, en observant, en écoutant et en imaginant son avenir. Le narrateur extériorise alors les pensées en disant :

> « L'ombre de Brahim et de Momo hantait les pensées de Mohamed. Il disait : ma vie devant moi est forcément plus courte que celle derrière moi. La mort ne l'effrayait pas, mais ce qui la précédait, ce qui la provoquait le préoccupait même s'il comptait sur la foi pour être apaisé. Restait la solitude qui ne lui faisait pas peur parce qu'il était

> absolument certain que jamais ni sa femme ni ses enfants ne l'abandonneraient. » (A.P,p35)

En outre, l'écrivain recourt à l'oralité pour définir les caractéristiques du personnage. Comme Mohamed représente l'immigré analphabète qui ne connait pas le français et *« il ne pouvait pas échapper à la retraite ou plutôt lentraite comme il l'appelait. Ses enfants avaient beau le corriger, il continuait à dire "lentraite" au lieu de retraite ou même pension. »(p.25).* Ainsi, Jean-Philippe MIRAUX explique à ce propos que :

> « L'individu révèle plus de lui-même dans sa parole que dans son visage [...] cette technique de la spécification du personnage par l'emploi qu'il fait de la langue. Le langage personnel révèle à la fois l'appartenance sociale, les traits de caractère et l'intelligence du personnage »[1]

Le romancier oscille entre différentes techniques d'écriture qui permettent une dissolution du portrait du personnage à travers une multiplicité de points de vue : récits enchâssés, monologues intérieurs, évocations des rêves et de souvenirs. Dans *Cette aveuglante absence de lumière*, par exemple, le narrateur retrace l'itinéraire de fantômes évoluant dans un espace obscure et fermé. Le « nous » utilisé, au début du roman, renvoie à une identité collective, dénonçant la condition vécue par l'ensemble des détenus de Tazmamart. Le personnage, dans ce récit de témoignage, représente les portraits des prisonniers selon le rôle de chacun. Par exemple, *Gharbi*, le numéro 10, récite le coran et le fait apprendre aux autres, *« C'était un bon musulman, il ne manquait pas ses prières et lisait toujours quelques versets avant de dormir. On l'appelait, à l'École des élèves officiers, "Ustad", le Maître. l'Ustad »* (CAAL, p20).

La présentation physique du personnage se limite sur quelques caractéristiques ordinaires mais le personnage est identifié par sa fonction et par ce qui le distingue par rapport aux autres personnages. Par exemple *Karim*, il se présente comme le conservateur du temps et *l'horloge parlante* du bagne. Le narrateur le décrit en disant :

> « Karim portait le numéro 15. C'était un petit gros, originaire d'El Hajeb.[…]. C'était quelqu'un qui parlait peu, souriait

[1] *Op.cit.*, MIRAUX Jean –Philippe, *le personnage de roman*.p75.

> encore moins, mais était obsédé par une seule chose : le temps. Il pouvait dire l'heure à la minute près, de jour comme de nuit. Il était donc tout désigné pour être notre calendrier, notre horloge et notre lien avec la vie laissée derrière nous ou au-dessus de nos têtes. » (CAALp43)

Quant à *Wakrine* a pour fonction d'aspirer le poison des scorpions, ainsi il donne un enseignement aux détenus de Tazmamart pour lutter contre les scorpions en été. Le narrateur le décrit en disant :

> « Le numéro 21, le brave Wakrine, nous apprit qu'il jouait avec les scorpions quand il était enfant à Tafraout, région particulièrement aride et chaude. Il nous dit que le scorpion est un animal traître mais pas intelligent ; il aime s'accrocher aux pierres, mais, s'il tombe, il pique. » (C.A.A.L, p61)

Il est à noter aussi que les sentiments, les impressions et les illusions sont la matière qui permet au romancier de construire son personnage à travers les techniques d'écriture de l'intime. Nous pensons que l'écriture du journal intime dans *Le Bonheur conjugal*, le récit de mémoire dans *La Punition*, le témoignage dans *Cette aveuglante absence de lumière*, est une autre façon de présenter la vie du personnage entre le passé et le présent en faisant le bilan de sa vie. Selon Roland BOURNEUF :

> « La forme du journal, en diminuant considérablement le décalage entre l'écrit et le vécu, cherche à traduire les incertitudes et l'évolution d'une conscience immergée dans le quotidien. »[1].

En effet, BEN JELLOUN décrit le personnage à travers les fragments d'histoires racontées et à travers les récits enchâssés qui traversent le texte, le personnage se construit au fur et à mesure de la lecture. Cet aspect de la mise en scène du personnage renvoie à la construction du personnage bobine[2]. Il s'agit d'une technique romanesque qui indique la manière de construire le personnage gidien. Elle entraine le refus de la description du

[1] BOURNEUF Roland et OUELLET Réal, *L'univers du roman*. Presses Universitaires de France-PUF, 1995, p.210
[2] *Op.cit.*, MIRAUX Jean –Philippe, *le personnage de roman*, p.80

personnage car la description rend le personnage *« insipide et l'appauvrit »*[1] mais cette constitution ne peut pas se réaliser en dehors du temps du récit.

Par ailleurs, le texte offre la possibilité de repérer les composantes du portrait du personnage à travers les fils de la narration. Il s'agit d'identifier le portrait du personnage en présentant les informations sur son passé, sur ses expériences et ses sentiments qui représentent des étiquettes permettant de caractériser le personnage. Par exemple, un élément de décors immanent rappel un moment de son passé où il permet de surgir un sentiment ou une impression. Dans *La Punition*, le défilé des images du paysage vu par le personnage anonyme, à travers la fenêtre du train qui le mène vers El Hajeb, nous renseignent sur ses pensées et constituent son portrait désolant. Il décrit ce paysage en mouvement en disant :

> « Je me lève et marche quelques pas dans le couloir. J'aperçois au loin un berger qui fait la sieste sous un arbre. Je l'envie. Je me dis, il ne connait pas sa chance. Personne pour le punir, je sais il n'a rien fais mais moi aussi je suis innocent et voilà que je me trouve dans ce train de malheur pour me rendre à une caserne où je n'ai aucune idée de ce qui va m'arriver ! ». (P, pp12-13)

Une autre image s'ajoute à la première mais pour nous renseigner sur son premier amour. Il s'agit d'un autre élément du paysage lui rappelle un souvenir lointain. Il raconte : *« Je vois une paysanne passer. Elle me fait penser à ma fiancée.[...]. Je suis amoureux d'elle, je pense tout le temps à notre rencontre à la bibliothèque française. » (P, p13*). Le narrateur quitte son récit de voyage pour s'installer dans le récit de ses souvenirs lointains et pour raconter ses rencontres avec sa fiancée qui l'a quitté à cause de la brutalité de « *Sa Majesté* » (P., p14).

L'histoire du personnage dans le roman de BEN JELLOUN n'est pas relatée d'une manière linéaire et chronologique, la voix narrative erre dans l'espace et le temps en constituant des ellipses. Dans *Le Bonheur conjugal*, le roman s'ouvre sur le portrait du personnage qu'on appelle « l'homme » et qui résiste à la paralysie de son corps en souhaitant réagir contre *«une mouche »* qui le dérange. Le portrait

[1] *Op.cit.*, MIRAUX Jean –Philippe, *le personnage de roman*, p. 81

anonyme porte la configuration générale du personnage malade qui s'efface derrière la souffrance. Cependant, le narrateur se rattrape à la fin du prologue et retourne vers la fonction mimétique du texte et souligne la particularité de ce personnage: *« cet homme- un peintre ne pouvant plus peindre. » (p16).* Le lecteur assiste à un portrait qui se construit au fur et à mesure de la narration. Il s'agit des images qui proviennent de la mémoire et des événements racontés mais d'une manière accidentelle. Autrement dit, il y a un élément de la narration qui fait tirer le bout du fil pour avoir des informations sur le personnage. À ce propos, GENETTE explique ce type de portrait en disant :

> «Le temps en effet métamorphose non seulement les caractères, mais les visages, les corps ; les lieux même, et ses effets se sédimentent dans l'espace. »[1]

Dans *la Punition,* le narrateur présente, entre deux moments de la narration, les portraits des personnages prisonniers à cause de leurs manifestations politiques. Il raconte la disparition de son voisin et entame l'histoire de Ben Barka en révélant ses sentiments de détresse. Il raconte dans le premier moment ses adieux avec son frère: *« avant de diriger vers la porte du camp, mon frère me serre dans ses bras et je sens qu'il pleure. » (p22).* À la page 27, il revient à ce point de départ et il répète : *« De nouveau, mon frère me serre dans ces bras, me dit « que la bénédiction de nos parents te protège ».* Ces moments d'adieux s'étendent sur six pages à travers lesquelles le narrateur évoque les prisonniers politiques et il emmène le lecteur vers d'autres espaces narratifs en racontant des faits et en faisant la description des portraits.

Cette technique est aussi présente dans *le Bonheur Conjugal* où le lecteur détermine le portrait psychique à travers des fragments des récits creusés dans la mémoire du personnage. Le narrateur remonte au fil du temps, en s'attachant à un lien sensoriel qui lui rappelle un souvenir lointain. En plus, le lecteur découvre le portrait du personnage et identifie ses qualités en poursuivant la lecture du récit. Par exemple, une image d'un film documentaire (p55) ou même une odeur correspond au bout qui mène le lecteur vers d'autres récits. Il dit par exemple :

[1] GENETTE Gérard, *Figure I*, Paris, Seuil, 1966.p.51

> « Un autre souvenir de leur mariage l'assaillait. Celui du parfum à base de clou de girofle que portaient toutes les femmes de la tribu de sa femme. L'odeur lui donnait littéralement la nausée depuis le jour où, enfant, il l'avait sentie pour la première fois quand il voyageait avec ses parents en autocar. Il était même presque allergique, éprouvant après l'avoir respirée des maux de tête qui le torturaient des heures durant. » (B.C, p57)

Nous remarquons que le texte de BEN JELLOUN est basculé dans un temps indéterminé, voire figé et insaisissable, qui ne correspond pas au temps de la narration. Le personnage fait des allers retours entre ses souvenirs, son passé et ses illusions. Ainsi, le narrateur dans *La Punition* justifie son refus de sa condition réelle et montre son désir pour s'engager dans d'autres sphères en disant :

> « Le temps n'existe plus, il est kidnappé par une bande de bagnards en fuite, les murs se déplacent, glissent sur des rails qui les envoient vers d'autres murs stockés dans un grand hangar où des hommes sont réduits comme on réduisait les crânes dans une de ce tribus lointaines. » (P, p28)

Il apparait que le portrait du personnage se construit au fil de la narration et la déconstruction du personnage est expliquée par la distance prise de la réalité. Le personnage refuse toute représentation mimétique, il est souvent effacé par la présence de la multiplication des instances narratives, l'alternance entre le « je », le « il » et le « nous » provoque la fragmentation du portrait. De plus, la mixtion des formes narratives telles que la présence du journal intime, le monologue intérieur, le récit de mémoire ou de témoignage, affectent la conception du personnage dans notre corpus.

II- Le personnage entre effacement et reconstruction dans l'œuvre de BEN JELLOUN

Le personnage est conçu comme la figure de la personne rejetée par la société et par ses valeurs, il est aussi susceptible dans un univers enfermé qui entraine sa disparition. Notre objectif est de démontrer jusqu'à quel point le personnage dans les textes de BEN JELLOUN est condamné par un réel éphémère, déséquilibré et contradictoire et qui le conduit à son effacement. Le personnage présentant, néanmoins, certains aspects référentiels, peut les appréhender à une simple figure sociale qui habite l'univers réel, Vincent Jouve explique à ce propos :

> « Il est impossible au texte de construire un personnage absolument différent de ceux que le sujet côtoie dans la vie quotidienne. Même les créatures les plus fantastiques des romans de science- fiction conservent, au milieu d'attribut plus ou moins insolite, des propriétés directement empruntés aux individus du monde réel. »[1]

Vincent Jouve pense que les personnages du roman renvoient au réel et ils empruntent un certain nombre de propriétés au monde de référence de son lecteur. En d'autres termes, le personnage se construit à partir de la conception référentielle de son lecteur et selon les lois de la réception[2]. Mais, le personnage de BEN JELLOUN est ambivalent, il se reconstruit selon deux schémas de la description littéraire, il habite un univers entre le concret et l'abstrait. Le personnage est visible à travers des éléments de références, c'est à dire il se présente par les modalités de la description en fonction de son espace.

Le personnage se caractérise par sa dimension référentielle comme le dit Ph. Hamon *« Personnages référentiels »*. Cependant cette référence à la vie réelle est trahie par des incidents étrangers dont les explications se trouvent dans le monde spirituel ou mythique. L'abolition des frontières entre le réel et le fictif, entre le monde visible et invisible, est justifiée par l'ambivalence entre la prose et la poésie. TADIÉ explique en disant :

[1] *Op.cit.*, JOUVE Vincent, *L'effet –personnage*, p.13
[2] *Ibid.*,

> « Le poème en prose convoque des êtres puisés dans le réel, surtout ceux qui sont marginalisé et exclu de la société, c'est-à-dire il y a un recul du mythe au profit du prosaïsme qui nous place du côté de l'aspect référentiel du personnage. Le mythe est subverti et les créatures fantastiques agissent comme appartenant au réel. »[1]

Les personnages chez BEN JELLOUN sont des figures issues de la vie quotidienne la plus banale, mais ils se distinguent des êtres réels par l'intensité de leur souffrance et de leur misère. C'est précisément que le personnage, au fil de la narration, se transforme en une figure qui résiste à toute tentative de représentation réaliste[2]. Dans ce qui suit, nous mettrons en lumière les caractéristiques principales qui inscrivent le personnage dans cette ambivalence propre à l'univers romanesque de BEN JELLOUN.

1- Le personnage immobile

Dans l'œuvre de Tahar BEN JELLOUN, le personnage se construit selon un parallélisme de dédoublement. Le personnage se met en face de son *« reflet dans le langage »*[3] ce qui établit le caractère poétique du récit. Ainsi, le personnage évolue en suivant les liens qui se tissent entre deux mondes différents : celui du cadre spatio-temporel du réel et l'autre le monde absent et fugitif, que l'un est le produit de l'autre. Le personnage est représenté comme étant un *« personnage-image »*[4], c'est-à-dire il est l'image de la *personne*[5] sur le corps textuel. Les personnages ne sont en réalité que des « *vivants sans entrailles* »[6] comme le dit Valéry.

---

[1] SAKET Walid, *Le concept de" personnage poétique" dans Les Fleurs du Mal et Le Spleen de Paris de Charles Baudelaire: Fonctions et significations*. Diss. Université Blaise Pascal-Clermont-Ferrand II, 2014.p.82.

[2] Nous pouvons affirmer qu'il y a une différence entre un personnage et une figure. Le premier est définissable par l'être, par l'action, et par le dire, c'est-à-dire par sa dimension psychologique et tous les autres éléments constitutifs du portrait à savoir l'habit, l'apparence physique et même l'appartenance à une classe sociale spécifique. Quant à la figure se distingue, de celui-ci, par la tendance à l'abstraction, à la modélisation et à la généralisation qui empêche la création de l'effet du réel.

[3] TADIE , Jean- Yves, *Le récit poétique*, *op.cit*.p.45

[4] *Ibid.*, p42

[5] Philippe HAMON montre le lien problématique entre les deux notions « le personnage » et « la personne » dans le texte littéraire *: « Il va de soi qu'une conception du personnage ne peut pas être indépendante d'une conception générale de la personne, du sujet, de l'individu »,* « Pour un statut sémiologique du personnage." *Poétique du récit*. *op.cit*, p.116

[6] RAIMOND Michèle, *Le roman*, Paris, ARMAND COLIN, 1989, p.173

Nous remarquons que le personnage dans notre corpus transcende le réel qui est introduit par l'élément banal, vers le monde abstrait ou invisible. Le personnage résiste au mouvement de la narration et devient immobile. Il parait que le texte traduit une suppression des limites entre le réel et le fictif. Par exemple, l'incipit du roman *Au Pays* présente le personnage Mohamed comme une image fixée à l'instar du tableau fixé au mur. Il raconte :

> **«** Quand Mohamed eut terminé sa prière du soir, il resta assis sur le petit tapis en matière synthétique, les genoux repliés. Il fixait sur le mur en face de lui une horloge en plastique fabriquée en Chine. Il ne regardait pas les aiguilles, mais l'image entourant le cadran : une multitude de gens en blanc tournaient autour de la Kaaba sur fond d'un ciel plein d'oiseaux et d'anges. Il se souvint de son propre pèlerinage. » (A.P.,p9)

Mohamed est absorbé par l'élément réel du temps « *l'horloge* », il passe à travers « *l'image de la Kaaba* » vers un monde de rêverie et de souvenirs. Mohamed est vidé de son aspect vital et corporel et il cède son réalisme à l'objet immobile. Il est aussi insensible envers le temps « *ne regardait pas les aiguilles* », son regard est absent et se creuse dans les souvenirs lointains de son pèlerinage. L'attitude immobile du personnage se justifie par la fuite du temps et son portrait se réduit au reflet de cette image. Le caractère immobile de Mohamed en face de l'horloge et son assombrissement devant l'image fixée au mur exprime l'état de transe qui permet au narrateur d'introduire un long monologue intérieur. A cet effet, le narrateur met l'accent sur son état de solitude et sa distance vis-à-vis de la société et aussi de sa famille.

> « Peur de devoir escalader des montagnes, des pyramides de pierres, peur de tomber dans le ravin de l'absurde, peur de devoir affronter chacun de ses enfants sur lesquels il n'avait plus aucune autorité, peur d'accepter une vie dont il ne maîtrisait plus grand-chose. Il était dans la routine, cette longue ligne droite que rien ne venait détourner ou brouiller. » (A.P)

Nous remarquons que le personnage perd son humanité, il se métamorphose en un objet non-animé et fixé. En plus, de l'immobilité caractérisant son monde intérieur, Mohamed vit en souhaitant revenir à son pays et poser ses racines. Le narrateur décrit plus son état statique :

> « Seul, il bredouilla encore quelques courts versets du Coran, puis sentit que quelque chose le retenait. Impossible de se lever. Il se sentait lourd comme s'il portait un poids sur le dos. Il essaya de bouger, il ne parvint pas à allonger ses jambes. Il baissa la tête et là, il se sentit pris d'une légère somnolence. » (A.P, p16)

Mohamed s'enfonce dans ses pensées et devient peu à peu un objet figé de son univers fictif. Il s'abandonne à un rêve qui se transforme en obsession, un rêve irréalisable qui le rend impuissant et incapable d'agir. Le personnage s'enfuit de la réalité car il ne supporte plus d'être sans travail et sans famille. Il se réfugie dans la solitude mais sa souffrance intérieure et silencieuse le rend immobile. Le récit prend ainsi la forme d'un long monologue intérieur qui retrace la déchéance silencieuse d'un homme immigré, égaré entre son passé, ses désillusions et un avenir qu'il n'arrive plus à concevoir : *« Il se dit : ça pue un homme qu'on laisse seul ! Une plaie invisible, difficile à localiser, le faisait souffrir. [...]. À force de fixer l'horizon, sa vision devint trouble. »* (p162). Nous remarquons aussi que le personnage Mohamed ne parle pas, sa voix est muette, son corps est ponctué par des mouvements qu'il les fait machinalement. Il dit :

> « J'ai un peu honte. Dire qu'au début de lentraite j'ai continué à me lever aux aurores, mettre la blouse de travail, prendre ma gamelle et m'en aller à l'usine. C'était un automatisme, je ne pouvais pas lutter contre ces gestes appris par cœur et qui faisaient partie de ma vie, de mon corps, de mon âme. » (A.P, p67)

De même, ce caractère immobile du personnage est présent dans *Le Bonheur Conjugal*, la présentation du Peintre handicapé se fait par la mise en scène du geste le plus banal celui de chasser *une mouche*. Le narrateur dessine le portrait du Peintre qui souffre

de son corps paralysé et de l'échec de sa vie conjugale. Le narrateur le décrit dans ce passage :

> « Avant, quand il était en bonne santé, il fuyait, partait en voyage et ne donnait plus signe de vie. C'était ainsi qu'il répondait au malaise et aux conflits du couple. Il tenait un journal où il n'était question que de ses problèmes conjugaux. » (B.C, p22).

Le narrateur annonce au début du récit l'immobilité physique du personnage, *« son corps ne fonctionne plus » (p13)* il perd sa vitalité, sa sensation, et même la communication (p17). Mais, l'immobilité physique est le résultat enchainé du malentendu entre lui et sa femme. Le personnage est incapable de bouger et de peindre et il est aussi incapable de résoudre les problèmes avec sa femme.

En parallèle, nous remarquons que la déchéance physique et l'immobilité du personnage entraine le gel des événements réels. Le Peintre se plonge dans l'écriture du journal intime, son corps est immobile tandis que sa voix erre à travers l'espace et le temps. Le retour vers le passé permet la reconstruction du personnage détruit par le handicap. Le personnage- narrateur fait un va et vient entre son passé glorieux et amoureux et son présent désastreux par la maladie. La narration présente alors un portrait en fragments, reflétant un homme brisé par l'échec conjugal que par la paralysie physique.

Le personnage s'anéantit au cours du récit, il finit par être représenté comme *un être-objet*. À cet effet, le personnage est réduit à une image scripturale, à un être qui cède son autonomie et devient une simple représentation imaginaire. Ainsi, le personnage devient *« un signe »*[1] valorisé dans un système de communication particulière. Il s'intègre dans un système de référence non-animé qui transgresse le texte. Par exemple dans *Le bonheur conjugal*, le Peintre s'identifie à un vieux figuier à travers lequel il éprouve une certaine ressemblance et il finit par construire son portrait à l'image de l'arbre. Il dit :

[1] HAMON Philippe. "Pour un statut sémiologique du personnage." *Poétique du récit*. *Op.cit*., p.117

> « Il observait durant des heures un malheureux figuier qui ne donnait plus de fruits depuis longtemps. Il fixait cet arbre, trapu, aux branches nues, un arbre gris qu'n aurait dû abattre, et éprouvait un profond chagrin à penser que son destin ressemblait à celui de ce vieil arbre qui ne servait plus à rien. Il se disait : "Si j'en avais encore la force, je le peindrais et l'appellerais ″autoportrait″. » (B.C, p264)

Par exemple, le personnage Mohamed, dans *Au Pays,* finit par s'identifier à son fauteuil et il finit avec. Le personnage passe d'un état de l'être-humain à l'état de l'être-objet. Le romancier réduit l'état conceptuel de son personnage à une représentation scripturale d'où le référent devient le symbole de la détresse morale et de la perte physique. Il décrit la mort de Mohamed en disant :

> « Le fauteuil était pratiquement sous terre. Le corps de Mohamed aussi. Seules la tête et une partie des épaules dépassaient. Personne, pourtant, ne s'était approché pour déplacer le fauteuil et l'enfoncer dans la terre. Cela s'était passé naturellement, lentement, jour après jour. Mohamed sentait cette lente descente sans réagir. Peut-être qu'il l'avait tant désirée et qu'il laissait son corps s'incruster dans les ressorts tout en pesant de son poids pour accélérer la chute. » (A.P, p166)

Réduit à l'état de chose et à l'image symbolique, le personnage perd ses repères référentiels où il culte son déséquilibre physique et moral. Sa substitution en un objet non-animé le présente comme **«** *un effet-de personnage* », son identité se disperse et s'efface en lui arrachant sa liberté et ses désirs. La représentation du référent se fait à travers la figure poétique et la métaphore définit par Todorov comme :

> « L'image poétique est une combinaison de mots, non de choses, et il est inutile, plus même : nuisible, de traduire cette combinaison en termes sensoriels »[1]

En outre, l'effacement des représentations du réel se fait souvent par son entré dans un autre monde celui du néant, de la mort ou de l'oubli. La mort se présente comme la métaphore qui explique la condition de vie d'un individu qui a perdu sa liberté, son sentiment d'appartenance et son identité. Par exemple, dans *le Mariage de plaisir*, Salim se livre à son destin, il affranchit les frontières de l'Espagne et finit par recevoir une balle dans le cœur. La mort du personnage traduit une réaction violente contre le racisme exercé sur le personnage noir dans le récit. Le narrateur interroge cette pensée absurde qui mène à la dérision sociale et humaine. Il dit :

> « Il était noir, et il était puni pour l'inconvénient d'être né ainsi. Ce n'était pourtant ni une tare ni une erreur. C'était humain, tout simplement. Il faudra un jour qu'on sache pourquoi la couleur d'une peau détermine à ce point le destin des hommes, pourquoi elle sauve certains, tandis qu'elle envoie d'autres directement en enfer. » (M.P., P261).

Cependant, dans *Cette aveuglante absence de lumière*, le personnage s'arme du potentiel de l'oubli et il résiste contre les souvenirs car, pour lui, « *se souvenir c'est mourir* ». Il rompt avec la réalité du bagne afin d'assurer une nouvelle existence et de permettre le passage vers les rivages de la méditation et de la paix intérieure. Dans le passage ci-dessous, le narrateur explique l'état statique des prisonniers qui s'immergent dans le réel immobile marqué par un temps figé et illusoire. Il raconte :

> « Passer le temps ! Apparemment, c'était notre principale occupation. Mais le temps était immobile. Cela me faisait rire et n'avait pas de sens. Comme l'ennui. Nous étions devenus des êtres d'ennui, des paquets bourrés d'ennui. L'ennui sentait l'odeur des cimetières quand la pierre est humide. Il tournait autour de nous, rongeait nos paupières,

[1] TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 2013.p.55

> striait la peau et s'enfonçait dans le ventre. » (C.A.A.L,P.148)

L'immobilité du personnage traduit le sentiment du refus du réel, et le gel du personnage peut être interprété, selon nous, comme une réaction face à une douleur et une souffrance d'ordre existentielle. Cette posture entraine une déconstruction de l'unité du personnage, définie comme *« un signifiant discontinu (marqué par un ensemble de caractéristiques) renvoyant à un signifié discontinu (sens, fonctions et valeurs) »*[1]. À cet effet, le portrait du personnage est détruit par l'assombrissement des repères spatio-temporels : la logique narrative vacille, et toute référence à l'*ici* devient dérisoire. De surcroît, les pensées du personnage ne suivent plus le même cheminement logique des événements, car la dialectique entre corps et esprit, entre action et pensée, échappe à toute rationalité. Ce phénomène se manifeste notamment par la distance installée entre le corps et l'esprit qui se déclenche dès que se déclenche le film des souvenirs. C'est dans cette logique que le personnage dans *Le Bonheur Conjugal* résiste à sa défaite corporelle en s'évadant vers l'illusion. Il raconte par exemple :

> « Il observa sa jambe immobile et rit doucement. Un soir, alors qu'il méditait sur son sort, il s'était persuadé que la jambe paralysée était devenue le refuge de son âme et que sa libération commencerait là. L'âme est vive et ne supporte pas ce qui est rigide et immobile. Il était content de penser que son âme s'était logée dans sa jambe et travaillait à lui rendre ses mouvements. C'était une idée un peu folle bien sûr, mais il y croyait dur comme fer. Depuis qu'il ne pouvait plus peindre, il passait son temps à rêver et à réinventer la vie. » (B.C,P35)

Souvent le personnage dans le roman de Tahar BEN JELLOUN quitte le lieu, il se détache de son corps pour évoquer des souvenirs du passé, cela produit un effet d'autodérision exprimé dans le sens de refuser le réel ou de témoigner une

[1] HAMON, Philippe. "Pour un statut sémiologique du personnage." *Poétique du récit*. op.cit.p124-125.

vie antérieure. Cette autodérision s'explique par la volonté de s'opposer à son destin inéluctable ou encore par l'acte de résister à la souffrance.

2- Le personnage disloqué

Dans cette partie nous mettons l'accent sur l'aspect fragmentaire et hybride du personnage dans l'œuvre de BEN JELLOUN. Le personnage est représenté en fonction d'un dédoublement linguistique et poétique, en se référant à J.Y. TADIÉ qui suppose que :

> « Tout personnage est une structure verbale et dans le récit proprement poétique, la déréalisation, le renoncement à l'illusion référentielle [...], l'absence de relief attirent encore davantage l'attention sur la structure poétique » [1]

Dans le texte de BEN JELLOUN le personnage se construit selon une double vision, celle du monde de référence et de la déréalisation[2] car l'écrivain ne peut concevoir un personnage en dehors de son univers de représentation réelle, c'est pourquoi il s'inspire des figures de la vie quotidienne. Mais, le personnage est doté des caractéristiques qui sont souvent contradictoires, c'est-à-dire il s'oppose à un monde existant et collectif alors qu'il manifeste aussi une auto-opposition individuelle et intérieure. Toutefois, *« cette dualité n'exclut ni que le personnage soit présenté comme saturé par la réalité sociale, ni qu'il conserve une forte perception du hasard »*[3].

Par exemple, *Le Bonheur conjugal* met en scène cette dualité constitutive du personnage au sein du couple, elle est expliquée d'un côté par l'appartenance à un rang social et un niveau intellectuel bien précis d'où le choc permanent, entre deux entités contradictoires, mènent à l'échec de la vie conjugale. La femme du Peintre, rebelle et émancipée, ne représente pas à l'égard de la famille de son mari, l'épouse idéale qui correspondait à leur rang social. Ce qui explique la complexité du personnage du roman. Florina Matu explique à ce propos :

---

[1] TADIÉ Jean – Yves, *Le récit poétique, op.cit.,* p.45.

[2] La déréalisation pourrait être synonyme de fiction, de l'irréel ou l'imaginaire, mais « elle concerne plutôt ce que l'on convient d'appeler le non observables. » in BESSIÈRE Jean, *Questionner le roman : quelques voix au-delà des théories du roman*, Paris, PUF,2012, p.161

[3] BESSIÈRE Jean, *Questionner le roman : quelques voix au-delà des théories du roman*, Paris, PUF,2012, p.163

> « Chez Ben Jelloun, la complexité de la trame narrative, doublée par les facteurs psychologiques et sociaux analysés, font que rien ne manque dans le pot au poison que constitue la vie commune des protagonistes du *Bonheur conjugal*. »[1]

En plus, l'absence de la description du personnage correspond au portrait invisible et indistinct, et se justifie par la forme du récit comme le monologue ou le journal intime. Nous remarquons que le dédoublement du personnage est un aspect très récurent chez BEN JELLOUN, comme le personnage androgyne Ahmed-Zahra dans *L'Enfant de sable*. L'écrivain revient à la théorie de l'impossibilité de se construire ou se reconstruire à l'image de la matière inconsistance du sable[2]. De même pour le personnage *Harrouda*, une femme tantôt fantastique et imaginaire, tantôt réelle. Quant à Moha, le personnage *Moha le fou Moha le sage* demeure uniquement par sa voix immortelle par contre son corps est enterré dès les premières phrases du roman.

Nous pouvons dire que l'aspect oratoire ou même poétique imprime une certaine spécificité fantastique ou mythique sur ses personnages. Le modèle suivi est loin de celui de la typologie donné par le roman réaliste de Balzac dont la volonté d'imiter le réel est spectaculaire. Outre le réalisme imité ou produit, le texte offre des opportunités illimitées à la création du personnage qui présente une possibilité d'existence dans l'imaginaire individuel ou collectif du romancier ou du lecteur. En effet, le personnage tente d'imiter un modèle ou un type dont la réalité couvre les principales caractéristiques, MIRAUX explique en disant :

> « Ce que la vie fournit au romancier, ce sont les linéaments d'un personnage, l'amorce d'un drame qui aurait pu avoir lieu, des conflits médiocres à qui d'autres circonstances aurait pu avoir lieu, des conflits médiocres à qui d'autres circonstances auraient pu donner de l'intérêt. En somme, la vie fournit au romancier un pont de départ qui lui permet de

[1] MATU Florina, « Fabriquer le bonheur conjugal : sur l'argent et l'impuissance chez Tahar Ben Jelloun », in *Voix plurielles*,2015,vol.12.n°1,pp.153-163. (consulté le23/03/2022).
[2] Voir GAGEATU-IONICESCU Alina , *Lectures de Sable. Les récits de Tahar Ben Jelloun* , Littératures. Université Rennes 2; Université de Craiova, 2009. [En ligne]

> s'aventurer dans une direction différente de celle que la vie a prise. Il rend effectif ce qui n'était que virtuel. » [1]

Le schéma narratif de l'œuvre de BEN JELLOUN est initié selon un plan traditionnel alors que la manière d'en procéder est moderne. Mohamed, le personnage, se retrouve incompatible avec son réel, il se détache du réel et il devient autonome pour créer, par lui-même, une action propre et fabrique un monde différent de celui qu'on raconte. La maison, longtemps attendue et rêvée, devient le théâtre de ses illusions et des menaces de *« la chose noire »*, qui le poursuit et tente de le chasser, non pas uniquement de sa demeure mais de son pays. *Mohamed* se retrouve devant le rejet des ancêtres car il est considéré comme un étranger. La *chose noire* s'adresse à Mohamed et dit :

> « Pauvre de toi ! Meskine ! Tout ça pour rien ! Ne me regarde pas sinon tu deviendras poussière qu'un coup de vent enverra dans les sables du lointain ! Ecoute bien ce que je dis et fais ce que je te commande de faire ! Vous autres, homme de l'étranger, vous avez abandonné vos terres et vous revenez les couvrir de pierres, vous êtes perdus et votre progéniture est perdue, elle ne vous connaît plus, elle vous a déjà répudiés, elle vous échappe et les maîtres du lieu en ont décidé ainsi, ils n'en veulent pas, ce sont des fils de la terre étrangère, ingrats, sans racines, sans religion.» (A.P.pp142-143)

Tahar BEN JELLOUN explore le psychisme de l'individu marocain, notamment l'immigré qui est accablé par le désir de vivre avec le sentiment d'appartenance et de se sentir chez soi (*Au pays*, p56). L'introduction de la voix mystérieuse est conçue de la critique subjective que l'on porte sur l'individu déjà brisé par la difficulté de la vie d'un immigré. Mohamed finit par écouter cette voix mystérieuse qui lui explique l'échec de son projet.

[1]MIRAUX Jean –Philippe, *Le personnage de roman : Genèse, continuité rupture*, Paris, NATHAN, 1997, *op.cit.,* 64

Par ailleurs, la prison constitue une autre forme de souffrance à laquelle l'individu succombe. La répression politique vécue par les nationalistes sous la tyrannie du pouvoir est une réalité présente dans le monde entier. L'exemple est donné dans *Cette aveuglante absence de lumière* où le narrateur et les autres personnages du récit sont représentés comme étant des voix sans apparences physiques. Ils se retrouvent dans l'obscurité absolue, dans un monde privé de lumière et envahit par le noir et le silence. Le personnage dans *Cette aveuglante absence de lumière* est réduit à sa voix et à ses paroles, il devient le produit d'une image imprimée dans l'imaginaire du lecteur à travers les mots. L'écrivain invite le lecteur à imaginer le portrait de chaque prisonnier en lui attribuant un prénom et un surnom significatif et un passé lointain. Le portrait de chaque personnage est comblé du mal et de la torture. Le narrateur le décrit au début de son texte :

> « Nos images étaient des ombres se déplaçant dans le noir, bousculant les uns et les autres, allant jusqu'à renverser la carafe d'eau, ou déplacer le morceau de pain rassis que certains gardaient pour parer aux crampes d'estomac » (C.A.A.L, p10)

À travers une structure labyrinthique, le narrateur raconte le calvaire des prisonniers enfermés sous la terre dans le bagne de Tazmamart. L'écriture met en avant la déconstruction du personnage et les mots et les expressions du texte nous renseignent sur la dissolution du sujet. Le narrateur exprime la déconstruction et l'anéantissement des prisonniers par la métaphore du sable. Il dit:

> « Je pensais aussi à un sablier géant, où chaque grain de sable était un grain de notre peau, une goutte de notre sang, une petite poignée d'oxygène que nous perdions au fur et à mesure que le temps descendait vers le gouffre où nous étions. » (C.A.A.L p10)

Par ailleurs, les personnages sont doublement niés dans leurs existences, ce sont des morts-vivants et des oubliés du temps dans un espace figé. Leur absence entraine l'effacement de l'intrigue, la narration est statique dans le bagne et les personnages sont

présents uniquement à travers leurs pensées, à travers des récits enchâssés et des dialogues dispersés. Le narrateur décrit son portrait altéré par la douleur :

> « En fait, je ne suis plus là pour lui donner de visage. Je me suis arrêté du côté du néant, là où le temps est aboli, rendu au vent, livré à cette immense plage de drap blanc que secoue une brise légère, donné au ciel vidé de ses astres, de ses images, des rêves d'enfance qui y trouvaient refuge, vidé de tout, même de Dieu. » (CAAL., p15)

Le personnage de BEN JELLOUN perd une partie de lui-même, il perd son dynamisme et il se distancie de sa vie et de son passé. Souvent, la douleur et la souffrance lui privent du contact avec son réel et affirment une première étape de sa dissolution. Par exemple, dans *le Bonheur Conjugal* le narrateur décrit le dédoublement du Peintre en disant :

> « Il vivait dans une sorte de film, où il avait encore son corps d'avant l'accident, mais déjà ses pensées de grand malade. Deux états de conscience se superposaient, l'un avec un corps handicapé, bloqué, en réparation, l'autre avec un corps jeune et vif. Le malheur s'acharnait sur lui.» (p188).

Cette dislocation du « Moi » est interprétée, par la suite, par le récit du cauchemar. La métaphore de *« la douleur »* est insupportable, la présence des rats et le trou noir indiquent le rejet du réel approuvé par son handicap. Il raconte aussi :

> « La douleur le fit hurler, mais il avait beau appeler au secours, sa voix était étouffée par le cauchemar, personne ne l'entendait. Il se résignait à mourir à petit feu quand une autre morsure encore plus féroce le surprit et finit par le réveiller. Il était en sueur, et des larmes coulaient sur son visage, intarissables. Il en avait assez, marre de cet état, marre de cette maison, de ces gens autour de lui, il n'en pouvait plus, il souffrait en silence. » (B.C, p.189)

L'identité du personnage est déterminée par le biais des sentiments exprimés, par les souvenirs ressuscités et par les récits racontés. Nous trouvons que le personnage n'évolue pas à partir de ses actions mais il se reconstruit, au fur et à mesure, à travers son récit. Ce qui nous rappelle l'analyse de Todorov en parlant de la structure des récits de *Mille et une nuit* où il remarque la présence des *« hommes - récits »*, c'est-à-dire il détermine le personnage à travers son propre récit. Le discours des personnages aussi est entrecoupé, voire l'action même qui se disperse dans l'espace et le temps. Todorov explique à ce propos :

> « Le personnage, c'est une histoire virtuelle qui est l'histoire de sa vie. Tout nouveau personnage signifie une nouvelle intrigue. Nous sommes dans le royaume des hommes-récits. Ce fait affecte profondément la structure du récit »[1]

Il nous semble que le personnage, dans notre corpus, est porté sous le pouvoir d'une obsession, d'un drame ou d'un malheur surgit au fur et à mesure dans le texte. La forme hybride de son portrait est traduite par les fragments des récits du Moi, souvent intériorisés dans un journal intime ou dans le monologue intérieur qui se versent dans les récits de mémoire du personnage.

Le personnage dans l'œuvre de BEN JELLOUN traverse un déchirement à la fois psychologique et physique, qui entraine à sa déconstruction progressive. Il se construit à partir de fragments d'images, devenant une illusion dont l'identité ne prend forme qu'à travers la fiction et le mythe. Cette fragmentation trouve, d'un côté, sa justification dans le rejet ou le refus du réel, souvent causé par un échec social ou personnel. D'un autre côté, elle s'impose comme une façon d'agir, une manière de se reconstruire à travers l'écriture : la déconstruction devient alors un processus de reconstruction identitaire.

[1] Op.cit., TODOROV T, *Poétique de la prose*,p32.

III- Le personnage entre identité et altérité dans les textes de Tahar BEN JELLOUN

L'œuvre de BEN JELLOUN s'inspire de la réalité marocaine et puise de la forme fantastique du conte oral. La création artistique provient de l'engagement de l'écrivain dans les problèmes de la société. Le texte enclave le moi du narrateur qui cherche à dévoiler le secret et dire l'indicible. BEN JELLOUN explique ceci en disant :

> « Être écrivain, ce n'est pas un métier de tout repos. Nous serions des écrivains qui racontent leurs histoires personnelles qu'il n'y aurait aucun problème, mais quand on dépasse un peu son moi et son narcissisme et que l'on touche à des problèmes de société, on devient presque l'otage de la réalité. »[1]

Dans L*e Mariage de plaisir*, l'histoire d'amour entre Amir et Nabou s'efface progressivement par la tragédie de l'exclusion du personnage Noir. Salim fait l'expérience du rejet, ayant été expulsé de son pays à la suite d'une erreur. À Tanger, Salim n'a pas pu réclamer son identité ni son appareil-photo confisqué, il n'a pas pu convaincre la police qu'il est un marocain issu d'une famille respectueuse. Son corps prend distance vis-à-vis de son identité et son Moi devient un autre, un d'autre qui habille son âme brisée par le racisme. Il s'exprime en disant :

> « Salim comprit que sa couleur de peau l'avait déjà condamné et qu'aucune parole ne pourrait rien y faire. Il valait donc mieux cesser de protester. Il habitait pour la première fois son corps et sa peau. Il avait les mains attachées, l'autocar roulait à toute allure, mais il avait changé.[...].Sa tête était vide. Aucune image, aucun son, rien, pas même un souvenir. » (M.P, 196-197)

[1] BEN JELLOUN Tahar. « L'immense poids de la langue française », in GAUVIN Lise (ss dir), *L'écrivain francophone à la croisée des langues : Entretien*, Editions Karthala « Lettres du Sud », 2009, P.133. [en ligne] https://www.cairn.info/l-ecrivain-francophone-a-la-croisee-deslangues , p.133. (Consulté le 09/06/2020)

Salim devient un autre homme *« réduit à rien »* ou *« une ombre errante »* qui s'annonce par-là la mort du personnage dans le monde réel. La décomposition du « je » engendre une figure poétique qui se reflète sur d'autres personnages du roman. Donc, la perte du personnage vient à la suite de l'humiliation, au taux de la souffrance et la négation subies dans le monde réel. Il dit :

> « Je n'aime pas penser au jour où j'ai décidé de repartir, de suivre mon étoile. […]. Je suis depuis réduit à rien : une ombre qui erre dans le désert, qui a connu les morsures de la faim et de la soif, ces flammes de l'enfer. Je marche, je cours avec d'autres parias, mes frères, mes semblables, paumés et sans regard, mais qui ont gardé leur âme et leur souffle qui les maintient debout. Je suis des ombres qui marchent sans se retourner. Parfois je les dépasse et à mon tour je regarde droit devant. » (M.P, p208)

Salim a été expulsé de son pays car il est noir, son identité devient illusoire, alors il s'identifie à un autre. Il devient un expulsé puis un *harraga* qui cherche à s'aventurer pour conquérir l'autre côté de Gibraltar. Par ailleurs, ce personnage se livre à un dédoublement identitaire, la première identité est rejetée à cause de la couleur de la peau. La seconde est déconstruite par l'installation du doute sur son identité. En effet, la rupture avec les racines et le sentiment du non appartenance entraine l'effacement du sujet et constitue une menace pour l'unité de son identité. À propos, Albert Christine explique la négation de l'identité des immigrés :

> « L'identité est détruite et se réduit à une appartenance bestiale à quelques instincts de survie car le sentiment d'une appartenance territoriale n'existe plus. »[1]

Salim se lance dans l'auto-exil qui est à la fois intérieur et terroir, il est à la recherche d'une autre identité que celle apparait sur ses papiers identitaires. Il conclut que son appartenance à sa famille, à son pays n'est qu'une illusion. Ce

[1] Albert, Christiane. *L'immigration dans le roman francophone contemporain*. KARTHALA Editions, 2005.P117.

double rejet entraine une identité en voie de déconstruction ou même impossible à construire. Il s'identifie comme un « *être-sans* »[1]. Ce sentiment est généralisé et Salim devient donc le chef du groupe de jeunes africains rêvant traverser le méditerranéen. Mais, cette aventure est en réalité une façon de s'enfuir de son pays où il était maltraité et humilié. Il dit :

> « Nous sommes des ″ sans″ : sans identité, sans prénom, sans argent, sans attaches, sans famille, sans mémoire, du moins officiellement. En arabe cela se dit ″Bidoun″. […]. Ce sont eux les ″Bidoun″, des sortes d'esclaves qui n'existent pour personne. Quand l'un d'eux meurt accidentellement, on dit : "Dieu l'a rappelé à lui, de toute façon cet homme n'a jamais existé." Je suis un peu moins ″Bidoun″ que mes compagnons, non parce que je viens du Maroc, mais parce que je me souviens encore de mon nom. Je n'ai pas tout à fait renoncé à mon identité, je marche la tête haute en pensant que cette épreuve m'aidera à me sentir bien dans ma peau.» (M.P,p212)

Le sentiment d'être à la fois *Moi* et un *Autre*, entraine le rejet intérieur du personnage posé au préalable par le cliché d'un Noir. Hassan aussi, dans *le Mariage de plaisir*, se présente comme un personnage problématique, il n'arrive pas à se définir vis à vis des positions d'ordre politique ou idéologique, dans le passage suivant il se lance dans un monologue où il exprime ses impressions :

> « Il se dit : Dans ce taxi il y a le Maroc avec ses croyants et ses opportunistes, avec ses préjugés et ses outrances et puis il y a moi, qui ne suis pas bon musulman et qui ne peux pas le dire, qui suis perçu comme un étranger, un mendiant venu du Sahel. Il y a mon désir d'en découdre avec ses gens et en même temps il y a la réalité car je n'emporterais aucune victoire, au contraire, ils me lyncheraient s'ils le pouvaient.

[1] Cette conception de personnage non-identifié trouve aussi chez d'autres écrivains francophones qui traitent le thème de l'immigration et les problèmes de l'identité. Le titre de roman d'Akli Tadjer *les A.N.I du Tassili* (Seuil, 1984) exprime en effet le sentiment du personnage qui se sent étranger même dans son pays d'origine. En plus, le mot arabe *Harraga,* qui veut dire « bruler », c'est bruler les papiers d'identité pour devenir un être sans identité.

> Il vaut mieux se taire, faire profil bas et oublier. » (M.P, p185)

Cette distance prise, entre le *Moi* et l'*Autre,* s'inscrit dans le brouillage identitaire dont souffre le personnage noir dans *Le Mariage de plaisir*. Le racisme de couleur est reflété d'une manière rétrospective à travers la figure du Noir dans le texte. Il s'agit, en effet, pour lui de construire une identité de résistance face au double rejet, face à la menace liée au racisme. Cependant, la résistance s'affirme à travers la fascination de vivre ailleurs, loin de toute appartenance identitaire ethnique ou terroir.

C'est ainsi que Roland Barthes affirme que le personnage peut *« être soumis à la règle de substitution et que, même à l'intérieur d'une œuvre, une même figure peut absorber des personnages différents »*[1]. Nous pouvons dire que le personnage se construit à l'infini, il reflète ou *« représente(ent) des personnes, selon des modalités propre à la fiction »*[2] . Le *Moi* subi la douleur ou le mal, inhérent au racisme, se transforme à l'infini, à d'autres voix qui résonnent à travers le texte. *Le Mariage de Plaisir* se présente comme un chant tragique reposant sur la binarité entre : l'amour/la haine, le blanc/le noir, l'appartenance/le rejet et le Moi/l'Autre.

Par ailleurs, il nous semble que le refus du réel est, aussi, expliqué par le récit émaillé par le narrateur de *La Punition*. Il raconte à la manière de Proust son itinéraire vers El Hadjeb en faisant le va et vient entre le moment de la production et le récit de son souvenir. En effet, le récit est bouleversé par l'introduction des souvenirs, des commentaires d'ordre politique ou social (p14-p28). Le narrateur- personnage, cherche à extérioriser le mal absolu vu comme un destin dans un système politique rigoureux et injuste. En plus, la violence corporelle, qu'elle soit présentée dans le roman, mènent à la déchéance du personnage et du Moi. Dans *La punition* le narrateur raconte :

> « Il ne faut pas montrer que nous souffrons, il ne faut pas trembler, être pris de malaise. Non, on reçoit la pluie et on ne bronche pas. C'est ça un soldat en voie d'hominisation.

[1] Op.cit., BARTHES Roland, "Analyse structurale des récits », *Poétique du récit*, p.36.
[2] op.cit., DUCROT Oswald et TODOROV Tzvetan. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, P.286.

> Nous ne sommes pas des mauviettes, des femmelettes, des enfants gâtés, des mangeurs de cornes de gazelle, des corps mous, enveloppés de graisses et d'affection, nous ne sommes pas des faux hommes, des transparences. » (P, p53)

De même, pour le narrateur dans *Cette aveuglante absence de lumière* qui insiste sur l'humiliation comme une voie(x) vers l'altérité et l'effacement de son identité. Il s'installe dans un espace *au-dessus du bagne*, c'est le monde des morts. Il emprunte la voix de la poésie pour s'exprimer. Il dit :

> « Je martelai chaque vers tel un vieil instituteur devenu maniaque, au bord de la perte de la mémoire. ″ Sans passé sans lendemain ″, répétaient les autres après moi, certains le disaient en arabe : bila mâdi bila ghad » (p, 97)

De même dans *La Punition*, le narrateur s'identifie à un autre, il se dédouble pour « être une autre personne » qui a une image illusoire ou un fantôme. Cette épreuve était pour lui difficile c'est pourquoi il n'accepte pas son réel et il s'enfuit et se détache de lui-même. Il explique :

> « Plus de cheveux, plus de force. J'en conviens, je suis devenu quelqu'un d'autre, il faut que je maintienne ce statut sinon je suis fichu, ce qui m'arrive concerne une autre personne, je suis un prête-nom, une doublure, une ombre, un fantôme.» (P.p. 35)

En outre, le personnage de BEN JELLOUN est vidé de son portrait et il est représenté uniquement par sa voix, son aspect de fantôme. Dans *Cette aveuglante absence de lumière*, il se représente en fonction des images symboliques qui renvoient à un imaginaire linguistique car *« le personnage est toujours construction de mots et de signes, et même les textes historiques et autobiographiques ne peuvent réduire cette distance. »*[1].

[1] Op.cit., ARON Paul, JACQUES, D., et VIALA, Alain AV, *Le dictionnaire du littéraire*, p.452

À cet égard, le personnage de BEN JELLOUN est considéré comme un être poétique mais composite dans le sens où il reflète la part de la vraisemblance dans la trame romanesque : existence possible d'une réalité sociale, biographique ou autobiographique. Mais aussi, il est vivant dans l'imaginaire de son narrateur qu'à travers la parole. Il dit par exemple :

> « Je ne suis plus de ce monde. Je n'existe plus. Oui, c'est moi qui parle. C'est tout à fait cela : je ne suis plus de ce monde, du moins du vôtre, et pourtant j'ai gardé la parole, la parole de résister, et même d'oublier. » (C.A.A.L, p30).

Tout en poursuivant le chemin de construction-déconstruction du corps du personnage, à travers la punition, la douleur et la difficulté. Il nous semble que la négation s'attache à l'expression spirituelle, notamment dans *Cette aveuglante absence de lumière*, d'où l'esprit soufi surgit derrières les expressions de méditation, de transe et de l'errance vers le lieu sacré. Nous trouvons que cette négation est représentée d'une manière poétique et symbolique à travers l'image de double. Il dit, dans *Cette absence aveuglante de lumière,* que le malheur et la torture concernent une autre personne :

> « Avant cette date, j'étais quelqu'un d'autre. Ce que je suis en ce moment n'a rien à voir avec cet autre. Par pudeur, je ne fouille pas dans sa vie. Je dois me tenir à l'écart, éloigné de cet homme a vécu ou vit actuellement. » (C.A.A.Lp.31)

Le personnage dans l'œuvre de BEN JELLOUN se représente comme une image, une illusion des personnes qui se construisent et se réfléchissent à partir d'autres images provenant du rêve, des souvenirs et d'illusion. Le *Moi* personnel devient alors collectif. Nous pensons que c'est le désir de l'écrivain de faire passer de l'identité singulière à l'identité plurielle. Cette identité individuelle permet une vue d'ensemble de la conscience et les valeurs de la société. Le *Je* apparait alors singulier, il est en réalité le reflet de *l'autre*.[1] Henri Meschonnic, trouve dans ce *Je trans-subjectif,* qui passe du cadre individuel subjectif vers un savoir *hyper-subjectif*, un effet de l'écriture

[1] Aragon écrit en 1925 : « Je ne me mets pas en scène. Mais la première personne du singulier exprime pour moi tout le concret de l'homme. Toute la métaphysique est à la première personne du singulier. Toute poésie aussi./La seconde personne, c'est encore la première. » . Cité « Avis », La Révolution surréaliste n°5, 15 octobre 1925, p.25.

poétique. Selon lui, il s'agit d'un système de rythme qui fait re-venir l'identité de *l'autre* et la mettre en valeur, il dit :

> « Si une écriture produit une reprise peut-être indéfinie de la lecture, sa subjectivité est une intersubjectivité, une trans-subjectivité. Non une intra-subjectivité, qu'on feint de confondre avec le subjectivisme, l'individualisme. Cette écriture est une énonciation qui n'aboutit pas seulement à un énoncé, mais à une chaine de ré-énonciations. C'est une énonciation trans-historique, trans-idéologique. Une hypersubjectivité. Un langage qui en sait plus long sur nous que nous-mêmes. »[1]

Par ailleurs, le personnage dans le texte de BEN JELLOUN s'inscrit dans une ambivalence du réel et de la fiction. La représentation de l'individu du récit dépasse la figure réelle du personnage, le processus esthétique de la création des personnages se fait non pas par la représentation mais par la transfiguration. Tahar BEN JELLOUN remet en question l'unité du personnage réel et psychologique dans son roman, il le transpose à une réalité spirituelle et métaphorique dans le sens où il fabrique des figures poétiques. Nous trouvons des échos de cette idée dans les propos de René Audet qui dit :

> « La remise en question de l'unité de l'individu est sans doute le trait le plus marquant. Elle se manifeste de deux façons distinctes, qui explorent deux voies opposées : tantôt l'être humain se voit défini de manière essentielle (ou encore nié) par une inscription dans un ensemble plus vaste que lui (des mouvements d'une histoire à très grande échelle jusqu'à la standardisation sociale des existences en passant par l'affirmation d'une humanité qui ne doit rien au sujet) ; tantôt l'accent porte sur les composantes dé-subjectivées de l'intériorité (réduction aux percepts, aux affects, aux processus cognitifs à la dérive.» [2]

[1] MESCHONNIC Henri. *La critique du rythme*, op.cit.pp.86-87.
[2]AUDET René, XANTHOS Nicolas, "Le roman contemporain au détriment du personnage: introduction." *L'Esprit Créateur*, vol.54, N°, 2014, pp.1-7 (consulté le 01-04-2020) https://www.jstor.org/stable/10.2307/26378877

Le récit entraine peu à peu la chute du personnage, le passage d'un état vers un autre, d'une identité à une autre entraine le dédoublement ou la dissolution du « je », celui-ci est transcrit par les bords de l'expression poétique de Tahar Ben Jelloun. L'écrivain cherche à présenter à son lecteur, non pas le reflet du monde réel mais les rapports qu'entretiennent les personnages avec les coins de ce monde fictif. Cette stratégie trouve son analogie avec le Nouveau roman qui représente ceux qui prétendent déchiffrer les messages transmis à travers l'image du monde romanesque. C'est ainsi explique Michel Raimond en disant :

> « Et celui-ci [le monde romanesque]n'est plus un décor posé par le romancier pour servir de cadre à l'histoire qu'il raconte, il vient au premier plan et c'est l'action qui est, pour ainsi parler, rejetée à la périphérie. L'homme n'est rien qu'un rapport entre la conscience et les choses : dans ce bref contact brillent la richesse et la beauté de la vie. »[1]

Conclusion

En guise de conclusion, l'analyse exhaustive des textes, de notre corpus, avait pour objectif de repérer les caractéristiques du personnage dans l'œuvre de Tahar BEN JELLOUN comme une composante de l'expression poétique. L'auteur met en question la notion du portrait du personnage, il apparait invisible et il est souvent effacé par la mise en place d'un ensemble de procédés d'écriture, d'où l'alternance entre « je », « il » et « nous » produit une confusion de l'identité du personnage. En plus, le personnage anonyme ou surnommé marque une distance narrative, il est habituellement *décaractérisé* et ne remplit pas la fonction du personnage réaliste, il est présenté à travers ses paroles, ses rêves et ses illusions introduites dans les récits intérieurs.

Nous avons remarqué que l'identité du personnage est remise en question, le personnage se montre déchiré et dénigré dans son être, il est détaché du réel pour se réfugier dans le rêve, les récits de mémoire et les récits fantastiques. Cela est justifié par le *phrasé poétique,* le recours à l'expression poétique et à la métaphore est un signe du refus de la violence sociale interprétée par la thématique du carcéral, de l'immigration, et le problème d'intégrisme et le conflit interculturel.

[1] RAIMOND Michel, *Le roman*, ARMAND Colin, Paris, 1989, p75.

Il nous semble aussi que le roman de BEN JELLOUN suppose un mode d'écriture de la subversion, le texte se présente selon un système de références multiples qui implique une écriture de contestation et de transgression de l'espace culturel et social maghrébin. La voix(e) des personnages erre à travers des espaces qui sont qualifiés par oniriques ou mythiques. Il s'agit des lieux qui emportent le lecteur vers d'autres lieux, vers un monde de fiction *isomère.*

L'univers romanesque de BEN JELLOUN présente un être souffre dans son mal existentiel, subit le rejet et l'exclusion par sa société. Son reflet se déconstruit sur le texte littéraire, la résistance du personnage est traduite par le pouvoir de l'expression poétique qui s'engage pour faire face à la négation causée par le rejet identitaire ou existentiel. BEN JELLOUN cherche à représenter la société contemporaine en problématisant le réel et en le rendre personnel. Il explique la particularité de son œuvre en disant :

> « Nous devons produire une littérature qui soit à la hauteur de l'attente et de la demande des populations qui aiment qu'on leur raconte des histoires, qui aiment rêver avec des mots et des images que nous leurs fabriquons non pas selon un modèle unique mais selon notre imagination qui se nourrit de leur existence, de leurs espérances. »[1] .

Le personnage chez BEN JELLOUN se conçoit comme une figure poétique composite. Le sujet n'est pas décrit que par rapport à ses paroles, ses pensées, ses douleurs et ses fantasmes. Il est la création des mots et des phrases, il devient une *« une image verbale »*[2] qui se transpose sur le récit, l'histoire se détache du reste de l'univers fictionnel et se transmet uniquement à travers le reflet de son intérieur. Le rapport qu'entretient le personnage avec le réel est très limité, il donne au monde une vision intérieure et profonde et il entame un voyage à travers le texte d'une manière à briser la chronologie textuelle et renvoie à une lecture de subversion.

[1] BEN JELLOUN Tahar, *Eloge de la fiction dans un paysage en crise*, Chronique 2006, www.taharbenjelloun.org/index.php?id=46&tx (consulté le 11/01/2019)
[2] TADIÉ Jean- Yves, *Le récit poétique*, op.cit., p.29

Le portrait du personnage ne se construit pas à travers ses actions, mais par ses paroles : il est passif, détrôné de ses fonction et privé de ses pouvoirs actionnels. L'auteur met en scène une figure qui subit le mal au quotidien. La difficulté de la vie façonne son image, la fragmentation peu à peu, jusqu'à la afin de la disperser comme des grains de sable au fil des récits enchâssés ou des monologues intériorisés.

Il semble que, chez BEN JELLOUN, le personnage incarne par son effacement ce que l'on pourrait appeler un « *personnage non conflictuel* »[1] : une figure passive, en retrait, qui refuse de s'impliquer dans les débats de la société contemporaine. L'espace devient alors, semble-t-il, un prétexte à la déconstruction de ce personnage. Refusant de s'ancrer dans le réel, il plonge dans un univers symbolique et crée un nouvel espace poétique.

Par ailleurs, le lecteur est en face du gel de la parole : la voix est remplacée par les regards et les gestes, la narration est comblée du blanc et du silence. Le moi de l'écrivain surgit d'une manière intentionnelle derrières les désirs refoulés, les difficultés rencontrés et le malheur subit. Selon nous, BEN JELLOUN appelle son monde intérieur afin de mieux refléter la réalité sociale à la frontière de la fiction et de l'illusion.

En somme, le personnage dans le roman de BEN JELLOUN se présente comme une image d'un portrait en puzzle, il se construit, donc, à partir des éléments discontinus, tout le long du texte. Il se déplace et erre à travers l'espace et le temps où il tisse des passerelles entre le réel et l'imaginaire en provoquant la déconstruction du récit. Enfin, il nous semble que le personnage dévoile une partie de l'écrivain, son intimité s'explique à travers un chant de désarroi et de malheur.

[1]BIRON Michel, « L'effacement du personnage contemporain : l'exemple de Michel Houellebecq », *Études française*, Vol 41, numéro 1, 2005, p27-41. http://www.erudit.org.[En ligne]

CHAPITRE III

Les figures du Moi dans l'œuvre de Tahar BEN JELLOUN

Introduction

Nous venons jusqu'ici dans ce parcours d'analyse de mettre le point sur la problématique du personnage dans les textes de BEN JELLOUN, une construction qui remet en question son aspect traditionnel et se penche vers les critères du personnage du roman moderne. L'écrivain marocain représente ses personnages comme des types qui transgressent ceux qui sont connus dans la littérature maghrébine d'expression française.

À la lecture de ces textes, nous remarquons la répétition des motifs et des thèmes qui renvoient, d'une manière explicite et/ou implicite, à la vie personnelle de BEN JELLOUN. Ce qui nous mène à interroger la présence de la voix de l'écrivain à travers l'expression de ses personnages. Ce chapitre a pour objectif de démontrer la relation esthétique entre l'écriture du Moi et le travail esthétique dans le roman. Autrement dit, nous voulons analyser les enjeux scripturaux qui mettent en scène une écriture subjective.

De ce fait, le rôle de la psychanalyse est d'expliquer la relation entre le personnage et son auteur. De nombreuses recherches affirment la relation qui existe entre l'expression poétique et l'auteur[1]. Dans le contexte de notre recherche, Charles BONN distingue l'écriture subjective d'un ensemble des romanciers maghrébins par l'empreinte biographique où le *Moi* de l'écrivain se représente à travers les propos de ses personnages. En plus, le chercheur explique la valeur du *je* dans le roman maghrébin par l'expression de la rupture avec la tradition sociale et littéraire. Il dit :

> « Il ne s'agit plus seulement de ce dévoilement scandaleux de la personne, qui permettait à toute une aspiration moderniste d'affirmation de l'individu face aux contraintes du groupe de conférer au roman maghrébin une fonction d'emblème. Dans l'œuvre littéraire, le "je", explicite ou implicite, n'est pas seulement celui de l'individu en "révolte"

[1] Nous nous référons à un article qui met en relation l'écriture du poème avec le vécu personnelle de l'écrivain en appliquant sur celui-ci les théories du Freud sur la psychanalyse. David, Pierre. "Psychanalyse et poétique." *Langue française* 23 (1974): 54-62.

> contre les impératifs du groupe : il est encore celui de l'écrivain, et de son travail. »[1]

Il parait important d'interroger la relation entre l'expression littéraire et le vécu de l'écrivain, c'est-à-dire la mise en place du genre autobiographique fusionné dans l'expression poétique. La question de la présence des éléments autobiographiques dans le roman de BEN JELLOUN est relative à la spécificité de l'écriture maghrébine postmoderne. C'est ainsi Magdalena ZDRADA-COK explique :

> « 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 » permets 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. »[2]

Cependant, BEN JELLOUN a nié qu'il pourrait s'identifier à l'un de ces personnages ou écrire son roman autobiographique. Toutefois, il cherche à être le témoin de sa société et s'engage à exposer les grandes problématiques de sa société tout en réservant sa vie intime. Il dit :

> « Un écrivain n'avance jamais nu, ne se livre jamais complètement aux autres. J'ai publié deux livres à caractère autobiographique, *L'écrivain public* et *La soudure fraternelle,* mais ni l'un ni l'autre ne sont des romans. L'autofiction est une idée de prétentieux... Je ne suis pas assez complexe pour devenir le personnage de mes propres livres, et je considérerais d'un il narquois le premier qui voudrait faire de ma vie un roman... Je ne suis qu'un être qui

1 BONN Charles. "Le Roman maghrébin et le concept de différence." *Horizons Maghrébins-Le droit à la mémoire* 6.1 (1986): 73-84.

[2] ZDRADA-COK Magdalena, *Tahar BEN JELLOUN : hybridité et stratégies de dialogue dans la prose publiée après l'an 2000,* Pologne, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego,Katowice ,2015.

> essaie de mener sa vie avec la plus grande pudeur, la plus grande sincérité. »[1]

Il nous semble que ces propos annoncent l'existence d'un Moi refoulé derrière les histoires des personnages, qui est manifesté à travers l'expression poétique. Nous pensons que le *Moi* de l'écrivain surgit au moment où la poésie prend place au sein du texte. Car selon lui :

> «La poésie est une situation- un état d'être dans la vie, une façon d'affronter l'histoire. La poésie, ce ne sont pas seulement des mots choisis les uns par rapport aux autres, elle va au-delà, pour donner quelque chose de notre vision du monde. »[2]

À ce niveau de réflexion, notre analyse penchera sur trois axes : le premier portera sur la possibilité de suivre les échos du Moi de BEN JELLOUN à travers une écriture poético-biographique. En plus, dans le deuxième nous interrogeons les limites de l'expression intime à travers les micro-récits où le *je* est calqué sur des figures errantes et illusoires dans le texte. Le dernier portera sur les éléments et les indices textuelles qui se résonnent dans les textes en révélant l'aspect autobiographique de l'écrivain.

D'ailleurs, l'écrivain s'engage à décrire l'inter-dit et à révéler les tabous de la société marocaine. Il se représente comme le porte-parole de sa société, il accorde la voix aux personnages égarés et démunis pour exprimer un mal existentiel. Cette révélation s'attache également à dévoiler la vie personnelle de l'écrivain marocain. En effet, en lisant l'ensemble de ses œuvres, nous retrouvons des échos de son Moi qui jaillissent à travers les différents personnages. Notre hypothèse se justifie après la publication de *La Punition* à travers lequel BEN JELLOUN raconte la naissance d'un poète-romancier pendant son séjour au camp militaire à *El Hajeb*. L'écrivain retrouve ses mots pour en raconter mais après cinquante ans.

[1] ARGAND Catherine, Interview avec Tahar BEN JELLOUN, *Lire*, mars 1999.*op.cit.*
[2] Le courrier de l'UNESCO. Dialogues avec la Mer : « *Entretien avec Tahar BEN JELLOUN* ». Août - septembre1991. pp.4-11.

I- Récits rétrospectifs ou récits *autopoétiques*[1] dans le texte de Tahar BEN JELLOUN

BAKHTINE dans *Esthétique de la création verbale* s'interroge sur le processus de la création du personnage, il pense qu'il est le reflet de l'auteur lui-même dans le roman. Cette conception de l'inter-réaction avec l'auteur se manifeste aussi à travers l'expression poétique et à travers les éléments textuels. BAKHTINE présente sa réponse à cette question en disant que la référence autobiographique et sociale permet d'identifier le héros et de déterminer sa relation avec son créateur, qui est l'auteur, car le personnage est le produit de la pensée de l'auteur qui se manifeste à travers les mots et par les mots. Il dit :

> « C'est en ce sens qu'un auteur infléchit toutes les particularités d'un héros, ses traits caractéristiques, les épisodes de sa vie, ses actes, pensées, sentiments, de même que, dans la vie, nous réagissons par un jugement de valeur à toutes les manifestations de ceux qui nous entourent. »[2]

Nous remarquons que la trame romanesque, dans l'œuvre de Tahar BEN JELLOUN, se construit en fonction de l'expression de la douleur personnelle ou de la misère sociale telle que la douleur qui provient du racisme, d'un conflit intellectuel ou du trouble identitaire. Dans *La Punition,* l'expression du narrateur exprime cette juxtaposition des voix, le *je* est doublement imposé dans ce texte : la voix d'un jeune étudiant marocain qui était enfermé dans le camp militaire et la voix jaillissante de l'écrivain façonnant l'expression poétique afin de ressusciter cette expérience douloureuse. Le narrateur ressuscite ses souvenirs du camp militaire, en permettant la juxtaposition des images sensorielles et métaphoriques, qui évoquent l'implication de l'écrivain dans son texte. Il raconte :

[1] Par référence au poète valdôtain de langue française Pierre Letexert sous-titre un poème autobiographique « autobiopoème » citée par RABATÉ Dominique, *Figures du sujet lyrique*, *op.cit*., p.51
[2]BAKHTINE Mikhail, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984, p.27.

> « Le camp et ses fantômes m'obsèdent. Je revois le pauvre soldat qui a dû mourir enterré vivant. Je revois le visage dur, le regard impitoyable de l'adjudant Aqqa. […]. Tout cela se passe en silence. Surtout ne pas en parler, ne pas se plaindre. Cela ne ferait qu'aggraver la situation. Et puis il y a une odeur difficile à décrire, à définir. Elle m'envahit de temps en temps. L'odeur d'El Hajeb, quelque chose d'humide et de gras, de visqueux. Je me bouche le nez et attends que ça se déroule. » (*P.*,p138)

Nous supposons qu'il s'agit de la voix de l'auteur, dotée d'une esthétique et du langage qui se répète à travers la pensée des personnages qui sont différents de point de vue social et intellectuel. N'est-il pas le cri déguisé de l'écrivain lui-même, ou la volonté de décrire son malheur et de l'extérioriser ? ERMAN Michel dans *poétique du personnage du roman*, démontre cette supposition :

> « En fait, il semble qu'à l'origine de tout projet romanesque, il soit d'abord question du personnage et qu'on puisse, en première approximation, le considérer comme une extension imaginaire dense et complexe du moi du romancier ; une manière de dédoublement que permet la fiction romanesque et qu'Aragon appelait le « mentir vrai »[1]

L'auteur éprouve le besoin de s'exprimer, de témoigner la condition de sa génération qui a tant aspiré la liberté. Tahar BEN JELLOUN a été bouleversé par le contexte socio-politique du Maroc postcolonial, c'est ainsi qu'il témoigne une période difficile présentée par des textes émouvants et vibrants comme *Moha le fou Moha le Sage* dans lequel le personnage est un détenu qui a subi des tortures jusqu'à sa mort. Nous pensons que son texte est basculé par son expérience personnelle, celle de l'écrivain qui cherche à médiatiser le simple reflet de sa société. Ainsi, l'auteur l'explique dans son roman *L'Ecrivain public* :

[1] ERMAN Michel, *Poétique du personnage du roman*, ellipses, 2006. p16

> « J'ai essayé de témoigner sur ce que j'avais vu, entendu, senti en ces journées de mars où nous suivons, à partir de Rabat, l'état de fièvre qui régnait à Casablanca. Peut-être que si je n'avais pas vécu ces journées de terreur et d'angoisse où se révélait à moi le visage banal, ordinaire, brutal de l'ordre et de l'injustice, peut- être que je n'aurais jamais écrit. »[1]

Il apparait que le « *moi lyrique* [2]» de l'écrivain marocain apparait à travers des marques de la subjectivité. Nous trouvons que l'écho du Moi de l'écrivain est incarné à travers la figure du personnage intellectuel, le poète et l'écrivain ou à travers un personnage qui s'exprime dans un monologue intérieur ou dans un journal intime. Il s'agit d'une caractéristique de la littérature d'une génération bouleversée où le moi social se conjugue avec le cri personnel. Cette idée trouve son écho dans les propos de Ahmed RAQBIR qui explique :

> « Ben Jelloun, Khair-Eddine, Chraibi, Khatibi, Laabi, Sarehane et d'autres écrivains marocains d'expression française débutent l'écriture en utilisant le genre romanesque comme terrain rétrospectif où leur Moi s'érige comme matrice, comme objet d'analyse ou d'auto-analyse. Le Moi fusionne avec le Nous. Le discours est ainsi socialisé, uni et se réfère non plus uniquement au producteur de texte (de la voix) mais à toute la communauté à laquelle il appartient »[3]

Cette combinaison entre le Moi de l'écrivain et le Moi social est expliquée par la pensée de Charles MAURON, qui voit dans l'écriture romanesque une sorte de combinaison de trois éléments : la société, le moi de l'écrivain et le langage. Autrement dit, l'écrivain en tant que créateur *« il n'en reste pas moins scindé entre un "Moi social" et "un Moi créateur", qui […] peuvent coexister harmonieusement ou*

[1] BEN JELLOUN Tahar, *L'Ecrivain Public*, Paris, Seuil, p.108

[2] Définition du lyrisme : « exprimer des sentiments intimes au moyens de rythmes et d'images propres à communiquer au lecteur l'émotion du poète » dictionnaire Robert. Ce mot désigne à l'origine un genre de poésie grecque qui s'accompagne de la lyre « des lors que le partage s'instaure entre prose et poésie » Dominique Rabaté. *Figures du sujet lyrique*, PUF, (2 edition) 2001,p.5

[3] RAQBIR Ahmed, "Le Moi masqué de Tahar BEN JELLOUN", *Dalhousie French Studies*, Vol 70, 2005, pp, 21-29. URL: https://www.jstor.org/stable/40799343. (Consulté le 20/03/2020)

entrer en conflit.»[1] . Dans notre contexte de recherche, nous remarquons que les indices du *Moi* de Tahar BEN JELLOUN apparaissent à travers un ensemble d'éléments linguistiques, qui hantent ses textes et qui renvoient à la vie de l'écrivain. Selon Vincent JOUVE *« les marques de subjectivités qu'imprègnent le texte romanesque brisent les frontières entre le narrateur et le personnage»*[2], ce qui fait que le Moi de l'écrivain se présente à travers l'expression subjective.

En parallèle, la théorie littéraire discute le rapport entre le lyrisme et l'autobiographie. Dominique RABATÉ remonte vers l'essence du sujet lyrique, il cherche à redéfinir le moi lyrique comme s'il est en quête d'identité. Il oppose, par sa spécificité, le *Moi lyrique* au genre autobiographique. Ce dernier est défini par LEJEUNE comme :

> « Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité. »[3] .

LEJEUNE met en avant les principes de cette entreprise : la référence au réel, la genèse du *Moi* et la perception rétrospective du récit. Mais, il insiste en particulier sur la notion du *pacte autobiographique* afin qu'on puisse distinguer entre une autobiographie et d'autres genres voisins comme la biographie ou l'autofiction. Il s'intéresse aussi à l'identité du personnage-narrateur notamment le problème de *« l'identité du nom propre »*[4]. Selon lui, la présence du nom commun entre le narrateur, personnage et auteur assure l'établissement du pacte de lecture d'une manière implicite ou explicite. Il explique :

> « De manière explicite dont le nom du narrateur-personnage est le même de celui de l'auteur mentionné sur la page de couverture ou d'une manière implicite si les indications

[1] JOUVE, Vincent. *Poétique du roman-3e éd*, Paris, Armand Colin, 2013, p124
[2] Ibid., p.102.
[3] LEJEUNE Philippe, *le pacte autobiographique*, p.14
[4] Ibid., p.26

> paratextuels comme titre, préface, préambule mettant en relief la nature autobiographique du texte ».[1]

L'absence des indicateurs biographiques comme le nom de l'auteur, dans les œuvres de Tahar BEN JELLOUN, permet d'éloigner d'emblée l'hypothèse du genre autobiographique. Par contre, une lecture de ses œuvres dévoile la face cachée du Moi de l'écrivain qui surgit à travers l'expression poétique. Il nous semble que son texte prend des réserves, vis-à-vis, du genre autobiographique. Ceci pourrait être expliqué par l'indignation du genre lui-même, que sa manifestation se fait à l'encontre de l'expression du poétique. En effet, Ph. LEJEUNE évoque les arguments qui dénoncent l'apport esthétique de cette entreprise. Il évoque, par exemple Brunetière, qui avance à son tour ses arguments contre la valeur esthétique de l'autobiographie en expliquant :

> « La démonstration de Brunetière a deux aspects : comme document, historique ou psychologique, l'autobiographie ne vaut rien (aveuglement des gens sur eux-mêmes, insincérité, orgueil, banalité, myopie) ; dans l'art, elle gâte tout, ou presque. En fait, il n'y a que dans la poésie lyrique, dit-il, que le moi soit supportable, et que ce défaut tourne un peu la qualité : les romantiques ont tous été de grands égoïstes. »[2]

LEJEUNE s'interroge sur la possibilité de concevoir des écrits du « Moi » comme des écrits d'une valeur poétique. Par contre BRUNETIÈRE souligne que seulement l'expression lyrique est considérée comme littérature. Qu'en est-il alors du texte de BEN JELLOUN qui chevauche entre le prosaïque et le poétique et au même temps il révèle une écriture du Moi?

L'empreinte de la vie de l'auteur se retrouve dans les histoires racontées et à travers les différents personnages. Nous supposons que BEN JELLOUN s'inspire de son expérience pour construire ses personnages, il traduit son *biographisme* à travers

[1] Voir, LEJEUNE Philippe, *le pacte autobiographique*, *op.cit.*, pp. 27-29
[2] LEJEUNE Philippe, *Pour l'autobiographie : Chroniques*, Paris, Seuil, 1998, p.15

l'expression poétique c'est-à-dire son lyrisme. Les propos d'Edouard GLISSANT confirment cette idée, Il stipule que :

> « L'œuvre qui réalise son propos dévoile un autre propos (caché) de l'auteur, et qui reste ouvert : à accomplir. L'écrivain est toujours le fantôme de l'écrivain qu'il veut être. »[1]

La question de l'écriture du Moi dans le texte de BEN JELLOUN n'est pas uniquement insérée dans la problématique du pacte autobiographique mais elle suscite de nombreuses questions liées au référent qui traduit en parallèle un engagement esthétique, personnelle (transcrire ses pensées et sa vie) et aussi sociale (repères idéologiques de la société). Tout ce qui précède est conçu dans un texte qui se balance entre le réel et la fiction. A ce propos, nous pouvons distinguer le sujet à référence réelle et un autre sujet inscrivant dans le fabuleux et le mysticisme. D'ailleurs, cette constitution ambivalente du sujet dans les œuvres de BEN JELLOUN a été démontrée dans le chapitre précédant.

En effet, l'écrivain marocain expose le problème de dédoublement identitaire dans ces premiers romans, *Harrouda*, *l'Enfant de Sable*, *la Nuit sacrée* où il était question du personnage double et du déchirement identitaire. L'ambigüité et l'aspect fabuleux de ces romans révèlent une identité trouble d'un « *Moi masqué* »[2] de l'auteur. Jamel El QASRI démontre que « *le sujet lyrique* »[3] dont il est question dans le roman de *Harrouda*, est à l'origine d'une quête identitaire, celle-ci est indiquée par les éléments d'une autobiographie à la fois individuelle et collective. Selon lui, ce qui fait la particularité de cette quête réside dans la singularité de son expression poétique. BEN JELLOUN déclare à propos de *Harrouda* qu'il s'agit d'un « *voyage labyrinthique d'une sensibilité et d'un lyrisme.*»[4]**.**

[1] GLISSANT Edouard . *L'intention poétique*, Paris, Seuil, 1969,p.35
[2] RAQBIR, Ahmed. "Le Moi masqué de Tahar BEN JELLOUN." *Dalhousie French Studies*, vol 70, 2005, pp: 21-29. (consulté le 20/03/2020) URL: https://www.jstor.org/stable/40799343
[3] El Qasri Jamal. "Le sujet lyrique entre autobiographie et fiction dans *Harrouda* de Tahar BEN JELLOUN." *Dalhousie French Studies*, vol 70, 2005,pp. 105-110.(consulté le 20/03/2020) URL : https://www.jstor.org/stable/40799350
[4] Ibid.,

L'aspect autobiographique dans le texte de BEN JELLOUN est relatif à l'expression poétique qui caractérise particulièrement le sujet lyrique. Ce dernier est défini par Dominique RABATÉ comme « *un procès, une quête d'identité* »[1].

Cependant, nous pensons que la question du sujet lyrique de BEN JELLOUN s'inscrit dans le désir de révéler une identité opprimée qu'elle soit à la fois individuelle ou collective et de s'échapper à la censure aussi politique que religieuse et sociale. En outre, nous pensons que l'expression du Moi est à l'origine d'un tournant ou un événement traumatique qui pousse l'écrivain à s'inscrire d'une manière intentionnelle ou non dans son récit.

1- Effets de miroirs et récits autobiographiques dans l'œuvre de Tahar BEN JELLOUN

Le « Moi » de l'écrivain manifeste à travers l'expérience douloureuse et les épreuves que traversent les personnages, confrontés des situations variées dans des contextes multiples. Nous remarquons chez le personnage de BEN JELLOUN une forme de détournement existentiel : son destin est bouleversé par un événement marquant qui semble le briser et le déconstruire de l'intérieur. En d'autres termes, la vie elle –même agit comme une force de dérive, infléchissant leur destin et le condamnant à l'éclatement à un moment précis du récit.

La vie de Mohamed, dans *Au Pays* par exemple, a pris un tournant après sa retraite. De même, le destin de Salim, dans *Le Mariage de plaisir,* a été bouleversé par son arrestation et son expulsion vers Dakar. Le narrateur dans *Cette aveuglante absence de lumière* subit le changement après avoir enterré vivant dans le bagne de Tazmamart. Quant au narrateur dans *La Punition* précise que son enfermement était l'événement à travers lequel on reconnait la naissance de l'écrivain.

[1] RABATÉ Dominique (dir), *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, Coll « perspectives littéraires », 2001.

Nous trouvons des échos de cette idée dans les propos de Jean-Claude SCHMITT dans son article *L'autobiographie comme récit de conversion*[1]. Selon lui, une autobiographie est construite à partir d'un tournant et « *Par tournant, il entendait moins user d'une métaphore spatiale, que d'une figure temporelle articulant un avant et un après, ceux d'une vie individuelle qui à un moment donné bascule.* »[2] . Le chercheur précise que le tournant est religieux et il l'indique par la conversion. Par contre, en lisant les textes de BEN JELLOUN, nous constatons que le personnage passe par un état d'avant et un état d'après, non pas de la conversion religieuse mais de la conversion existentielle. Quant à Michel BUTOR pense que le « Je » de l'écrivain est présent en permanence dans la vie de ses personnages. Il justifie ses propos en disant :

> « Chacun sait que le romancier construit ses personnages, qu'il le veuille ou non, le sache ou non, à partir des éléments de sa propre vie, que ses héros sont des masques par lesquels il se raconte et se rêve, que le lecteur n'est point pure passivité, mais qu'il reconstitue, à partir des signes rassemblés sur la page, une vision ou une aventure, en se servant lui aussi du matériel qui est à sa disposition, c'est-à-dire de sa propre mémoire, et que le rêve, auquel il parvient de la sorte, illumine ce qui manque.»[3]

Il apparait que l'emploi du *je* chez BEN JELLOUN couvre en quelque sorte la vie de ses personnages en cherchant à s'exprimer, à travers leur voix, une quête existentielle. Nous supposons que le récit de base de ces échos-autobiographiques sont à l'origine d'un *Moi* refoulé et traumatisé par une expérience personnelle et douloureuse. L'écrivain traduit son malheur incarné à travers l'image de l'Autre. Il représente l'individu dans sa totalité, tout en révélant ses blessures marquées par la difficulté des épreuves et les tourments du quotidien. En effet, *« le sujet devient une sorte de sujet collectif »*[4], c'est-à-dire, l'expérience individuelle de l'auteur se dissout dans le collectif

[1] SCHMITT Jean-Claude, « L'autobiographie comme récit de conversion », *L'Atelier du Centre de recherches historiques* [En ligne], 16 Bis | 2017, mis en ligne le 03 février 2017, (consulté le 02 mai 2019). URL: http://journals.openedition.org/acrh/7553
[2] Ibid.,
[3] BUTOR Michel, *Essais sur le roman*, op.cit., p.74
[4] RABATÉ Dominique (dir), *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, Coll. « perspectives littéraires », 2001, p. 48

et que l'individualité n'est pas prise en conscience qu'à travers l'ensemble de ses semblables. Il est important alors de souligner les relations qu'entretiennent le « je » dans le roman de BEN JELLOUN avec les autres références énonciatives comme le « il » et le « nous ». En d'autre termes, le « je » dans le roman est connecté avec un réseau d'autres « Moi » possibles qui superposent et s'accomplissent ou parfois se contredisent.

Parallèlement, l'œuvre de BEN JELLOUN se distingue par une polyphonie[1] foisonnante, incarnée par les multiples voix des personnages-narrateurs. Ces voix dialoguent, s'entrelacent, et parfois se fondent, si bien que le « je » du *biographié*[2] glisse subtilement vers le « nous » collectif ou un « il » distancié. Autrement dit, la subjectivité s'exprime dans ce déplacement fluide du « je » de l'écrivain, tantôt assumé, tantôt dissimulé derrière un masque narratif. C'est dans ces zones de flottement que surgit la figure de l'écrivain-poète, qui laisse transparaitre sa présence sous une forme fragmentaire. Comme l'affirme Jean-Claude SCMITT, *« Le je du lyrisme pur est si personnel et subjectif qu'il devient en vérité semblable à un Il »*[3].

Par exemple, dans *Cette aveuglante absence de lumière*, le texte s'ouvre sur un portrait de masse, un groupe d'hommes qui subissent le calvaire dans une prison affreuse de Tazmamart. Le narrateur utilise de manière alternative le « je » et le « nous » dans le but de présenter le monde intérieur du bagne où tous les détenus partagent la même condition et la même souffrance. Nous pensons aussi que cette alternance entre le « je » et le « nous » révèle l'aspect fantastique des détenus. Il nous raconte :

> « Nos images étaient des ombres se déplaçant dans le noir, bousculant les uns et les autres, allant jusqu'à renverser la carafe d'eau, ou déplacer le morceau de pain rassis que certains gardaient pour parer aux crampes d'estomac. »(C.A.A.L., p10)

[1] BAKHTI Atiqa , *Poétique de la polyphonie dans L'Enfant de Sable de Tahar BEN JELLOUN* , mémoire de magistère sous la direction de KHADRAOUI Said, université de Msila, 2011.

[2] *Op.cit.,*SCMITT Jean-Claude, « L'autobiographie comme récit de conversion », *L'Atelier du Centre de recherches historiques*.

[3] *Ibid.*,p.48

La voix narrative esquisse, donc, un portrait global des détenus, ce sont des fantômes et des sujets qui sont en dehors de la réflexion logique et terrienne. Le narrateur représente d'une manière non linéaire et anachronique la résistance contre la mort dans le bagne. Il dit encore plus loin :

> « Certes, nous avions été jetés là pour mourir. La mission des gardes était de nous maintenir le plus possible dans l'état de pré-mort. Notre corps devait subir sa décomposition petit à petit. Il fallait étaler la souffrance dans le temps, lui permettre de se répandre lentement, de n'oublier aucune parcelle de peau, de montrer des orteils aux cheveux, de circuler entre les plis, entre les rides, de s'insinuer telle une aiguille cherchant la veine pour déposer son venin. » (C.A.A.L, p22-23)

Nous pensons que l'emploi du « nous » permet de révéler une nouvelle identité des détenus qui s'amalgament et se représentent comme un seul homme. Les prisonniers sont décrits comme des fantômes et des esprits placés dans l'état de *pré-mort*. La focalisation interne implique une description minutieuse qui montre la décomposition des corps de l'extérieur à l'intérieur de « *parcelle de peau* » à *«la veine »* et aussi d'une manière ascendante *«des orteils aux cheveux », « les plis », « les rides ».* Le texte représente alors les détenus comme un bloc d'un seul homme, d'un seul corps meurtrit et déconstruit par la torture.

De même dans *La Punition,* le glissement du « *je* » individuel se fond dans le collectif d'une façon permanente, notamment quand il s'agit de l'expression de la douleur ou de la souffrance. La voix du narrateur insiste sur la généralisation du mal qu'il n'est pas une singularité propre à un seul homme mais elle concerne tous les hommes engagés dans la vie sociale ou politique. Il dit par exemple : *« Nous vivons dans un système où tout est sous contrôle. La peur et le soupçon sont là. » (P., p18)*

Dans *Cette aveuglante absence de lumière,* l'auteur atténue le rôle du narrateur dès la dédicace, où il affirme l'authenticité des événements racontés et insiste sur la

dimension référentielle des personnages, ancrés dans une réalité sociale et politique. Le récit semble ainsi se détacher d'une voix narrative marquée, laissant place à une forme de transparence énonciative. Par ailleurs, l'usage récurrent de l'analepse- ce retour en arrière destiné à convoquer des souvenirs ou à reconstituer des événements passés- contribue à effacer davantage le narrateur, éclipsé par la mémoire vive et fragmentée du protagoniste.

De plus, l'écrivain attribut d'autres fonctions à son narrateur comme l'explication et le commentaire sur certains faits. La narration est gouvernée par le style indirect libre et le monologue intérieur qui parfois mêlé par des citations des textes. Cet aspect est présent dans *Le Bonheur Conjugal* où il y a l'alternance permanente entre le « *il* » et le « *je* ». Par exemple, le narrateur prend place dans le journal intime du Peintre pour commenter un incident, il dit :

> « Il avait sa part de responsabilité dans cette débâcle. Sa faiblesse, sa naïveté, ses illusions, et puis cet éternel espoir qu'un jour elle changerait. Pour éviter les disputes, il commença à la fuir et à nouer clandestinement des liens avec des femmes aimantes, des femmes qui l'admiraient en tant qu'artiste et en tant qu'homme. » (B.C, p87)

Nous pouvons dire que la particularité de l'écriture de BEN JELLOUN réside dans cette conception de la résilience. L'écrivain ne peut empêcher son Moi souffrant d'émerger à travers ses personnages, si bien que l'alternance entre le *« je »* et le « *nous* » engendre une confusion de l'identité narrative. Le personnage, dans l'œuvre de BEN JELLOUN, semble ainsi conçu comme un médium chargé d'absorber l'ombre de l'auteur ; il se transforme en figure poétique, investie d'une charge symbolique, écho de la douleur intérieure. Nous supposons alors que le personnage poursuit les traces, les fibrilles éparses du moi autobiographique.

2- La graphie de la douleur dans l'œuvre de Tahar BEN JELLOUN

Tahar BEN JELLOUN a attendu 50 ans pour révéler, enfin, sa naissance en tant qu'écrivain-poète au-dessous de la punition. Nombreux sont les travaux sur BEN JELLOUN qui tracent l'itinéraire d'une écriture dénoncée et énoncée par le délire, la révolte et la violence en racontant l'histoire d'un corps mutilé et d'une âme blessée. L'auteur, par le biais de son imaginaire, éprouve le désir d'extérioriser ce mal enduré d'une acuité existentielle. Dans *La Punition*, l'écrivain raconte l'amertume de vivre plus de dix-huit mois dans un camp militaire où il a subi tous types d'humiliation et de torture. Une épreuve difficile signée par une expression ruinée d'un corps égaré et humilié par les soldats. Nous supposons que la voix de l'écrivain a le désir de s'exprimer à travers les images de ses personnages car partout dans son œuvre le lecteur entend l'écho d'un Moi blessé.

L'œuvre de BEN JELLOUN insiste sur le caractère dissociatif de son personnage[1], il montre la rupture existante entre l'individu, son monde épanoui et son corps déchu où le personnage n'arrive pas à se réconcilier avec son univers ou même avec son corps. Les personnages ont tous un caractère en commun celui de lutter contre le silence et l'humiliation. Ce qui explique le retour des mêmes thèmes et motifs, comme l'espace carcéral, la prison, l'exil et l'immigration, le conflit culturel, la punition et la torture. La question qui se pose, ici, est relative à cette expression de résistance brouillée dans l'écriture *du Moi.* En suivant une analyse lacanienne, nous interrogeons le Moi de l'écrivain reflété à travers les narrateurs, une vérification par l'analyse autobiographique montrera la source de son « mythe personnel »[2] .

À la lecture de *La Punition*, il apparait qu'il s'agit d'un autoportrait voilé d'un écrivain-poète, d'un homme dont le destin bascule à la suite de son arrestation lors des manifestations à Casablanca en 1965. L'aspect autobiographique de ce texte demeure incertain, dans la mesure où le paratexte ne fournit aucune indication explicite en ce sens. Or, les éléments paratextuels ont généralement pour fonction de dissiper toute ambigüité quant au genre de l'œuvre. Mais, *La Punition* échappe à cette logique :

[1] Voir le chapitre II
[2] Op.cit., JOUVE, Vincent. *Poétique du roman-3e éd*, p125

l'absence du *pacte autobiographique*[1]- tel que le définit LEJEUNE pour établir l'identité du « je »- introduit un flottement qui jette le doute sur la véritable identité de l'énonciateur.

En plus, l'indication du « récit » sur la première page de couverture de *La Punition* exprime l'aspect générique du texte, c'est-à-dire il y a des possibilités de lecture de l'étiquette *récit*[2] qui pourrait être autobiographie, roman, conte, récit historique, document de témoignage. Sur la quatrième page le mot de l'éditeur suscite la confusion sur le genre en parlant du « *récit du narrateur* » et (non de l'écrivain) comme étant un témoignage des manifestations estudiantines au Maroc en 1965.

Selon LEJEUNE[3], le genre autobiographique est généralement identifié par la narration à la première personne et que le nom du personnage-narrateur est identique au nom de l'auteur. Mais dans *La Punition*, le personnage-narrateur demeure anonyme tout en partageant avec les lecteurs l'intimité de sa vie, ses émotions, ses faiblesses et ses inquiétudes. L'auteur hésite de se montrer et de révéler son identité au lecteur qui pourrait identifier la véritable identité du narrateur à travers des connaissances extratextuelles sur sa vie. Par exemple, il raconte dans *une chronique* cette histoire d'arrestation en disant :

> « J'avais 21 ans. Il y avait trois choses terribles dans ce camp situé d'abord à El Hajeb, ensuite à Ahermoumou. On ne savait pas si on allait en sortir un jour. Ensuite, ma licence de philosophie a été interrompue brutalement et enfin, nous étions maltraités. »[4]

Il nous semble que BEN JELLOUN hésite sur la révélation directe et explicite de son identité devant son lecteur, il ne cite pas son nom ou même un pseudonyme qui

[1] Op.cit., LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*,
[2] voir, MILLY Jean, *Poétique des textes : une introduction aux techniques et aux théories de l'écriture littéraire*, Paris, Armand Colin,2005, pp.73-103
[3] Ph. Lejeune dit : « Pour qu'il ait une autobiographie (et plus généralement littérature intime) il faut qu'il y ait identité de l'auteur, du narrateur et du personnage »
[4] BEN JELLOUN Tahar, Entretien avec TBJ réalisé par Jean-François Clément d'après une conférence donnée à Nancy, « chronique 2006 », http://taharbenjelloun.org/index.php?id=46&tx

révèle son identité réelle. Nous trouvons justification dans les propos de Michel SCHNEIDER qui stipule que:

> « L'écrivain s'avance masqué. Derrière, l'homme se refuse à nous, se dérobe. Nous ne saurons pas qui il est. Le plus souvent son masque est de papier noirci, et c'est de sa propre écriture qu'il s'est revêtu, heaume d'invisibilité. Mais parfois, il faut davantage : un nom d'emprunt, un nom de plume qui cèlera plus profond l'énigme de qui écrit. »[1]

Souvent la présence des indications personnelles de l'auteur comme le nom est une garantie[2] de référence réelle pour l'autobiographe. Alors que dans *La Punition* l'absence du nom du personnage et de toute indication du genre autobiographique implique une transgression du genre autobiographique dans le texte de BEN JELLOUN. LEJEUNE considère l'indétermination du nom du personnage comme le cas le plus compliqué[3] dans l'écriture autobiographique. Nous remarquons que dans *La Punition*, l'auteur ne signe aucun pacte avec son lecteur, aucune détermination autobiographique sur le paratexte à part le mot « récit » qui pourrait s'adapter au genre.

Par ailleurs, le lecteur éprouve la distance faite entre la fiction et la réalité vécue, en retour, cette distance marque la distinction entre le « *je* » du personnage-narrateur et le « je » de l'écrivain. Le narrateur décrit son arrestation et son séjour difficile à El Hajeb, il raconte aussi qu'il a perdu sa fiancée et il a été éloigné de sa famille. Autrement dit, cette distance est psychologique dans la mesure où le narrateur prend distance vis-à-vis ces événements et son propre image dans le passé. Les sentiments ressurgissent dans la mémoire de l'écrivain et viennent analyser et commenter les événements du passé. Il revient aux événements en disant:

---

[1] SCHNEIDER Michel, *Lu et Entendu : James, Nabokov, Pessoa, Proust, Rancé, Schnitzler.* Paris, PUF « coll.la ligne rouge » 2013, p.137.

[2] Selon Ph. LEJEUNE « Le nom est le garant de l'unité de notre multiplicité : il fédère notre complexité dans l'instant et notre changement dans le temps. Le sujet de l'énonciation et celui de l'énoncé sont bien « le même », puisqu'ils portent le même nom ! » LEJEUNE, Philippe. *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*. Paris. Seuil. 1980. (p43)

[3]LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil « Poétique », 1975, pp. 28-29.

> « Je tousse, je regarde ailleurs. Je pense à nos réunions de ces derniers mois, vaines, stérile. C'est normal qu'à notre âge nous voulions changer les choses. Nous ne faisons rien de mal, nous discutons des heures, nous nous mettons à l'épreuve des faits. Nous voulons lutter contre les injustices, contre la répression et le manque de liberté. Quoi de plus noble ? » (P, p12)

La voix narrative souligne la distance aux événements racontés, ce sont des souvenirs qui concernent une autre personne et non pas l'écrivain. Il cherche une fuite pour ne pas ressusciter le mal subi. Le personnage se dissocie entre le Moi de l'écrivain d'aujourd'hui, et son reflet dans le passé quand il était un jeune étudiant. Il explique dans cet extrait le dédoublement imposé par la situation :

> « J'en conviens, je suis devenu quelqu'un d'autre, il faut que je maintienne ce statut sinon je suis fichu, ce qui m'arrive concerne une autre personne, je suis un prête-nom, une doublure, une ombre, un fantôme.[…]. Je suis en train de m'éloigner de moi, de tanguer, de dériver vers d'autres eaux, je ne suis plus là, je me joue une farce, un drame où il vaut mieux rire, je cours et m'efforce de quitter ma peau qui résiste. » (p 35)

Il est question de dédoublement du personnage, l'effet de se projeter sur le miroir se justifie par le désir de s'exprimer et de présenter des explications sur sa condition. Aussi, ce jeu de double permet à reconnaitre l'identité de l'auteur à travers son image introduite par la souffrance et la douleur. Dans le passage suivant, le narrateur explique que son identité est marquée par les détails de la douleur dans le bagne de Tazmamart :

> « À cette étape sur le chemin de la spiritualité, j'étais entré tout naturellement dans " le pavillon de la solitude limpide", celui où il ne servait à rien de se lamenter, mais où chaque pierre, chaque moment de silence était un miroir où l'âme

> apparaissait, tantôt légère et confiante, tantôt grave et meurtrie. » (CAAL, p.135)

Les tourments psychologiques et les impressions se gravent dans des figures poétiques où le *je* de l'écrivain intervient pour dénoncer les faits accomplis. Il cherche à s'enfuir du récit c'est pourquoi il détourne son récit vers le rêve et le fantastique. Il décrit au début de son séjour à El Hajeb :

> « Mon imagination fonctionne plus vite que ma pensée. Je me vois dans des situations inextricables, comme courir dans un espace blanc à l'infini. Le mal de tête me ramène à la réalité » (P ,p29)

Nous pensons que BEN JELLOUN cherche à démystifier son Moi. Il se dépersonnalise pour rester à l'abri de la multiplication du *je* raconté : le jeune marocain, l'étudiant révolté, l'amoureux, le fils qu'on a arraché de sa maison. Il y a aussi le *je* de l'auteur, du poète et de l'écrivain qui a cherché les mots et les expressions et il a attendu cinquante ans pour revenir à cet événement douloureux. Il répond à son interlocuteur en se présentant comme un poète. Il dit :

> « - Non, mon commandant, je suis un poète, un rêveur, le jour de la manifestation j'étais triste parce que je m'étais disputé avec ma fiancée… alors je me suis fondu dans la foule et j'ai reçu des coups.» (P., p75)

Il nous semble que le dédoublement du Moi dans le texte s'explique par deux plans. D'un côté, il relate des souvenirs, comme l'arrestation brutale, les manœuvres difficiles dans le camp, l'humiliation et la violence, où il s'inscrit alors dans une dimension réaliste et relative à un cadre spatio-temporel. De l'autre côté, il est invisible car son portrait physique est absent dans le récit et l'incarnation confuse de son identité. En plus, il apparait comme une voix anonyme surgit à travers le récit de mémoire où l'alternance entre la fiction et le réel perturbe la narration linéaire.

La dimension réaliste du texte est subvertie par la description des événements tragiques. Elle se superpose en une image symbolique qui exprime l'effet de l'expérience vécue dans la peur et dans la violence. Le narrateur cherche sa dignité, son identité déguisée comme une personne libérée mais non pas libre. Il s'agit de la voix du poète qui réclame cette liberté derrière les barreaux de la censure. Il s'exprime en disant :

> « Je suis libéré mais pas libre Le camp pèse lourd. Je le porte sur mon dos. Mes reins sont fatigués, épuisés. Il me hante, avec ses hivers pénibles et ses étés suffocants. Il faut que j'en sorte, que je m'en débarrasse. L'insomnie creuse un sillon dans mon corps endolori. Tout cala se passe en silence. Surtout ne pas en parler, ne pas se plaindre. Cela ne ferait qu'aggraver la situation. » (P,p138)

Au début de *La Punition,* le personnage n'était qu'un numéro *« un matricule 10366 »* (p39), un archétype d'un puni politique parmi plusieurs au Maroc : *« Tous ceux dont le numéro commence par 10300 sont des punis du roi » (p39)*. En parallèle, le récit autobiographique est érigé par des instances, d'une autre figure du « je », de celui de l'écrivain mûr et vieux et qui a attendu une longue période pour relater un tournant de sa vie, d'exprimer le traumatisme subi. Ainsi, nous trouvons un appui de nos propos dans l'ouvrage de Ph. Lejeune *Je est un autre* dans lequel il explique:

> « Quand, sous couvert de la première personne, on fait semblant de donner la parole à l'enfant qu'on était, tout en l'amenant à avoir l'air de prendre en charge le contenu d'une analyse sarcastique faite par l'adulte (mélange de la voix de l'enfant et de la perspective de l'adulte), on réalise une figure d'énonciation aussi compliquée et plus machiavélique que lorsqu'on se dissocie du personnage qu'on était (ou

qu'on est) en faisant semblant d'en parler comme s'il était un autre. » [1]

Effectivement, l'entreprise autobiographique, dans *La punition*, se retrouve à la limite du genre où la constitution du portrait se fait par la distanciation du référentiel et de subjectif. L'absence du pacte autobiographique met en question la possibilité de l'autoportrait dans le texte. Cependant, le pacte référentiel, qui implique le récit de vie de l'auteur, est submergé par des déviations de l'écriture. La voix du narrateur-personnage montre au début de son récit son impuissance de revenir à ses souvenirs, de révéler ce qui a longtemps déguisé. Il dit par exemple : *« De ce jour-là, les mots se sont absentés. Seuls restent des regards vides et des yeux qui se baissent. » (p9).*

Par ailleurs, ce texte relève d'une technique contemporaine de l'écriture autobiographique, qui se repose sur l'opposition entre la réalité et la fiction et exige un autre pacte qui est « *le pacte esthétique plus difficile à cerner qu'un pacte de lecture présent dans un paratexte. »*[2] .

En outre, la voix du personnage- narrateur est habillée par d'autres voix qui forment le chœur de la révolte contre un système politique qui étouffe la liberté. Le récit du narrateur cède la place à d'autres récits qui rejoignent la cause des punis. Il raconte l'histoire du voisin kidnappé (p24) et s'étale dans la description des scènes de torture de *Ben Barka* (p25). La référence à la réalité se multiplie en racontant d'autres récits semblables, la douleur et le mal se généralisent et le personnage-narrateur se substitue à d'autres personnages afin d'esquisser la trace éparse de la douleur et du mal vécu. Il dit à ce propos : *« Je m'étais identifié à l'un de ses enfants qui devait avoir mon âge et me demandais comment il avait vécu cette tragédie qui ébranla le régime. » (p25)* L'expérience de la punition dépasse le cadre individuel et elle devient collective.

Le narrateur s'efface derrière l'anonymat, soit par substitution, soit par négation de sa propre existence, tant la douleur éprouvée est insupportable bien qu'elle demeure possible et crédible. Le récit du réel se verse peu à peu dans un récit de délire, et la description apparemment figée du monde se réfléchit dans un monde renversé, inversé

[1] LEJEUNE, Philippe. *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*. Média Diffusion, 2016 ,p47
[2] TADIÉ Jean-Yves et CERQUIGLINI Blanche, Le roman d'hier à demain, Gallimard, 2012, p 268.

comme miroir déformant la souffrance (pp.27-28). Dans cet espace saturé par la douleur, l'autoportrait se mue en figure symbolique, incarnant une forme de résistance face à l'humiliation.

Par ailleurs, le *je* dans le texte montre le processus de la construction du portrait de l'écrivain. *La Punition*, semble-t-il, un récit rétrospectif dans le sens où il présente la vie de l'auteur, notamment la vie d'un poète engagé et sensible. Cependant, ce récit ne conforme pas, essentiellement, au genre autobiographique pourtant le lecteur peut repérer plusieurs éléments de la vie de l'écrivain comme : ses études en philosophie à l'université, son premier amour, sa migraine, son arrestation et son exil à Paris. L'histoire racontée est limitée entre deux moments de sa vie : le premier relate les événements de son enfermement dans le camp de El Hajeb, le second raconte sa vie après sa libération. A travers cette expérience douloureuse que Tahar BEN JELLOUN nous raconte l'origine de la publication de ses premiers poèmes publiés dans la revue *Souffles* (p139). Il s'agit des poèmes qui expriment la résistance et racontent son engagement littéraire et sa sensibilité sociale. Il raconte:

> « J'aurais pu sortir du camp changé, endurci, adepte de la force et même de la violence, mais je suis sorti comme j'étais entré, plein d'illusions et de tendresse pour l'humanité. Je sais que je me trempe. Mais sans cette épreuve et ces injustices je n'aurais jamais écrit. » (P,p140)

Ce projet de raconter sa vie comme un écrivain-poète est antérieur, il date à la parution de son roman *l'Écrivain public* où il manifeste implicitement son désir de raconter la naissance d'un écrivain. BEN JELLOUN emprunte la voix de son personnage pour parler de son métier et pour exprimer le besoin de vider son sac du mal et de la douleur. Il explique :

> « Il y a ceux qui écrivent de peur de devenir fou, d'autres parce qu'ils ne savent rien faire autrement, certains par devoir d'illusion ou de vanité, d'autres enfin pour narguer la mort et faire un enfant dans le dos du temps. Toi, tu écris pour ne plus avoir de visage. Ne plus apparaitre. Dissoudre ton corps pour ne plus voiler tes mots. Devenir ces mots qui s'assemblent, se contredisent et se dispersent en une infinité

de petites images ou en poignées de cendre en haut d'une falaise »[1]

Dans ce passage, l'auteur s'exprime à la deuxième personne (tu), il annonce ce qui lui permet à être un écrivain. Il s'agit d'un procédé esthétique, reconnu par LEJEUNE dans *Le pacte autobiographique* où *« le narrateur adresse au personnage qu'il fut, soit pour le réconforter s'il est en mauvaise posture, soit pour le sermonner ou le répudier »* [2].

À la lecture de l'ensemble de l'œuvre de BEN JELLOUN, le lecteur construit l'image de l'écrivain à travers les fragments d'un Moi. Il s'agit d'un autoportrait fragmenté et déguisé derrière les masques attribués à ces personnages égarés et à travers des thèmes d'une portée humaniste et universelle. En plus, l'auteur ne manquera pas sa présence face à la brutalité du monde, une cause à effet individuel puis collectif. Il ne cesse pas de s'identifier pour inciter son lecteur à réfléchir sur la condition humaine. Dans le passage suivant il s'interroge sur l'absurdité se son univers, sur l'utilité des manœuvres difficiles qui accroitraient que la souffrance des détenus. Il raconte :

« Le commandant du camp, Ababou,[…], a décidé de construire, à cinq kilomètres de la sortie nord du camp, un mur de cent cinquante mètres de long et de cinq mètres de haut. Un mur dont personne n'a besoin. Un mur absolument inutile, absurde au milieu des champs, un mur pour justifier le transport de grosses pierres par les punis. Pourquoi ne pas être utiles et construire des maisons pour les paysans dont les logements s'écroulent chaque hiver après la pluie ? Pourquoi ne pas se rendre vraiment utile à des gens qui ont besoin d'être secourus, aidés ? Pourquoi… Je m'arrête de penser.[…]. Ababou doit être fier de sa trouvaille : un mur pour rien, comme ça, un mur érigé puis détruit. Un exercice gratuit de maltraitance. » (P., p42)

Nous pouvons dire que le texte de BEN JELLOUN s'exprime à travers l'expérience personnelle qui s'élargit pour parler des faits sociaux. L'écriture du Moi est alors

[1] BEN JELLOUN Tahar, *L'écrivain Public*, Paris, Seuil, 1983, p.104
[2] LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Op.cit.p17

contaminée par les concepts de l'autofiction et du témoignage. Le projet autobiographique de BEN JELLOUN est incarné essentiellement dans la superposition des faits qui nous permettent de repérer *« des réseaux d'associations ou des groupements d'images, obsédants et probablement involontaires. »*[1].

3- Portrait de l'immigré et conflit interculturel dans les textes de Tahar BEN JELLOUN

L'écriture du Moi apparait à travers un réseau d'idées idéologiques, culturelles et sociales. La voix de l'écrivain, comme porte-parole[2] de sa société, résonne derrière un témoignage qui est supposé être réel. En revanche, la fabrication des personnages, comme des modèles réalistes, transgressent les lois du genre autobiographique. C'est ainsi explique LEJEUNE à ce propos :

> « À la différence de la biographie, le témoignage est rédigé par une personne qui a connu le modèle et produit une narration « homodiégétique », disant « je » et se présente comme personnage dans l'histoire du modèle. (…) à la différence de la biographie, le témoignage ne prétend pas dire la vérité, mais une vérité. »[3]

Mais cette vérité est limitée par l'expression littéraire car le réel se métamorphose en des récits d'imaginations et des discours livrés à l'expression de intime pour dire l'indicible. Selon la thèse de Philippe LEJEUNE, les images littéraires interviennent en fonction des mythes dans la mesure où le réel ne peut pas être exprimé. Il dit :

> « Toute société a ses difficultés, ses problèmes, ses contradictions qu'on ne peut pas résoudre immédiatement dans la réalité, mais qu'il est indispensable d'apaiser, de calmer sur le plan de l'imaginaire. Il y faut une explication : lorsque ces explications nécessaires sont à notre point de vue

[1] JOUVE Vincent, *poétique du roman*, op.cit., p125
[2] BEN JELLOUN, Tahar. "La plus haute des solitudes." *Misère sexuelle d'émigrés nord-africains, Paris, Le Seuil* (1977).
[3] *Op.cit.*, LEJEUNE Philippe, *Je est un autre*,p.106

de pures fictions, ne nous satisfont plus, nous les appelons mythes. »[1]

Nous pensons que le texte de Tahar BEN JELLOUN s'inscrit dans la perspective d'une *« autobiographie impersonnelle »*[2], il s'agit de décrire la réalité et la société en s'exprimant par le « je » et en pénétrant dans l'univers du personnage. Il nous semble que son texte mêle l'histoire collective avec l'histoire personnelle d'où la confusion de l'identité narrative surgit à travers la répétition de la figure représentée et par l'alternance entre le « je » et le « il ».

Parmi, les thématiques qui fascinent Tahar BEN JELLOUN et qui occupent une place centrale dans son roman, figure celle de l'immigration (ou émigration selon le point de vue duquel on se place). Cette réflexion prend racine de son vécu personnel : ayant quitté le Maroc pour s'installer de l'autre côté de la Méditerranée, l'auteur puise dans son expérience d'exil les matériaux de sa pensée. Ce parcours personnel, nourri par la vie à l'étranger et son itinéraire intellectuel, l'amène à écrire *La plus haute des Solitudes*[3], un texte à caractère documentaire qui se penche avec acuité sur les difficultés psychologiques des immigrés maghrébins en France, notamment en ce qui concerne la sexualité, souvent marquée par le silence, le malaise ou l'aliénation.

En outre, le thème de l'immigration est un sujet qui prend un grand intérêt chez les écrivains francophones notamment avec l'élargissement de ce phénomène. La présence d'une littérature d'immigration vient imposer son objet sur *un espace non-défini* afin d'exprimer la réalité de cette classe sociale qu'elle ne peut être exprimée que dans la culture d'origine. Ainsi explique Charles BONN dans son article *« voyage innommable et le lieu du dire: Emigration et errance de l'écriture maghrébine francophone »*. BONN voit dans le texte de BEN JELLOUN une volonté *« de créer un dire neuf pour un espace muet », et que certains textes d'écrivains maghrébins trouvent dans le thème de l'immigration qu'une réponse à une « commande »*[4]. Il s'agit d'un

[1] *Op.cit.*, BUTOR Michel, *Essais sur le roman*, p.32
[2] *Op.cit.*, TADIÉ Jean-Yves et CERQUIGLINI Blanche, *Le roman d'hier à demain*, p 265.
[3] BEN JELLOUN Tahar, *La plus haute des solitudes : Misère affective et sexuelle d'émigrés nord-africains*, Paris, Seuil, 1977
[4] BONN Charles, " Le voyage innommable et le lieu du dire: Émigration et errance dans l'écriture maghrébine francophone". *Revue de littérature comparée*, 1994, vol. 1, no 269, p. 47-59

espace de définir leurs textes sur un territoire plus élargi que leur société d'origine, à l'exception de Tahar BEN JELLOUN. Il ajoute:

> « Seul Ben Jelloun a su trouver, en transformant en poésie une parole qui vivait de sa non-insertion dans un cadre culturel pré-défini, le moyen de rejoindre le non-dicible de la Société française sur l'immigration qui l'habite et qu'elle sait ne pas pouvoir indéfiniment continuer à ne pas voir. Il s'est ainsi ménagé un nouveau tremplin au sein de cette Société française, tout en sachant le quitter au moment où guettait le danger d'être réduit à ce "créneau" limité. » [1]

L'écriture sur l'immigration développe un nouvel espace où émerge la fonction poétique afin de révéler les problèmes de l'immigré marginalisé par un discours idéologique et politique. La première question à poser, dans l'étude de la condition des immigrés, est le problème de l'identité qui ne cesse pas de rejoindre la construction-déconstruction des personnages. Le déchirement identitaire et même la quête de soi sont souvent liés à un changement spatial. Quant à l'exil et l'immigration sont les images les plus répondues afin de révéler les problèmes d'intégration et d'assimilation dans la littérature maghrébine d'expression française. C'est pourquoi on explique que :

> « La marginalité sociale est donc un des traits constituants du personnage de l'immigré dans la littérature francophone depuis ses origines, et sa banalisation, après les années quatre-vingt en fait un des topoi majeurs de cette littérature. »[2]

Cependant, BEN JELLOUN dans le *Bonheur conjugal* le représente autrement, il exprime la réalité nuancée dans l'imaginaire et le fantastique. La narratrice de la deuxième partie du *Bonheur Conjugal*, Amina, a été adoptée par une famille française qui vit au Maroc. Le changement de mode de vie et du contexte linguistique provoque

[1] BONN Charles, " Le voyage innommable et le lieu du dire: Émigration et errance dans l'écriture maghrébine francophone". *Revue de littérature comparée*, 1994, vol. 1, no 269, p. 47-59
[2]Christiane Albert, *L'immigration dans le roman francophone contemporain*, op.cit., p99

le choc identitaire chez Amina avant même de quitter la terre marocaine. Le déchirement identitaire dont souffre la jeune fille est un problème de compatibilité culturel et linguistique qui a été pris par des fragments d'une identité éclatée. D'ailleurs, elle l'avoue en disant :

> « Je ne savais plus qui j'étais : la fille de Lahbib Wakrine ou bien celle de M. et Mme Lefranc ? Arabe ou berbère ? Française ou belge ? Mme Lefranc avait des origines flamandes… » (B.C., p282)

L'écrivain tente de dresser des modèles des immigrés qui souffrent dans leurs vies. Il y a Amina dans *Le Bonheur Conjugal*, une fille qui a quitté sa famille pour aller vivre selon le modèle français, on lui a changé son prénom de Amina à Nathalie (p284). Elle vit dans un tourbillon de valeurs, un amalgame de cultures et traditions opposées. Amina adoptée par des français, elle résiste à cette assimilation en laissant émerger son identité marocaine. Elle raconte plus loin :

> « Mes parents français s'étaient séparés, sans que j'y prenne garde, j'étais si peu à la maison, il faut dire. Ils ont partagé tous les objets ; j'étais au milieu. […]. L'adoption avortée n'avait été qu'une parenthèse qui m'avait permis de suivre une scolarité plus ou moins normale. Mes parents étaient toujours mes parents. Je m'appelais Amina Wakrine même si les Lefranc m'appelaient Nathalie. Je n'ai jamais su, d'ailleurs, pourquoi ils avaient choisi ce prénom. À l'école, tout le monde m'appelait Natha. Le type aux cheveux rouges, quant à lui, voulait m'appeler Kika. Pourquoi pas ? Je changeais peut-être de prénom tout le temps, mais j'étais restée la même, la fille de mes parents. Je changeais peut-être de prénom tout le temps, mais j'étais restée la même, la fille de mes parents. » (M.P,p284).

La problématique d'intégration de Amina fait écho à un autre personnage-femme dans le roman de BEN JELLOUN qui est *Les Yeux baissés* publié en 1999. L'héroïne vit

le dilemme entre le sentiment d'appartenance à son village natal et le sentiment du rejet vécu dans son pays d'accueil mais aussi quand elle rentre à son village où la terre aride et stérile n'offre pas ce qu'on désire. En effet, BEN JELLOUN justifie ce phénomène de l'immigration par le désir de s'enfuir de la réalité stérile vécue au Maroc.

Il présente dans *le Bonheur Conjugal* un autre modèle d'immigré, celui de l'immigré réussi, célèbre et artiste. Le Peintre réussit sa vie à l'étranger, il se trouve à cheval entre les deux cultures et les deux modes de vies différents. Mais, il souffre d'un autre problème celui de l'identité perdue. Il porte la vision qu'on donne à ces immigrés qui viennent pour le tourisme et faire des voyages pour profiter de la beauté de la nature de son pays. Le narrateur raconte son voyage au village de son épouse, il pose le regard d'un artiste étranger fasciné par les paysages extraordinaires, de l'hospitalité des gens.

La question de l'intégration et de l'adaptation de l'immigré est au cœur du roman de BEN JELLOUN. Mohammed dans *Au Pays*, n'arrive pas à s'intégrer dans les valeurs de ce pays étranger. Ainsi, le problème du racisme s'ajoute à la misère de ces immigrés et intensifie le rejet et l'exclusion social :

> « Le racisme lui faisait horreur et, du fait que la couleur de la peau et la pauvreté se conjuguaient facilement pour rejeter un être humain dont le seul tort était de ne pas être riche avec une peau claire. Pour lui c'était évident. » (Au Pays, p14).

Mohamed représente cette génération première des immigrés, à travers son discours ironique, il explique le problème de l'intégration des beurs dans la culture des parents. L'auteur s'engage à révéler les différents conflits entre les deux générations : différence de langue, de culture et de religion. Cette réflexion est discutée dans *L'immigration dans le roman francophone contemporain :*

> « Les personnages pères [...] ont donc ont commun avec les premières représentations d'immigrés, d'exprimer un sentiment identitaire très marqué qui se fonde sur le sentiment d'appartenance au pays d'origine avec lequel les liens sont maintenus dans l'exil. Ils servent à lutter contre les

> risques de l'acculturation que les personnages tentent de conjurer par la croyance en un retour toujours possible.» [1]

Le personnage Mohamed incarne le modèle de l'immigré travailleur, discipliné et sérieux (*A. P*, p131). Il renvoie à l'image de toute une génération d'hommes partis en France après 1962 pour subvenir aux besoins de leur famille et reconstruire leur avenir. Pourtant, dans *Au Pays*, la condition des immigrés apparait comme une forme d'altérité, révélatrice d'une réalité douloureuse et dissonante. La distance sociale, conjuguée à l'incompatibilité culturelle entre les immigrés et les valeurs dominantes de la société française, engendre un profond déchirement identitaire. Le narrateur évoque, dans le passage suivant, une situation qui, sous couvert de rationalisation, semble justifier, voire dissimuler, le désir latent de retour au pays d'origine. Il déclare :

> « Ils étaient des millions comme lui. Ils arrivaient en terre d'immigration comme blindés, surtout pas de mélange, ils ont leur vie, leurs mœurs, et nous avons les nôtres. Chacun chez soi et pas d'intrusion ou d'ingérence. Il ne faisait même pas d'effort pour repousser ce qu'il appelait les contaminations de Lafrance sur lui. Il était étranger, totalement inatteignable. Le bled et ses traditions l'habitaient tout en éloignant de la réalité. Il était dans son monde, et vivait sans trop se poser de questions.» (A. P, p131)

Dans ce passage, BEN JELLOUN ouvre une parenthèse pour parler des conséquences du phénomène de l'immigration aux pays du Maghreb. Il s'agit du trouble identitaire permanant chez les sujets immigrés. En effet, Mohamed avait une grande résistance face à l'Autre, il veut garder son identité et conserver sa culture et les valeurs de son pays d'origine. Il s'identifie ainsi à ses valeurs et à sa religion. Il s'exprime en disant :

> « Ma religion est mon identité, je suis musulman avant d'être marocain, avant de devenir immigré ; l'islam mon refuge, c'est lui qui me calme et me donne la paix ; c'est la

[1]Op.cit., Christiane Albert, *L'immigration dans le roman francophone contemporain*. p91-92

> dernière religion révélée, elle est arrivée pour clore un long chapitre que Dieu a commencé il y a très longtemps. Ici, ils ont leur religion et nous avons la nôtre. Nous ne sommes pas faits pour eux et ils ne sont pas faits pour nous. » (A.P, p131)

À l'opposition de Mohamed, ses enfants se sentent déjà français et ils n'éprouvent pas les mêmes sentiments que leurs parents vis-à-vis du pays d'accueil ni envers les valeurs et les traditions. L'exemple du mariage avec un juif, et le fait de changer le prénom arabe pour un autre prénom étranger représentent des tabous qui expriment le conflit entre les deux générations. Le problème est doublement conçu avec les Beurs car ils se réclament comme français alors qu'on les considère comme des étrangers vivant en France.

Cette jeune génération éprouve d'autres difficultés issues de l'assimilation. Les jeunes d'immigrés s'identifient aux français mais ils risquent de perdre leur identité maghrébine. Mais, aux regards des français, ils demeurent des arabes et maghrébins comme leurs parents. L'auteur, dans *Au Pays,* pose la double question de l'immigration en France qu'il s'agit de résister à l'assimilation imposée, le cas de Mohamed ou le problème d'identité dont souffrent ses enfants. Mohamed s'adresse à son fils pour mettre le point sur cette question d'intégration, il dit :

> « Moi, je n'ai jamais douté de mon pays, vous autres, vous ne savez pas de quel pays vous êtes, oui, vous vous dites françaouis, je crois que vous êtes les seuls à le croire, tu penses que le flic te traitre comme un Françaouis cent pour cent ? Oui, si tu vas au tribunal, le juge dira que t'es françaouis, il est obligé, mais il pense que tu es étranger, ou bien un bâtard.» (A.P, p55)

Cependant, le retour de l'immigré à son village durant les vacances élargit la distance entre ces enfants et son pays d'origine. L'obsession de réunir ses enfants autour de lui, de les récupérer et les obliger à vivre avec lui, le pousse à construire une grande maison au Maroc. La construction de cette maison permet à Mohamed de retrouver sa

vie, ses enfants et même sa dignité devant les habitants de son village. Dans le passage suivant, il décrit son rêve de construire sa grande maison qui va être pour lui une fierté, un symbole de l'émigré modèle en présentant la maison aux habitants de son village. Le personnage imagine la scène où il est loué par tout le monde ainsi le roi du pays, il raconte :

> « Il rêvait et riait tout seul. Il se voyait tout de blanc vêtu accueillir les autorités venues inaugurer la maison idéale de l'émigré modèle, celui qui avait toujours transféré une partie de son salaire au Maroc, celui qui avait investi dans son pays et qui se promettait de rapatrier toute sa famille. L'émigré modèle serait décoré par le roi le jour de la fête du Trône ; il viendrait dans son costume gris, un peu froissé, une chemise blanche toute neuve, une cravate avec des fleurs. Le roi le prendrait par l'épaule et ferait quelques pas avec lui devant les caméras des télévisions, il lui donnerait une belle importance ; ses problèmes n'auraient plus lieu d'exister. (A.P,p 123)

Il nous semble que la maison exprime, par métaphore, la patrie, elle est le symbole de son appartenance à son pays. Le personnage rêve de retourner à son village, un lieu pauvre, hostile et peu développé, qu'il est aussi incomparable avec le confort de l'étranger. Mais, le retour était, pour lui, un mythe comme celui de partir. *L'ailleurs* pour le personnage, est permanant, il se retrouve toujours un étranger à chaque fois qu'il change le lieu. Il voulait à tout prix revenir et construire son univers familial, être entouré de ses enfants et se sentir chez lui. Il cherche, alors, à se construire comme il construit sa maison, il renait de nouveau, faire une vie longtemps désirée mais ce souhait est dissipé par la réalité.

Nous pensons que l'écriture de soi s'oriente vers deux perspectives opposées : la première s'inscrit dans la description explicite de la condition du personnage immigré où les faits sont relatés en présentant des modèles de la société. La seconde, se repose sur l'écriture de l'intime où le personnage dévoile ses sentiments et ses émotions tout en essayant de se construire.

II- L'écriture du Moi et ses échos dans les textes de Tahar BEN JELLOUN

La présence d'un « Moi » réfugiant derrière la transcription du portrait possible de l'écrivain-poète dans *La punition* suscite notre interrogation sur la compatibilité du récit poétique avec la structure exigée du roman autobiographique par LEJEUNE. L'expression du Moi dans le texte de BEN JELLOUN conduit vers un *« brouillage générique »*[1] et mène vers le dédoublement de la voix narrative, se retrouve sur les dérives du genre autobiographique. En effet, l'écriture du Moi dépasse le cadre réel des événements et elle s'échappe du monde des interrelations personnelles pour reproduire des images qui correspondent avec l'univers des symboles et des métaphores. Ceci rappelle un autre genre voisin qui est l'autofiction.

L'autofiction est un concept forgé la première fois par Serge Doubrovsky sur la quatrième page de son roman *Fils (1977)*, où il désigne une *« Fiction d'événements et de faits strictement réels : si l'on veut : autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors syntaxe et hors syntaxe du roman traditionnel ou nouveau. »*[2]. L'autofiction est une forme d'expression subjective qui oscille entre l'imaginaire et le réel, sans toutefois s'ancrer pleinement dans la factualité : elle fait vaciller l'histoire prétendument réelle au profit d'une fiction qui en submerge les contours.

Selon LEJEUNE l'autofiction désigne *« l'espace entre autobiographie qui ne veut pas dire son nom et une fiction qui ne veut pas détacher de son auteur. »*[3]. À cet effet, le texte se retrouve entre la représentation de la réalité et l'expression fictive. Autrement dit, l'auteur est censé de signer un pacte de sincérité avec le lecteur *« le pacte autobiographique »*, et que cette expression s'aventure dans le langage poétique où le travail de la mémoire engendre ce que Doubrovsky nomme *« l'écriture consonantique »*[4] .

GASPARINI pense que la principale distinction entre l'autobiographie et l'autofiction réside dans la liberté de relater les événements réels fondés sur un

[1] STALLONI Yves, *Dictionnaire du roman*. Paris. Armand Colin, 2012.p28
[2] Ibid., p31
[3] LEHEUNE Philippe, in « Pour l'autobiographie », Magazine littéraire n°409, mai2002, p. 23
[4] GASPARINI Philippe, « Autofiction vs autobiographie ». *Tangence*, 2011, no 97, p. 11-24.

retour vers le passé. Cette question de l'autofiction est prise comme une aventure de présenter un moi à l'intérieur du personnage comme c'est le cas de l'ouvrage *Roland Barthes par Roland Barthes* où BARTHES écrit au début de cette aventure : *« Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman »*[1]. En effet, l'écriture du « Moi » est relative au degré de sincérité de l'écrivain qui s'engage à dire la vérité en acceptant les conditions du genre de l'autobiographie identifié par LEJEUNE. Cependant, nous ne pouvons pas nier que l'expression de la pensée et des événements relatés n'est que la fabrication imaginaire de la langue et qu'elle puisse être altérée par l'oubli et les troubles de la mémoire.

En parallèle, les travaux de la psychanalyse montrent la relation entre l'inconscient de l'écrivain et son texte. Le roman peut révéler la partie secrète de son auteur, cela se fait à travers une analyse de son texte. En suivant la méthode[2] proposée par la psychocritique, nous avons repéré un ensemble de figures qui représentent une partie du Moi de l'écrivain.

1- Le Moi de l'écrivain-poète

À la lecture du roman de BEN JELLOUN des détails de sa vie surgissent à travers des motifs de la narration qui sont représentés par le biais des caractères de ses personnages. Nous supposons que l'objectif de l'auteur ne consiste pas à écrire un roman autobiographique, mais de répondre à l'horizon d'attente de son lecteur à travers l'expression d'un réel qui se construit. En plus, nous supposons qu'il y a des images ou figures récurrentes qui suggèrent la partie personnelle de l'écrivain. Selon Vincent JOUVE, la figure se reconstruit *« à partir de l'ensemble des traits récurrents qui, dans les textes, peuvent être distribués entre différents personnages. »*[3]. Nous pensons que l'écrivain met en place une nouvelle écriture du réel mais qui se nourrit de fantasmes et de rêves.

[1] BARTHES, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Seuil« écrivains de toujours». 1975
[2] voir, LARROUX Guy et CABANÈS Jean-Louis, *Critique et théorie littéraire en France (1800-2000)*, Paris, BELIN, 2005, p.310.
[3] JOUVE Vincent, *poétique du roman*, op.cit., p125

A travers cette réflexion, le « Moi » de l'écrivain, nous semble, apparait à travers les expressions poétiques, les citations et les références aux grands textes de la littérature française ou de la poésie arabe soufie[1]. Le portrait de BEN JELLOUN surgit, aussi, à travers l'image du lecteur, un passionné de la littérature et de la poésie et un grand amateur du cinéma. Ce qui justifie la perspective romanesque de l'écriture autobiographique en se reposant sur l'expression poétique du récit de vie.

Le personnage joue la fonction du double[2], l'absence de la description détaillée provoque un vide sémantique comblé par la présence de l'ombre de l'auteur à travers des détails autobiographiques. Nous nous référons à la conception du personnage poétique définit par J. Yves- TADIÉ comme *« un être fascinant ou fasciné mais vide »*[3]. Il apparait qu'il est livré à son lecteur par des effets de miroir reflétant ses rêves, ses fantasmes et ses obsessions.

Commençant par l'image de l'intellectuel brillant dans *Le Bonheur Conjugal*. Il s'agit d'un roman hybride donnant l'occasion aux personnages d'argumenter et de défendre, chacun à son tour, sa version sur les conflits de la vie conjugale. Le personnage est anonyme et fut appelé par un nom de portée générique, *Flane.* Le portrait de *Flane* semble typique dans le sens où il représente un artiste célèbre appartient à une famille bourgeoise de Fès, qui a exposé ses toiles dans plusieurs pays dans le monde. En effet, nous pouvons détecter le reflet de l'image de BEN JELLOUN qui se représente à travers ce choix du personnage qui répond à la même vocation de la peinture de l'écrivain.

Les fragments de Moi jaillissent par un réseau d'éléments qui renvoient à la vie de l'écrivain et de son parcours comme un artiste, ses lectures, sa passion pour le cinéma et la chanson. L'auteur se laisse guider par son texte et son identité devient celle de sa langue. Il annonce : *« Avant de peindre, il avait étudié longuement la philosophie. » (B.C. p38).*

---

[1] Tahar BEN JELLOUN est un grand amateur de la poésie arabe et soufie, beaucoup de ses textes sont injectés de poèmes citant par exemple, *L'Enfant de Sable* (Poème de El Firdoussi p190), Dans *La prière de l'absent* le poème de El Hallaj (pp193-194). Il s'inspire de leur conception de l'amour divine et de la méditation.

[2] D'ailleurs, l'écriture de BEN JELLOUN assure le dédoublement qui est dû à un déchirement, il dit dans L'écrivain public : *« Je crois à l'histoire du double : ainsi je serais habité par quelqu'un d'autre- pas forcément sympathique- dont j'aurais les gestes et pas la mémoire, quelqu'un qui se serait glissé en moi à mon insu et qui vivait un peu de sa vie et un peu de la mienne. Plein de cette présence qui me trahit. »*.cité in *L'écrivain public*, p128

[3] Op.cit., TADIÉ Jean-Yves , *le récit poétique*, p.45

Dans le passage ci-dessous, l'identité de l'écrivain jaillit aussi à travers la référence au style et à l'écriture de Borges[1]. Le narrateur dit :

> « Lui qui était obsédé par les labyrinthes, qui avait tourné autour de ce thème après avoir lu les fictions de Borges, se retrouvait à présent au centre de l'un d'entre eux, dont les murs, au lieu de s'ouvrir pour le laisser passer, l'enserraient de plus en plus jusqu'à l'étouffer. » (B .C. p209)

De même pour *le Mariage de plaisir*, le personnage Hafid, le cousin de Amir, représente le lecteur avertit et l'intellectuel rebelle qui dénonce les abus de la société et du pouvoir. Il a été menacé par les nationalistes pour ses positions politiques. Il trouve dans la lecture un refuge de l'intolérance et la violence de la société. Ce personnage, aussi noir, apparait comme l'intellectuel érudit qui joue le rôle d'un médiateur entre deux cultures différentes. Dans le passage suivant, il cite des écrivains arabes et étrangers en soulignant l'aspect puissant et bouleversant de la littérature. Le narrateur décrit :

> «Il avait lu Voltaire et Hugo, Zola et Rabelais, Rimbaud et Omar Khayyam, Khalil Gibran et André Gide, Ahmed Chawqi et Anatole France, Georges Darien et Taha Hussein. Il avait avalé tout ce qui lui était tombé sous la main, avait pris des notes et appris par cœur certains extraits de textes. […]. Hafid était un personnage de roman. C'était un lecteur souvent passionné. Cependant certaines lectures pouvaient tourner à l'obsession. Il avait ainsi eu beaucoup de mal à se débarrasser de La Métamorphose de Kafka. » (*M.P*, pp. 147-148)

Cette question d'écrivain médiateur a été soulevée dans un entretien avec BEN JELLOUN qui souhaite être *un passeur de culture*. Il l'explique dans ce qui suit :

> « C'est très noble que d'être un passeur, que de faciliter, plus que des contacts, la connaissance et le savoir venus de deux

[1] Ben Jelloun se réfère à l'écrivain J-Louis Borges dans ses romans, comme dans *l'Enfant de Sable*, il lui attribut l'aspect de son dernier personnage. En plus, les chercheurs ont démontré une intertextualité marquante entre Ben Jelloun et J.L Borges.

> cultures différentes. […].Quand on lit les poètes ou les romanciers d'un peuple étranger, on se nourrit et on peut mieux définir ce peuple que par la simple d'un guide touristique. »[1]

À la lecture de notre corpus, nous pouvons repérer les échos du Moi de BEN JELLOUN qui résonnent à travers son texte. Ces échos sont représentés dans l'ensemble de ses œuvres par le biais des histoires de ses personnages : son amour, ses études, sa passion pour la chanson et le cinéma, ses lectures, son insomnie, son fils trisomique et son engagement social et littéraire. Il nous semble que ces éléments autobiographiques riment à travers ses textes et représentent par conséquent une écriture en spirale affectée par le Moi de l'auteur.

2- **La genèse de l'écriture**

Il s'agit d'un motif qui revient dans le texte de BEN JELLOUN où il introduit des indices de sa vie, et de son parcours d'écrivain. Nous pouvons poursuivre l'itinéraire d'un jeune étudiant qui a été enfermé pendant plus de dix-huit mois pour en sortir un écrivain et poète. C'est à la lecture de *La Punition,* publié en 2018, que nous assistons à la naissance de cet écrivain : un étudiant en philosophie (*P*,p.71), un lecteur érudit *(P*.p138,), un passionné de la poésie, de la chanson et du cinéma.

Le texte fournit les marques autobiographiques de la vie de BEN JELLOUN où il décrit sa vocation comme un écrivain, car, selon lui, l'écriture est une nécessité et une urgence. Par exemple dans *Le Mariage de plaisir*, le narrateur décrit une scène où se mêlent le réel et le fantastique, où le personnage Salim parle à une femme mystérieuse et cette dernière lui ordonne de raconter une histoire : *« Tu es conteur, alors tu vas me raconter des histoires, de belles et fantastiques histoires où je te coupe les couilles. » (M.P.p215).* Il dit encore plus loin en justifiant sa mission de raconter des histoires à l'instar de Shahrazade de *Mille et Une Nuits*. Il raconte *:*

[1] BEN JELLOUN Tahar, Entretien avec TBJ par Jean-François Clément d'après une conférence donnée à Nancy, *chronique 2006*, op.cit.,

> « Me voilà dans le rôle et dans la peau de Shahrazade. J'ai intérêt à ne pas me défiler ou perdre le fil de mon histoire. Malgré sa beauté, ses yeux noirs exprimant de la dureté et même de la cruauté. Raconter des histoires pour sauver ma peau. Mais, je n'ai jamais été conteur. Je comprends alors que je dois me mettre à écrire si je ne veux pas mourir. » (M.P. ,216).

Aussi, dans *Cette aveuglante absence de lumière*, il explique sa genèse d'écrivain en prêtant sa voix au personnage Salim qui a joué le rôle du conteur dans le bagne de Tazmamart. Il passe son temps à raconter aux prisonniers des histoires dans le but de résister à la violence et de se préserver de la mort ou de la folie. Le personnage Kader était obsédé par les histoires de Salim. Pour lui, l'imagination est un refuge et un abri pour survivre. Kader explique son besoin en demandant à Salim de raconter une histoire :

> « « Raconte-moi une histoire, sinon je meurs.
> - Mais non, Kader, ce n'est pas une histoire contée par moi qui te donnera de l'énergie pour vivre et supporter tout ce qu'on nous inflige.
> - Justement. Moi, j'en ai besoin. Je rêve d'entendre des mots, de les faire entrer dans ma tête, de les habiller avec des images, de les faire tourner comme dans un manège, de les conserver au chaud, et de repasser le film quand j'ai mal, quand j'ai peur de sombrer dans la folie. Allez, ne sois pas avare, raconte, dis, invente si tu veux, mais donne-nous un peu de ton imagination. » (CAAL, pp93-94)

L'auteur tente aussi de répondre à des problématiques qui relèvent de sa production romanesque. Par exemple, la question de son choix de la langue d'expression en disant *« pourquoi tu n'écris pas en arabe ? »*. Il s'agit d'une question qui se pose généralement aux écrivains maghrébins qui continuent à s'exprimer en français, langue de l'ancien colonisateur. Il répond en disant dans *Le Bonheur conjugal :*

> «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 haine. Ils veulent un procès avec jugement et exécution immédiate. Je sens que je suis perdu. Je leur dis : Je suis venu à Casa pour une exposition de mes peintures. Ils rient ; ils crient : Il veut nous échapper, prétend être peintre pour ne pas être jugé ; c'est facile, car la peinture c'est pas de l'arabe ni du français... » (B.C p85*)*

Par ailleurs, l'écrivain marocain critique les classifications des écrivains maghrébins dans des catégories qui leurs enferment dans la francophonie. Il plaide dans un ouvrage collectif intitulé *Pour une littérature monde* de sortir de cette catégorie d'ordre idéologique. Il explique que le choix de la langue française était une affaire politique :

> « Tout le paradoxe est là. On ne parle pas le francophone. On ne l'écrit pas non plus. Le francophone est un « machin », taillé sur mesure pour que les politiques puissent s'abriter derrière alors que l'accès à l'école française dans certains pays est des plus limités, que la circulation des hommes (étudiants, artistes, intellectuels) est rendue très difficile, que les instituts français dans le monde où l'on aime la langue et la culture françaises crient misère »[1]

Le calvaire, l'humiliation et la souffrance ce sont des éléments qui ont contribué à naitre l'écrivain. BEN JELLOUN se rappelle de ses premiers manuscrits écrits *« sur les ordonnances » (P.p67)* à l'hôpital de Rabat. Le *Moi* de l'écrivain est dissimulé derrière la voix narrative de l'anonymat et que le lecteur peu le détecter à travers des nuances identitaires. Il dit par exemple *:*

[1] .(dir) LE BRIS Michel, ROUAUD Jean, par ALMASSY Eva et al., *Pour une littérature-monde*, Paris,Gallimard, 2007. p120

> « Le commandant décide d'une punition collective d'un genre nouveau : Chacun doit dénoncer quelqu'un, celui qui refuse ira en prison, il y passera un nombre de jours égal à la somme des lettres de son nom. Moi, c'est dix jours. » (*P*., p103)

Ainsi, dans *Le Mariage de plaisir*, la voix anonyme décrit le conteur qui porte le nom d'un personnage de la tradition orale Goha ou *J'ha*. Le narrateur présente le portrait moral de cet homme, il est *« d'une grande culture, tant arabe que berbère, doté d'une imagination époustouflante, connu par la sévérité de son jugement, et aussi pour la rigidité de ses positions. » (M.P ,p.13)*. Il nous semble que BEN JELLOUN fait son autoportrait d'un conteur-écrivain à travers l'image du Goha et encore il mit l'accent sur la problématique de son écriture. Il raconte :

> « Il ne leur racontait pas seulement des histoires. Il aimait aussi évoquer des situations historiques pour les faire réfléchir. Jamais il n'abordait les problèmes de face, il préférait le détour. Il était-disait-on, maitre dans cette technique qui consiste à poser un regard sur le présent tout en gardant toujours un pied dans le passé. ». (M.P, p.13)

Tahar BEN JELLOUN prête sa voix au narrateur afin de dire l'indicible et de décrire la condition de l'individu. Il se plonge dans l'intimité de ces personnages en laissant surgir les motifs et les ingrédients qui composent son Moi profond. L'expérience violente et brutale pousse l'écrivain à quitter le Maroc et à s'installer à Paris où l'écrivain-poète connait un immense succès. Mais il avait l'intention de transformer cette épreuve personnelle en une histoire de portée universelle et générale c'est pourquoi il a choisi l'anonymat et il travaille sur l'effacement de son portrait physique, il se contente uniquement à relater l'épreuve de l'arrestation militaire.

3- La maladie et le handicap : des motifs pour une écriture de l'intériorité

L'écrivain évoque sa maladie de la migraine et son problème de la prostate, cette dernière était l'objet de son récit *l'Ablation* publié en 2013. Il témoigne ses sentiments en relation avec sa maladie et que le problème de la prostate n'est pas uniquement physique mais il est surtout psychologique[1]. Ce motif revient dans *La Punition* où il raconte la scène de la découverte de cette malformation de testicule lors de la visite médicale dans le camp El Hajeb *(P.,p36).* Aussi, le narrateur dans *Au Pays*, raconte sa visite médicale pour le même problème, il qualifie cette visite comme un souvenir désagréable et humiliant (*A.P., pp.81-82*). La maladie pour BEN JELLOUN est un élément qui accompagne l'état de la création où il s'introduit dans l'imaginaire, le délire et l'illusion. La douleur et les maux de tête traduisent un état second chez l'écrivain. Il le décrit dans *Le Bonheur conjugal* en disant :

> « Ne pouvant ni dormir vraiment, ni apaiser son mal, il écrivit ses impressions dans le carnet qu'il utilisait d'habitude pour des esquisses. Entre veille et sommeil, une voix sembla lui dicter ces mots » (B.C, p83)

L'écrivain souffre d'une migraine chronique, il raconte dans *la Punition* à la page *(*29) qu'il ne se rappelle pas la première fois où il a senti les maux de tête. En plus, la migraine accompagne presque tous les personnages du roman de BEN JELLOUN, par exemple dans *Le Bonheur conjugal* la page (180), le narrateur souligne que cette migraine pourrait être une source d'imagination et de création artistique. En outre, un autre malaise s'ajoute à la migraine chronique c'est l'insomnie[2]. Aussi, elle est présente dans les romans de BEN JELLOUN, il s'agit d'une conséquence de son séjour à El Hajeb comme il affirme dans *La Punition*:

[1] Tahar BEN JELLOUN écrit dans son récit *L'Ablation* la souffrance de quelqu'un qui a subi l'ablation de la prostate. Il pénètre dans son âme et écoute des témoignages des malades dont un ami lui confié d'écrire son histoire avec l'ablation.

[2] *L'insomnie* est le titre de son dernier roman paru chez Gallimard (2019). Le narrateur un insomniaque, après avoir tué sa mère, il découvre qu'il peut avoir « un crédit de sommeil ». Il cherche alors des personnes sur le chevet de la mort pour en finir la vie et profiter des nuits du sommeil. BEN JELLOUN, qui souffre lui-même d'insomnie, invite à réfléchir le lecteur sur la question de la vie et de la mort et les problèmes de la société marocaine à travers une histoire de l'humour noir.

> « J'ai ramené de cette épreuve une nouvelle amie : l'insomnie. J'en souffre depuis cette époque. Je crois avoir tout essayé pour retrouver un sommeil paisible et profond. Mais il n'y a rien à faire, dormir est devenu une chose rare, voire impossible. Mon incarcération a détruit mon sommeil et ma façon de manger. » (p132)

Une autre épreuve est soulignée dans l'œuvre de Tahar BEN JELLOUN, celle de la présence de l'enfant malade. Dans *L'écrivain Public*[1], le narrateur évoque l'image de l'enfant malade qui a désiré la vie et qui exploite le monde à travers le raffinement des sens. Le narrateur- personnage dans *Le Bonheur Conjugal* est aussi un handicapé, une star qui se retrouve après un AVC coincé dans une chaise roulante. L'écrivain fait parler l'âme brisée du Peintre que son malheur est aggravé par son handicap. Nous pensons que l'une des fonctions du texte de BEN JELLOUN est de scruter le mal vécu par les êtres marginalisés, il voulait changer la vision de la société envers le handicapé. Il explique dans ce passage :

> « Chaque fois qu'il croisait une personne handicapée, il imaginait et visualisait sa vie quotidienne ; il lui prêtait une véritable attention et s'intéressait à son cas. La bonne santé, physique et morale, ne cesse de voiler la réalité ; nous ne voyons jamais les failles, les blessures parfois béantes de ceux et celles que le sort a frappés. Nous passons à côté d'eux et dans le meilleur des cas nous éprouvons un sentiment de pitié, puis nous continuons notre chemin. » (B.C p34,)

Tahar BEN JELLOUN fait hommage, dans son œuvre, à son fils Amine[2] qui est un trisomique. Par ailleurs, il évoque dans les deux textes *Le Mariage de plaisir* (p23) et aussi dans *Au Pays (p58)*, les compétences de l'enfant trisomique, en occurrence son fils. L'écrivain cherche à donner une autre vision du personnage handicapé, il s'agit de faire de ce personnage un partenaire particulier et spécial de la société. Le sujet trisomique est

[1] Tahar BEN JELLOUN, *L'Ecrivain public*, Paris, Seuil,1983. p13.
[2] BEN JELLOUN Tahar, Amine mon fils trisomique, « chronique 2009 » sur le site http ://taharbenjelloun.org (consulté le 10 aout 2016)

représenté dans *Au Pays (p.57),* et dans *Le Mariage de plaisir* comme « *un don de Dieu »(p.54).* La sage-femme réconforta Amir en disant à propos de la naissance de son fils Karim:

> « Cet enfant est une chance, c'est un signe de Dieu, un bien que Dieu vous a adressé. Ce sont des enfants qui ont cette particularité de ne pas connaître du tout le mal, ils sont incapables de sortir du chemin du bien. Il faut les aimer car ils ont une affection infinie. On ne peut pas les rejeter ou les cacher. J'en ai connu qui vivent encore et qui, à l'âge adulte, reçoivent encore beaucoup de visites, comme s'ils étaient des saints ou des anges. Cet enfant est une lumière, vous verrez, il va éclairer votre vie. » (p.24)

BEN JELLOUN révèle ses sentiments du père d'un enfant trisomique et il le fait un personnage permanent dans ses romans et il le caractérise d'une tendresse énorme. Il représente ainsi le personnage Nabile dans *Au Pays* en disant :

> **«** Pour moi, il a été plus qu'un fils : une boussole, un guide, un rayon de soleil dans ma vie grise, un sourire qui efface toute la tristesse du monde.[...]. Sans lui, je pense que ma vie aurait été encore plus triste, plus difficile. Je remercie Dieu de nous l'avoir envoyé. *(A.P,p57)*

Nabile dans *Au Pays*, se présente aussi dans *le Bonheur conjugal*, un personnage trisomique portant le même prénom, ce qui fait allusion au fils de Tahar BEN JELLOUN. Il s'appelle Amine, est un Champion dans la natation, son portrait est présenté dans *Au Pays* (p59). Le narrateur est bouleversé pour la condition des enfants trisomiques au Maroc, il cherche, par ailleurs, à sensibiliser son lecteur de l'importance de prendre en charge cette catégorie d'enfants trisomiques. Dans *Au Pays,* Mohamed regrette l'absence des moyens et de la prise en charge adéquate pour cette catégorie d'enfants. Il dit :

> « Je crois que, s'il était resté au bled, il serait aujourd'hui comme un légume, bavant, sans envie de vivre. Chez nous, on ne fait rien pour ces enfants, on les laisse dans la nature comme des animaux, personne ne leur fait de mal mais on ne s'occupe pas non plus. En France, il a été à l'école, il a fait du sport, a appris la musique, il est heureux.» *(A.P,p58)*

Aussi dans *le Mariage de plaisir*, l'image du fils trisomique revient, cette fois-ci, à travers le personnage Karim, qui veut dire en arabe « généreux », et sa générosité réside dans ses sentiments envers Nabou et ses enfants. En plus, il est un personnage doué et il possède des qualités extraordinaires, que son bégaiement ne lui empêche pas d'être sensible et doué.

La représentation du personnage trisomique est une révélation d'une partie intime de l'écrivain de Tahar BEN JELLOUN, aussi une invitation à réfléchir sur l'état d'un handicapé dans les pays sous-développés. Le choix des prénoms pour ces personnages trisomiques est révélateur d'une affection et de sentiments chaleureux envers son fils. La révélation du sentiment doux, qui côtoie la douleur, est une preuve de la double présence d'un réel constructif- destructif dans le récit de BEN JELLOUN cela est représenté à partir de l'expérience psychologique de l'écrivain.

Tahar BEN JELLOUN a l'intention de représenter le monde du blessé soit dans le corps mutilé ou l'âme détruite, cela nous fait penser à son document *La plus haute des Solitudes*[1] dans lequel il décrit la souffrance sociale et psychologique des immigrés. L'écrivain revient à cette thématique de l'immigration et les problèmes dont souffre l'individu émigré /immigré. Dans ce qui suit nous tentons de suivre les traces du Moi de l'écrivain immigré à travers les personnages de son œuvre.

[1] Tahar, BEN JELLOUN. La plus haute des solitudes : *Misère sexuelle d'émigrés nord-africains*, Paris, Seuil, 1977.

Conclusion :

L'identité de l'auteur se répercute derrière les voix dispersées de ses personnages. Toutefois, il cherche à dissimuler sa présence derrière l'écho de la souffrance et du mal existentiel des personnages brisés et torturés, mais le langage et l'expression poétique ont trahi sa présence implicite. Le lecteur peut détecter la présence de la voix autobiographique à travers les ingrédients textuels et extratextuels qui renvoient à l'auteur. La répétition et la redondance de ces éléments constituent le portrait déguisé et fragmenté de BEN JELLOUN. Cette image est la composante subjective qui nous renseigne sur sa position envers la politique, la religion et l'art d'une manière générale.

Le lecteur de ses textes éprouve la présence des voix superposées dans le discours des personnages appartenant à des classes sociales différentes comme un peintre célèbre ou un immigré analphabète ou même un prisonnier. Cependant, nous remarquons que l'auteur adopte le même niveau de langue, notamment dans les passages poétiques où l'alternance entre le *« je »* et le *« il »* suppose la présence de « *je* » de l'écrivain.

En outre, le texte de BEN JELLOUN ne manque pas de présenter des indices de sa vie privée, ces récits autobiographiques s'estompent à travers les histoires de vies des personnages comme la présence du personnage trisomique, la genèse d'un écrivain poète ou un artiste, ses blessures dans l'amour et dans la vie. Les échos de moi jaillissent, aussi, à travers sa mission de porte-parole de la société marocaine. Il se plonge dans la vie de ses personnages, il leur prête sa voix pour dénoncer les maux de l'être humain.

Cependant, le projet autobiographique ne retrouve pas son chemin vers l'entreprise romanesque de BEN JELLOUN, le lecteur éprouve cette réticence vis-à-vis du genre tout en s'exprimant dans un texte polymorphe. C'est ainsi que l'œuvre de BEN JELLOUN s'affirme à travers un mélange de genre : l'autobiographie, le récit de témoignage où l'auteur exploite son expérience personnelle afin d'établir un dialogue interculturel entre le Maghreb et l'occident.

En conclusion, nous constatons que l'écriture du soi dans les œuvres de Tahar BEN JELLOUN se repose sur un aspect de dédoublement du « je » ce qui nous mène à identifier les techniques d'une « autofiction de déguisement »[1] où l'écrivain exploite les moyens esthétiques afin de faire le roman.

[1] *Op.cit.*, TADIÉ Jean-Yves et CERQUIGLINI Blanche, *Le roman d'hier à demain,* p274

CHAPITRE IV

L’univers poétique dans les textes de Tahar BEN JELLOUN

Introduction

Dans le présent chapitre, notre réflexion se rattache à la spatialité dans la littérature[1], la relation entre l'espace et la création esthétique du texte littéraire, car tout en présentant l'espace, le contexte demeure fictif. Par ailleurs, les études mettant en relation l'espace et le texte littéraire s'affirment dans des théories qui baptisent des champs d'exploitation comme la *géopoétique* désigne à la fois une pratique poétique qui met l'accent sur le lien entre le rapport au monde et la création poétique, et *« l'étude des formes littéraires dans leur rapport avec un imaginaire de l'espace »*[2] . Kenneth White définit *la géopoétique* comme :

> « une théorie–pratique transdisciplinaire applicable à tous les domaines de la vie et de la recherche , qui a pour but de rétablir et d'enrichir le rapport Homme-Terre depuis longtemps rompu, avec les conséquences que l'on sait sur les plans écologique, psychologique et intellectuel, développant ainsi de nouvelles perspectives existentielles dans un monde refondé »[3].

Mais *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?* Une question dont la réponse était évoquée par M. BLANCHOT dans son livre *L'Espace littéraire*[4], selon lui, l'œuvre littéraire est l'objet d'un espace qui se définit par lui-même, il est « un objet absolu ». L'espace littéraire est un espace limité au processus de la création dans le sens de lire et d'écrire, il dit :

> « C'est pourquoi, l'œuvre est œuvre seulement quand elle devient l'intimité ouverte de quelqu'un qui l'écrit et de quelqu'un qui la lit, l'espace violemment déployé par la contestation mutuelle du pouvoir de dire et du pouvoir d'entendre.»[5]

---

[1] ROSEMBERG Muriel, La spatialité littéraire au prisme de la géographie. *L'Espace géographique*, 2016, vol. 45, no 4, p. 289-294.
[2] COLLOT Michel. *Pour une géographie littéraire*. José Corti, 2014.p104
[3] www.kennethwhite.org/geopoetique, consulté le 21/01/2022
[4] BLANCHOT Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.
[5] *Ibid.*, p.18.

La littérature possède un espace, propre à elle, qui pourrait être *transversale* par la référence de la réalité ou du texte c'est-à-dire *l'intertextualité*. En plus, l'œuvre littéraire est considéré comme un croisement entre le monde social (extérieur) et la zone géographique de l'expression littéraire, c'est-à-dire la géo-textuelle. Cette dernière désigne, dans un sens élargi, un espace où s'entretiennent les différents espaces. Ainsi explique Geneviève BOUCHER :

> « La littérature est conçue comme une zone frontière, un espace de cohabitation, opérant une série de raccordements entre les différents espaces, selon ce schéma, « la littérature serait l'opération par laquelle les espaces parviennent à entrer en contact les uns avec les autres sans chercher à s'absorber mutuellement »[1]

La réflexion sur l'espace dans l'œuvre de BEN JELLOUN conduit à délimiter les frontières entre l'espace littéraire et les autres composantes de l'œuvre. Partant, du principe que la représentation de l'espace se fait par le biais du langage, donc, l'espace est qualifié d'un mot, une unité linguistique qui a *un signifié* et un *signifiant*. Il est doté d'un sens connoté et un sens dénoté. Cette réflexion trouve son origine dans les travaux de J. Yves TADIÉ sur les différentes œuvres qualifiées par *récits poétiques*.

Mais, cette étude, quoiqu'elle soit exhaustive, nous semble insuffisante dans le sens où le langage littéraire de Tahar BEN JELLOUN est marqué par le dédoublement linguistique. D'un côté, de la part de la grammaire prosaïque et de la grammaire poétique. Dans ce sens, J. Cohen distingue une grammaire de la prose et une autre de la poésie où il affirme que le langage poétique « *viole les codes »*[2] de la langue. D'un autre côté, l'aspect bilingue de son œuvre marqué par la juxtaposition de l'arabe dialectal et le français. C'est pourquoi le sens du texte de BEN JELLOUN est brouillé dans un écart linguistique et esthétique.

Le pouvoir du texte littéraire est de dire, à travers la langue, ce que les autres sciences confectionnent selon des notions et des concepts rigides. Par exemple, BEN

[1] BOUCHER, Geneviève, XAVIER Garnier, ZOBERMAN Pierre, Qu'est-ce qu'un espace littéraire ? *@nalyses. Revue des littératures franco-canadiennes et québécoise*, 2007. P.82.
[2] *Ibid.,* p. 213.

JELLOUN recourt à des images métaphoriques, pour décrire l'humiliation et la douleur, qui rendent l'espace réel un espace mouvant et abstrait. L'écriture littéraire suggère alors la création d'une spatialité métaphorique déterminant le balancement du monde entre le visible et l'invisible, d'un monde multiple où le personnage est en quête de soi absolu.

C'est pourquoi, nous interrogerons dans ce qui suit la mise en place des lieux où les personnages sont confrontés à des expériences particulières comme le racisme, la marginalisation et la perte identitaire qui affectent l'itinéraire du personnage et lui mènent vers la conquête de soi. Nous analyserons aussi la fonction de l'espace et son influence sur l'action du personnage dans le roman et nous examinerons les procédés poétiques qui sont exploités afin de refléter le Maroc contemporain.

I- Structure et fonction de l'espace dans l'œuvre de Tahar BEN JELLOUN

L'intérêt que porte la critique moderne à l'espace littéraire est centré sur sa fonction dans la création esthétique et le pouvoir à travers lequel une compréhension du monde est possible. La représentation spatiale dans le roman de BEN JELLOUN suggère une nouvelle écriture qui met l'espace au centre de la création esthétique. Il nous semble que l'espace dans ses œuvres a une dimension métaphorique marquée par la perception du narrateur. Les lieux sont représentés dans les textes en relation avec le personnage dont le caractère est alors identifié à travers les détails de son univers romanesque. L'auteur recourt à des procédés scripturaux qui permettent de reconstruire des liens entre le personnage et son univers romanesque. L'espace a la fonction d'un catalyseur mobilisant et reflétant les personnages dans des lieux de l'imaginaire collectif. C'est ainsi que C. ACHOUR le définit :

> « L'espace est la dimension du vécu, c'est l'appréhension des lieux où se déploie une expérience : il n'est pas copie d'un lieu référentiel mais jonction entre l'espace du monde et l'espace de l'imagination de l'artiste. »[1]

[1] ACHOUR Christiane et BEKKAT Amina, *Clefs pour la lecture des récits: convergences critiques II*. Editions du Tell, Algérie,2002. p.50

Dans cette perspective, J-Y TADIÉ parle de la construction de l'image poétique à travers laquelle l'espace symbolise la juxtaposition des univers à travers la métaphore, la métonymie et la métamorphose. Il explique que *« l'image invoque la réalité, non la réalité passé du réalisme, plutôt un référent à venir, à vivre. »*[1]. Cependant, la spatialité littéraire représentée par le langage poétique est gouvernée par la conception de l'imaginaire de l'auteur, par référence à Gaston Bachelard qui envisage *« une phénoménologie de l'imaginaire »*[2].

Tahar BEN JELLOUN s'attache à la société marocaine comme une source d'inspiration et qui représente un espace d'engagement politique et social. Il exploite le lien qui identifie le héros par rapport à son milieu social. Par exemple, le lien entre le personnage et l'espace est emblématique dans *Cette aveuglante absence de lumière*. L'espace des détenus est représenté selon des modalités d'abstraction. Les personnages se retrouvent enfermés dans un lieu obscur, ils s'ombrent dans des cellules individuelles sous la terre, il s'agit d'un lieu aménagé pour recevoir la mort lente. Le narrateur tente de créer une image similaire à une cellule ordinaire, ce qui exige un travail puissant de l'imaginaire. Il décrit la pièce d'une manière réaliste en précisant les dimensions de la cellule. Il dit :

> « En fait, la tombe était une cellule de trois mètres de long sur un mètre et demi de large. Elle était surtout basse, entre un mètre cinquante et un mètre soixante. Je ne pouvais pas me mettre debout. Un trou pour pisser et chier. Un trou de dix centimètres de diamètre. Le trou faisait partie de notre corps. » (CAAL,p,12)

L'écrivain fait appel à l'imagination du lecteur pour décrire un espace submergé par l'obscurité. La comparaison de la cellule avec « la tombe » où il «ne pouvait pas se mettre debout » déterminent l'état du prisonnier en faisant référence à un sujet enterré. La dernière phrase suggère l'entrée à un monde de « trou » abstrait et vide, à travers lequel l'espace se représente comme un lieu mythique. Dans *Cette aveuglante absence de lumière,* l'espace traduit une fonction poétique qui remplace la fonction référentielle,

[1] *Op.cit.,* TADIE Jean - Yves, *le récit poétique*,p.58.
[2] BACHELARD Gaston , *L'espace poétique*,

c'est ce qu'on appelle *« l'écriture polygraphique »*[1]. Le décor immergé par l'obscurité ne reflète pas le réel, il se métamorphose en lieu de rêves car ni le personnage ni le lecteur n'arrivent à distinguer ce décor. Selon Jean-Pierre GOLDENSTEIN, cette abstraction de l'espace détermine sa fonction mythique. Il explique :

> « Une telle abstraction du décor ne signifie d'ailleurs pas que l'espace ne joue aucun rôle dans le roman. Chaque lieu possède au contraire une fonction mythique […] l'Angleterre étant le ″lieu de la perdition ″, l'Amérique le ″lieu des êtres sans âmes″, l'Afrique ″le lieu de disparition″. »[2]

En effet, les images poétiques remplacent les détails constituants le décor réaliste car *« c'est l'effet d'irréel succède à l'effet de réel.»*[3]. Le narrateur ne peut pas décrire le décor sombré dans le noir, il décrit alors ses illusions et ses fantasmes. Il dit encore plus loin :

> « Dans le noir, les images étaient blanches. Elles se succédaient à un rythme accéléré. Tout repassait sur mon écran : la lumière insoutenable de Skhirate, le sang séchant au soleil, la grisaille du tribunal, l'arrivée à la prison de Kenitra et surtout le visage de ma mère que je n'avais pas vue depuis plus de deux ans mais qui m'apparaissait parfois en rêve. » (C.A.A.L, p35)

Nous pensons que l'espace condamne les personnages à l'immobilité et à l'obscurité « *dans le noir* ». Il leur impose des images de « *rythme accéléré* » qui proviennent de la mémoire des détenus pour leur rappeler le jour où ils étaient au palais Skhirat pour renverser le régime de la monarchie et entreprendre un coup d'État. La fonction de l'espace peut servir ici à la dramatisation de l'action, dans le sens où le personnage évolue à travers un espace submergé par le néant et le vide. D'ailleurs, le décor noir et silencieux mène la lecture vers la quête spirituelle et la résistance face à la haine et à la rancune (CAAL.p57).

---

1 TADIE Jean-Yves , *le récit poétique, op.cit*., p.53.
[2] GOLDENSTEIN Jean-Pierre, *Lire le roman*, De Boeck & Duculot, Bruxelles, 1999,p.110.
3 *Op.cit.,*.TADIE Jean-Yves , *le récit poétique*, P56.

Cependant, nous remarquons que ce décor silencieux est un transit vers d'autres espaces, par conséquent, le lieu statique suggère le mouvement et le déplacement symbolique du corps ou de l'âme. Salim, dans *Cette aveuglante absence de lumière,* entreprend un voyage spirituel au bout duquel il renait de nouveau après sa libération. Il raconte : *« Ma naissance fut aussi une épreuve. J'avais l'allure d'un petit vieux qui venait d'arriver au monde. »* (CAAL, p245)

En parallèle, il nous semble que l'espace dans les textes de BEN JELLOUN se construit en binarité externe et interne. Autrement dit, l'espace se combine avec le personnage en formant une image poétique qui renvoie à une référence culturelle et sociale. Dans cette perspective, Roland BOURNEUF démontre que l'espace dans le roman est conçu en fonction *« de sa relation avec l'auteur, le lecteur et les autres éléments constitutifs du roman »*[1]. En d'autres termes, l'espace n'est pas uniquement considéré comme l'arrière-plan de l'action dramatique, il participe à déterminer l'action et plus loin c'est toute l'action qui est condamnée par cet espace.

L'œuvre de BEN JELLOUN offre la possibilité d'une dialectique entre deux univers possibles où la confrontation entre deux espaces est expressive. D'une part, un espace mythique et spirituel (représenté par le rêve, les illusions). Et d'autre part, celui de l'idéologie et de la philosophie (comprendre le monde et créer de nouveaux sens). En effet, l'espace dans le roman de BEN JELLOUN se construit à partir de l'ambivalence des images poétiques qui conduisent le lecteur à des espaces multiples entre le réel et la fiction.

Par exemple, dans *Au Pays* le personnage recourt à l'antithèse pour décrire son village. Le passage ci-dessous est chargé de figures de style qui rendent hommage à son village et soulignent son paysage hostile. En plus, la juxtaposition des antonymes révèle l'expression d'un sentiment de déchirement, de conflit intérieur entre l'amour de ses origines et le besoin de se sentir chez soi. Il s'engage, aussi, pour dire sa critique personnelle d'un espace où *les rêves restaient endormis.* Il raconte :

[1] BOURNEUF Roland, « L'organisation de l'espace dans le roman », Etudes littéraires, vol.3, N°1,p.80.[Consulté le 16/02/2022]

> « Quand je regardais l'horizon, quand je voyais ces pierres sèches, grises, rouges, mes rêves n'osaient pas sortir, j'avais peur qu'ils ne se mêlent à cette terre ingrate, dure et sans espoir. Tout était exagéré dans ce lieu : le froid comme la chaleur, la lumière comme les orages, les étoiles qui affluaient en grand nombre certaines nuits, les nuages qui couvraient le ciel sans donner la moindre goutte de pluie. Alors les rêves restaient endormis dans une caverne dont je n'osais pousser la porte ni soulever le couvercle.» (A.P, p 50)

Mohamed représente cette génération des immigrés travailleurs en France. Il assiste à un dépaysement qui oppose Paris à son village au Maroc. En effet, il rêve toujours de retourner à son village et de reconstruire sa maison. Le village de Mohamed ressemble à ses habitants dont la dureté de l'espace reflète leurs modes de vie et leurs caractères. Nous observons que les procédés de caractérisation de l'espace soulignent, en parallèle, le caractère rigide et dur des habitants. Les expressions montrent cette ambivalence telle que : « sans pitié », « …n'avait réussi à pousser », « cette dureté gagnait les cœurs ». Il résume la vie « terrible» à son village et l'interprète par le silence et l'absence de la liberté. Il raconte plus loin :

> « Une fois arrivé à son village, il reprendrait la construction de la maison, dans ce pays plat, sec, aride, sans verdure, sans pitié. Aucun arbre n'y avait jamais tenu, aucune végétation n'avait réussi à pousser. Il y avait le long de la route des chardons, des épineux, des arbustes gris dont les tiges étaient comme des couteaux fins, de grosses pierres, de la poussière jaune et des mouches, […]. Quand il y fait chaud, on se terre dans les chambres, on attend la fin de la journée, on apprend à attendre, on apprend à ne rien faire. […]. Cette dureté gagnait les cœurs. Les rapports entre les gens sont durs, rigides. Un enfant qui n'obéit pas reçoit des claques à le faire tomber. Une fille qui regarde un homme d'une certaine manière est

> cloîtrée. On ne discute pas, on ne négocie pas. La vie est simple, c'est-à-dire terrible. » (A.P,p120-121)

L'espace est alors un ensemble de caractérisations qualificatives des lieux cités dans le récit où le narrateur crée par le bais du langage poétique de nouveaux signifiants, *« En effet, l'espace est à la fois indication d'un lieu et création narrative : le déroulement narratif peut lui-même faire surgir, du décor qu'il a planté, de nouveaux signifiants. »*[1]

Dans *Le Bonheur Conjugal*, la narratrice Amina, dresse son autoportrait qui est alors incarné en parallèle dans la description de son village. Elle décrit son bled tout en affirmant son appartance identitaire, alors, le lieu devient le miroir de son être. Elle dit :

> « Je viens d'un bled sec, une terre pourrie où rien ne pousse, que des pierres et des herbes sauvages qui piquent. Ce n'est pas un village, pas même un douar, mais un cimetière habité par des vivants. La couleur de la poussière est tantôt grise tantôt ocre. Ça dépend des jours. Elle colle sur l'herbe sauvage, sur le visage des gosses, sur les chats et les chiens affamés. Où se trouve mon village indiffère tout le monde. C'est un bled perdu qui n'a pas de nom. Certains l'appellent Bled el Fna, le village du néant. Aucun saint, aucun prophète ne s'y est arrêté. À quoi bon ? Pour qui s'arrêterait-il ? Pour de misérables paysans, pour des bêtes qui ne trouvent rien à manger ? Le néant, oui, le village du néant. » (B.C, p275)

L'espace se construit à travers de la juxtaposition des images poétiques et symboliques. *Le Bled* est décrit selon une esthétique négative, il rappelle le monde des morts *« un cimetière habité par les vivants. »*, les images donnent une vision lugubre et solitaire où l'homme et l'animal sont absorbés par l'environnement inhospitalier et

[1] CHRISTIANE Achour et SIMONE Rezzoug, *Convergences critiques* : *Introduction à la lecture du littéraire*, OPU, Alger,1995. p.208.

rigide. A ce propos, GENETTE explique que l'espace peut être un tremplin d'une écriture romanesque qui prime la description spatiale :

> « Dans ces métaphores, le plus souvent irréfléchies […], on ne parle pas de l'espace: on parle d'autre chose en termes d'espace - et l'on pourrait presque dire que c'est l'espace qui parle : sa présence est implicite, impliquée, à la source ou à la base du message plutôt que dans son contenu, comme dans une phrase celle de la langue ou du locuteur lui-même.»[1]

C'est ainsi que l'enchainement des métaphores expriment un paysage désolant (sec, pourrie, cimetière), impétueux (sauvages, piquent), triste (couleur grise, ocre), et un lieu oublié (indiffère, néant), il semble que la présentation négative de l'espace informe sur le type de relation qu'entretienne le personnage avec son espace. L'emploi du présent de la narration « je viens » désigne la volonté de s'identifier à cet espace et d'être marqué par son reflet aride. La narratrice s'identifie aux éléments du décor et qu'elle puise de l'espace comme source de son caractère et de son comportement. Par exemple, elle justifie son caractère violent en disant :

> « Oui, je suis rigide. La souplesse, je la laisse aux vipères, aux diplomates. Je ne mens pas. Je vais droit au but. Je ne louvoie pas. Je suis sortie d'entre les pierres et les piquants. Je suis née sur une terre aride, sans eau, sans ombre. » (B.C.p273)

Dans le texte de Tahar BEN JELLOUN, la création de l'espace poétique provient du travail de l'âme et de l'esprit de son créateur. Autrement dit, la construction des éléments de l'espace est en fonction des stratégies psychologiques du personnage. L'auteur s'engage à exploiter le corps qui se fond dans le décor. Le narrateur dans *Cette aveuglante absence de lumière* décrit son espace à travers ses sens, la rigidité de la prison et la férocité de la peine constituent une passerelle vers le passage spirituel qui lui permet de quitter la fosse pour aller vers un autre lieu, une autre époque. Il raconte :

[1]GENETTE Gérard, *Figure I*, Paris, Seuil, 1966, p.102.

> « Mes rhumatismes rendaient tout mouvement difficile, sinon impossible. J'étais assis dans la position la moins dure possible. Le froid montait du ciment. Cela prenait des heures avant d'atteindre un état d'insensibilité. [...]. Je ne sentais plus ma peau. Je partais, je voyageais. » (C.A.A.L, p107)

L'écrivain fabrique, à partir d'un lieu fermé et statique, d'autres lieux où le narrateur et son lecteur peuvent y parvenir par le biais de l'expression poétique, de l'imaginaire et de la méditation. Il nous semble qu'à partir d'un espace extérieur et aveugle, comme la cellule de Tazmamart, l'auteur examine son espace intérieur et intime en faisant la découverte de soi. Ce non-lieu suggère des lieux de méditation et de spiritualité en vue de découvrir un moyen pour résister à la souffrance corporelle. Salim cherche à rejoindre un autre espace médiateur entre le réel et la spiritualité, il raconte :

> « Être ailleurs. Aide-moi à renoncer à cet attachement qui m'encombre, à sortir en douceur de ce corps qui ne ressemble plus à un corps, mais à un paquet d'os mal formés ; dirige mon regard sur d'autres pierres. Cette obscurité m'arrange : je vois mieux en moi-même, je vois clair dans la confusion de ma situation. Je ne suis plus de ce monde, même si j'ai encore les pieds gelés sur ce sol en ciment mouillé. » (C.A.A.L, p72)

Il nous semble que la prose de Tahar BEN JELLOUN met en lumière le thème de l'enfermement, ainsi que sa transgression à travers l'insertion d'un espace fictionnel qui envahit l'intériorité des personnages. Bien que ceux-ci soient enfermés ou immobiles, ils s'évadent par l'esprit et l'âme, voyageant vers d'autres lieux et espaces. De plus, l'écrivain établit des liens virtuels entre l'espace traversé par le personnage et la structure textuelle, conformément à l'idée de Michel BUTOR selon laquelle : *« voyager c'est devenir capables de déceler ce qu'il y a de mensonge dans l'énoncé que nous proposent celles-ci »* [1].

[1] BUTOR Michel, Le voyage et récriture. In: *Romantisme*, 1972, n°4. «Voyager doit être un travail sérieux.». p.17. [consulté le 23/11/2020]

1- Espace littéraire et voix (es) en écho dans le texte

L'œuvre de Tahar BEN JELLOUN se construit en fonction de la binarité de l'espace unique et multiple, de l'espace réel et fictif à travers lequel le personnage s'évolue. En plus, le personnage soutient un va et vient entre l'état du réel, le souvenir, le rêve et les illusions, ou tout simplement un souhait irréalisable. Comme disait le narrateur Salim, le prisonnier de Tazmamart dans *Cette aveuglante absence de lumière*, qui se retrouve immobile et enfermé dans sa cellule : *« Je sortirais du trou et j'irais toucher la pierre noire de la Kaaba à la Mecque. » (C.A.A.L.p67)* .

L'auteur adoucit la réalité violente et douloureuse à travers la création de nouveaux espaces qui surgissent à partir de déplacement fictifs. En outre, le personnage réussit à inventer un itinéraire imaginaire en se basant sur la représentation de l'espace réel représenté. Nous remarquons, qu'à un moment donné, les espaces s'entrecroisent et s'emboitent en un seul espace qui est l'espace littéraire. C'est ainsi que BUTOR explique : *« Le lieu romanesque est donc une particularisation d'un « ailleurs » complémentaire du lieu réel où il est évoqué »*[1]. L'ailleurs prend des formes multiples dans les œuvres de Tahar BEN JELLOUN. Le narrateur du récit, tout en restant dans un espace fixe, il voyage à travers son esprit, vers d'autres lieux et d'autres temps. Ce déplacement brise la linéarité de la lecture qui se construit entre le réel et l'imaginaire. Salim quitte sa cellule et visite des lieux multiples tout en restant immobile dans son espace. Il poursuit le fil de ce voyage discontinu mais désiré. Il raconte :

> « Le vent qui poussait mon esprit vers l'Est s'était immobilisé. Plus rien ne bougeait. Aucune feuille ne tremblait. C'était le signe du retour. Fin du voyage. J'allais vivre dans l'attente d'un autre départ, l'oreille attentive en direction du sas. » (CAAL p.107)

[1] Op.cit., BUTOR, Michel. *Essais* sur *le roman*,p.50.

Il s'agit de la création d'un autre espace, que celui représenté à travers le langage et la poésie. Paul Ricœur explique dans « *l'identité narrative* »[1] qu'un texte littéraire n'imiterait pas mais utiliserait la langue pour créer un espace qui n'existait pas avant lui. Le texte est conçu, alors, comme un espace à travers lequel cohabitent d'autres espaces qui mènent vers un voyage poétique et spirituel, comme explique le narrateur en disant *« le fil de mon voyage vers l'idéal de la spiritualité » (C .A.A.L, p137).*

Cependant, la réalité est conçue comme la négation de la création d'un autre espace en parallèle de celle-ci. Par exemple, la prison est le lieu où il est interdit de rêver et de s'évader même par la pensée. Le narrateur anonyme dans *La Punition* a reçu l'ordre de ne pas penser : « *ici, pas de pensée, pas d'idées, que des ordres de plus en plus stupides avec un brin de cruauté au passage*. » (*P*, pp119-120). Par ailleurs, ce voyage provoque des transgressions scripturales et le texte cède la place à d'autre textes qui en dérivent ou déconstruisent la chronologie.

En effet, nous remarquons que le récit de BEN JELLOUN fonctionne sur deux niveaux de l'espace : l'un renvoie au réel à travers lequel le personnage est pris dans un cadre vraisemblable et l'autre est un espace *« en creux »*[2] qui est marqué par des lésions sous forme de rêves, des illusions et de souvenirs, ce qui détruit par conséquent le continuum de la narration. C'est ainsi que MESCHONNIC explique à :

> « La typographie banale, l'apparence linéaire de la page, ne signifient pas plus une linéarité de la rationalité que la dissémination typographique ne signifie nécessairement un éclatement de la linéarité. »[3]

L'auteur présente aussi le drame du personnage enfermé dans son passé qui vit dans sa mémoire et ses souvenirs. Selon Salim dans *Cette aveuglante absence de lumière « se souvenir, c'est mourir »*, car le malheur surgit aussi à travers le temps reculé dans un espace figé où le récit de mémoire construit le livre d'action. Le récit du

[1] RICŒUR Paul, L'identité narrative, *Esprit (1940)*, Juillet-août 1988, No. 140/141 (7/8) (Juillet-août 1988), 1988, p. 295-304. URL: https://www.jstor.org/stable/24278849 (consulté le 12/02/2022)
[2] Op.cit., BOURNEUF Roland et OUELLET Réal, *L'univers du roman*,
[3] Op.cit., MESCHONNIC Henri, *La critique du rythme*, p.334

narrateur ne résiste pas uniquement à l'unité de l'espace mais aussi à la rigidité du temps, par conséquent, l'auteur cherche à libérer le récit de la linéarité de la prose par des ellipses du temps. Mohamed, dans *Au Pays*, veut s'échapper aux contraintes de la vie à Paris. Sa vie monotone perd son sens après la retraite, il se confronte, aussi, au temps qui le condamne aussi bien que son espace. Il raconte dans *Au Pays* :

> « Le temps c'était son ennemi, celui qui allait le mettre pour la première fois nu devant lui-même et devant les siens. Il le comparait à une corde longue et qui ne tient pas toujours. Une corde qui s'effiloche, perdant ses nœuds, qui pendouille au bout d'une canne. Un linceul dont la blancheur n'est qu'une illusion. Le temps ne pouvait qu'être trop long, pénible, sans lumière, sans joie, une ligne qui monte et descend, un air plein de poussière. Le temps avait plusieurs visages, c'était un traitre qui allait doucement le briser puis l'achever comme il l'avait fait avec son copain Brahim. » (A P, p83)

Le narrateur dans le texte de BEN JELLOUN, en plus qu'il quitte son espace-temps réel, il se réfugie dans l'imagination et le rêve. Il remonte vers la profondeur de son intimité afin d'esquisser le portrait d'un moi abimé. Le lecteur de ces romans éprouve le parallélisme des mondes juxtaposés, qui mènent par la suite à la déconstruction du récit. Le personnage cherche une échappatoire de la réalité insupportable entre rêve et récits d'illusions et de mémoire à travers lesquels l'écrivain tisse les fils du drame. De ce fait, le récit du réaliste cède le relais aux récits inachevés, des fragments d'histoires qui viennent s'insérer au texte en provoquant un chœur de voix qui proviennent des récits enchâssés.

De plus, la présence des textes et des citations affecte la structure narrative, dans la mesure où ces textes représentent un écho qui permet une évasion textuelle. BEN JELLOUN propose alors une nouvelle esthétique qui rejoint par sa structure l'œuvre musicale. Cette idée retrouve son écho dans les propos cités par J.Y - TADIÉ :

> « La disposition des éléments du contenu provoque un effet esthétique. La structure de l'œuvre littéraire est déterminée

> par les mêmes principes fondamentaux que celle de l'œuvre musicale : la tendance à la répétition d'une part, la tension suivie de détente de l'autre. [...] »[1]

Nous allons analyser dans ce qui suit les stratégies scripturales qui mènent vers la création d'un monde superposé et composé de récits de rêve, d'illusions et de fantasmes qui rejoignent à la fois la fiction et imitent le réel.

2- Espaces métaphoriques dans les textes de Tahar BEN JELLOUN

Le narrateur dans le *Mariage de plaisir* tente d'inscrire son récit dans le fabuleux du conte, car la voix du conteur ouvre le texte et traduit un air fantastique. Mais, la narration est rapidement détournée vers le réalisme par la citation des lieux réels et l'évocation de l'histoire du pays. Dans ce roman, le narrateur trace l'itinéraire des personnages qui voyagent et qui errent à travers des lieux différents en soulignant la condition de l'homme Noir. Entre Dakar et Fès, l'espace ambivalent exprime la métaphore de l'envers et l'endroit de l'amour et du plaisir. Autrement dit, Amir découvre un amour de jamais vécu, il était fou de Nabou et il dit *« là-bas c'est la tradition, ici, c'est la liberté » (p39).* Amir affirme que l'amour vécu avec Nabou à Dakar est différent, la femme noire lui a fait entrer dans un univers de sentiments explosifs. Il découvre un nouveau sens de l'amour loin de la tradition et la règle marocaine. Il s'interroge sur cette différence entre les deux femmes en disant :

> « Pour la première fois, Amir pensa qu'il y avait peut-être une autre manière de vivre, il s'aperçut que les sentiments qu'il éprouvait à l'égard de Lalla Fatma étaient très différents de ceux qu'il ressentait dans les bras de Nabou. Sa vie lui sembla tout à coup bouleversée. Il décida de ne pas freiner ses élans et sa passion. [...]. Il n'avait jamais dit « je t'aime » à aucune femme, ni offert des fleurs ou exprimé ses sentiments. Ainsi le voulait son éducation, stricte. [...]. Être

[1] FÓNAGY Ivan, A propos de la transparence verlainienne, *Langages*, 1973, no 31, p. 90-102 ; cité in, J-YVES TADIE, le récit poétique,op.cit, p.116

> amoureux était considéré comme une faiblesse, une sorte d'anomalie. » *(M.P*, p50)

L'amour de Amir envers Nabou est accompagné de la découverte d'un autre monde, d'un espace différent où se sont associés la magie, le mythe et le mysticisme. Le voyage à travers les lieux semble une découverte d' *« un univers de croyances bien éloigné du sien »* (p52) où se mêlent, aussi, la réalité et le fantasme.

Le récit du voyage de la caravane de Amir, à travers le désert, est perturbé par des rencontres étranges et fantastiques. Le narrateur implique son lecteur dans un monde fantastique pour combler le vide de l'espace du désert qui est un accès à un espace fabuleux et fantastique. Il explique d'ailleurs « *Tant de solitude et d'espace vide le mirent dans un état second »* (M.P, p71). Le lecteur et le personnage sont placés dans un autre espace qui conduit vers l'aventure mythique et fabuleuse. Le lieu s'ouvre à un paysage fantastique où il décrit la ville en disant :

> « Mais Zagora le soir était déserte. Pas un chat. Pas un café. Rien. Juste la lumière de la lune qui donnait aux choses un aspect étrange, celui des images qu'on fabrique en rêvant. » (p71) ».

Aussi, le vide de l'espace se transforme en un lieu propice à l'expression de l'imaginaire, où surgissent des personnages fantastiques échappés des récits, refugiés dans les interstices d'une culture marquée par l'oubli. En fait, nous pensons que le décor devient l'arrière-plan d'un discours historique sur l'esclavage et le racisme, tant en Afrique qu'au Maroc.

En outre, la lumière qui éclaire l'espace obscure et vide, constitue la métaphore de la révélation des malheurs de l'homme, c'est *« dans cette lumière les choses les plus étranges commençaient à paraitre normales. » (p75)*. Il s'agit de mettre l'homme en face de sa nudité réclamant, ainsi, plus de méchanceté et de violence vis-à-vis de l'homme. Quant à la lumière permet de révéler une face cachée et violente de l'individu, marquée par ses failles et ses faiblesses. Amir explique à son fils en disant :

> « Evidemment ce sont des gens qui cultivent l'apparence d'êtres civilisés, mais il ne faut pas s'y fier. Souvent ils meurent dans leur sommeil, très âgés. La méchanceté maintient en bonne santé, comme si les virus, les maladies évitaient leur chair inhospitalière. Voilà pourquoi, selon moi, l'homme serpent nous a conseillé d'être méchants. » (p79)

Le récit de voyage est constitué en fonction des images relevant de la métaphore car *« l'élan du texte vers le paysage devient celui du paysage vers le texte, le miracle n'est pas qu'il soit vu, mais qu'il soit écrit »*[1]. L'itinéraire représente un espace de traversée entre le désir et l'exclusion des générations successives : de Nabou la grand-mère à Salim le petit fils. Le personnage se lance dans une quête existentielle qui conditionne en ricochet l'esthétique du roman.

Dans *Le Bonheur Conjugal*, le Peintre et sa femme voyagent au sud du Maroc. Cette balade représente le voyage vers l'origine où sa femme retrouve son équilibre et apaise tous les conflits. La beauté du paysage et les retrouvailles avec les habitants lui permettent de retrouver l'équilibre et de combler le vide que la distance lui a causé. Le Peintre remarque le changement du comportement de sa femme en retrouvant ses racines et en revenant à son village. Il raconte :

> « Un jour qu'ils étaient en voyage tous les deux dans le sud du Maroc, ils passèrent par le village où elle avait grandi avant de venir en France. Il découvrit sa femme heureuse, comme il ne l'avait plus vue depuis longtemps, à l'aise dans ses mouvements, douce et généreuse. Elle se montrait complice, lui parlait de la beauté de la lumière, des paysages, et de la gentillesse des habitants de ces régions reculées. Elle lui rappelait brusquement la jeune fille qu'il avait connue avant leur mariage et dont il était tombé amoureux. » (B.C, p62)

[1] *Op.cit.*,TADIE Jean-Yves, *Le récit poétique.*p.52.

Dans *Cette aveuglante absence de Lumière*, le narrateur Salim entreprend lui aussi un voyage spirituel vers un lieu imaginaire qui l'appelle *« le jardin »*. Il s'agit d'un lieu métaphorique qui renvoie à un lieu mystique où l'individu cède à la vie et aux plaisirs. Il le décrit en disant:

> « Mon jardin est modeste. Quelques orangers, un ou deux citronniers, au milieu un puits d'eau fraîche, de l'herbe épaisse, et une pièce pour dormir quand il fait froid ou quand il pleut. Dans cette pièce, il n'y a rien, juste une natte, une couverture et un oreiller. Les murs sont passés à la chaux bleue. Quand la lumière du jour s'en va, j'allume deux bougies et je lis. Le soir, je mange les légumes du jardin; quant au pain, c'est une vieille femme, une paysanne de la région qui me l'apporte tous les jours à la même heure. C'est ça, mon secret, ma vie rêvée, le lieu où j'aime m'arrêter pour méditer.» (C.A.A.L., p136)

L'espace renvoie, alors, à d'autres sphères symboliques où les personnages recouvrent un besoin fantastique ou spirituel que la réalité ne le permet pas. Le lieu a pour fonction de guider le fil de la compréhension vers des voies multiples de lectures.

3- Espace onirique et fantastique dans les textes de Tahar BEN JELLOUN

La création d'un autre espace montre l'incapacité de surmonter l'épreuve réelle, le narrateur prend d'autres voies qui mènent le lecteur à une échappatoire dont l'absence de la chronologie provoque l'hybridité du texte. BOURNEUF explique à ce propos :

> « Le romancier peut trahir son incapacité à faire naitre un monde concret d'objets, ou son désir d'entretenir la confusion pour plonger le lecteur dans le mystère et le rêve,

> ou l'obliger à considérer son récit comme une fable dont la localisation importe peu. »[1]

Le narrateur se distancie de la réalité violente et douloureuse, il invente son univers intime et propose à son lecteur une projection de la vie réelle à travers la succession des images qui effleurent son ton lyrique. Le récit du rêve est fréquent dans les romans de BEN JELLOUN, il introduit un écart au niveau de la structure et au niveau du sens. En fait, il creuse un nouvel espace et se contente à le mettre à côté du premier. Par exemple, le narrateur dans *la Punition* exprime sa détresse envers sa situation en se réfugiant dans le monde des rêves. Il dit :

> « Je rêve, je meuble le temps de jolie images, des cartes postales, des clichés du bonheur, des petites choses de la vie qu'on espère un jour connaitre. Je vois des prairies ensoleillées avec des jeunes filles jouant au cerceau, je vois un papillon se poser sur le sein d'une fille qui prend le soleil, je vois un ruisseau sur lequel des nénuphars glissent, une main frêle les pousse, je vois des couleurs, de la lumière, de la joie… tout ce qui n'existe pas dans cette épreuve où nos nerfs sont torturés. » (*P*.pp79-80).

Le rêve constitue cette instance qui emmène le personnage vers d'autres dimensions. Il ouvre la voie à une rencontre avec l'impossible et devient un moyen de surmonter les épreuves difficiles de la vie. Dans les écrits de BEN JELLOUN, le personnage comble le vide – cet espace où rien ne semble advenir- en y instaurant un dire, un discours poétique ou symbolique, qui remplace le silence, le cri étouffé par la difficulté. D'ailleurs on explique que : *« Parfois le rêve apporte un discours moins secondarisé. Parfois, pour « dire » quelque chose qu'on n'a pas entendue ou pour insister encore sur une figure fantasmatique. »*[2] .

Par exemple, le Peintre dans *Le Bonheur conjugal « [il] passait son temps à rêver et à réinventer la vie. » (p.35). Flane* est un artiste célèbre qui avait une vie splendide, il

[1] BOURNEUF Roland et OUELLET Réal, *L'univers du roman*, Presses Universitaires de France-PUF, 1995.p.115

[2] BLEGER Leopoldo. Espace du rêve, espace de la séance. *Le présent de la psychanalyse*, 2021, vol. 5, no 1, p. 11-26. https://www.cairn.info/revue-le-present-de-la-psychanalyse-2021-1-page-11.htm (consulté le 16/03/2022)

se retrouve à la marge de la vie après son AVC et il s'ombre dans le vide et dans la routine d'un être malade. En effet, Blanchot explique que le rêve a plusieurs dimensions dans le but de renseigner le lecteur sur l'indicible et l'irrationnel *:*

> « Le rêve est le réveil de l'interminable, une allusion du moins et comme un dangereux appel, par la persistance de ce qui ne peut prendre fin, à la neutralité de ce qui se presse derrière le commencement. De là que le rêve semble faire surgir, en chacun, l'être des premiers temps — et non seulement l'enfant, mais, par-delà, le plus lointain, le mythique, le vide et le vague de l'antérieur.» [1]

Nous pensons qu'il s'agit d'un second moment de la création littéraire, une sorte de réécriture du texte qui se transpose sur le texte de la fiction. Le narrateur s'arrête pour raconter un récit de rêve, un cauchemar ou un récit de songe subjectif et inconscient qui s'oppose à la norme :

> « Linguistes et sémioticiens s'accordent à considérer que le récit a pour caractéristique d'être modalisé par sa fin – c'est par là qu'il se différencie d'autres formes narratives comme celles de la chronique, du journal, du compte rendu, des mémoires, etc. »[2]

Le récit de rêve annonce et prédit parfois un événement dont on n'a pas accès. C'est le cas du narrateur dans *La Punition* (p.114*),* où le rêve a annoncé la mort de sa nièce « *Nadia* ». Il interprète les indices qui renvoient à la mort : la couleur blanche *« c'est la couleur du deuil », « Ma mère pleure, mon père me fait des signes d'apaisement »* l'image de la voix étouffée traduit la cause de sa mort *« est morte étouffée par le gaz »* et que son enfermement empêche la parole de ces parents à se propager.

Dans *Cette aveuglante absence de lumière,* le narrateur est appelé par les rêves prémonitoires des prisonniers auxquels ils cherchent à donner un sens à la vie ou prédire la mort de l'un d'entre eux. Le récit de ces rêves renferme un message qui affecte le

[1] Blanchot Maurice, *L'espace littéraire*. Paris : Gallimard, 1955. P.210.
[2] GELAS Bruno. "Rêve, fiction, récit", *Le présent de la psychanalyse*, 2021, vol. 5, no 1, p. 71-87. https://www.cairn.info/revue-le-present-de-la-psychanalyse-2021-1-page-71.htm (consulté le 16/03/2022)

réel et transpose le récit de fiction au mystère. Salim raconte que le rêve du *« mangeur du couscous »* le bouleverse. Il dit:

> « Nous sommes nombreux à la sortie de la mosquée. Nous avons faim et nos vêtements sont des haillons. Il fait très chaud. Nous n'osons pas entrer dans la mosquée, parce que nous n'avons pas d'eau pour les ablutions. Les gens passent et ne nous voient pas. Donc personne ne nous parle. L'un de nous se lève brusquement et s'en va en courant. Nous le suivons des yeux, mais nous sommes empêchés de bouger par quelque chose d'invisible. Quelques instants après il revient, portant un grand plat de couscous aux sept légumes, à la viande de mouton. Il le pose. Nous, nous l'entourons et nous mangeons avec les mains. Lui, reste à l'écart. Il est debout. Il ne mange pas, ne parle pas. Il nous regarde et s'en va à reculons.» (CAAL, pp164-165)

Le récit de rêve vient superposer sur le récit de la fiction en passant de la logique de la prose linéaire à l'expression poétique, ce qui fait que *« le contenu du rêve ne peut jamais être abordé que par des voies indirectes et subjectives, qui passent par le truchement de la conscience et du langage. »*[1] . L'introduction de l'image poétique introduit la lecture du texte dans le champ de la prose poétique. En effet, l'exploitation de la métaphore, la personnification et la représentation par des symboles stimulent une lecture plurielle et mènent à l'hybridité du texte.

L'auteur propose une écriture sur un monde incertain dont la fonction référentielle est prise en ce qui provoque le doute sur son aspect réel. Il nous semble que la présence de l'illusion, à travers les récits du rêve, crée un chevauchement inattendu entre le réel et la fiction entre l'existence du personnage et sa négation. Le texte vibre alors sur une esthétique qui associe la brutalité de la réalité à l'illusion et le rêve.

Par exemple, Mohamed dans *Au Pays* représente l'homme qui espérait revenir à son pays et revoir ses enfants autour de lui. Son rêve permanant de « *l'âne de la nuit* » résume sa vie marquée par la solitude et par son malheur d'un homme immigré. Son récit emboité se construit en fusion du rêve dans le rêve dont l'interprétation souligne

[1] VANDENDORPE Christian, « Le récit de rêve en 50 questions », @nalyses, hiver 2007

l'incapacité de Mohamed de recommencer sa vie et de réunir ses enfants. Le narrateur raconte ce rêve en disant :

> « Il fit un rêve qu'il connaissait bien pour l'avoir fait plusieurs fois : il est au milieu d'un immense espace blanc, seul, ne pouvant bouger. Il aperçoit au loin des ombres s'avancer mais qui n'arrivaient jamais jusqu'à lui. Un âne mort s'est posé sur ses épaules, l'obligeant à une immobilité rageante. Ce poids sur son corps, cette impression d'être empêché par une force extérieure lui font peur. Il essaie d'appeler au secours mais aucun son ne sort de sa bouche. On appelle ce cauchemar *« l'âne de la nuit »*. Il se dit : de jour les ânes sont si gentils ! Il n'avait plus aucun souvenir de la femme blanche et de son oasis. Pour y accéder il faut traverser un rêve qui verse dans un autre rêve. Mais son imagination s'était appauvrie et ses rêves devenaient des schémas de ce qu'il espérait le jour et la nuit. » (*A.P.*, p 161)

Un autre type de récit de rêve est plus exacerbant, il s'agit d'un rêve où des images incohérentes se juxtaposent l'une sur l'autre sans qu'il y ait un lien logique et rationnel. La syntaxe et la sémantique s'échappent à ce flux de courtes phrases exprimant le chao et la brutalité du monde carcéral. En plus, l'analogie des images fantastiques avec la réalité vécue exprime la suppression de la réalité insupportable et qu'elle est remplacée que par des images matérielles[1] dans le sens de *« l'imagination matérielle est essentiellement ouverte, c'est-à-dire qu'elle appelle sans cesse des métaphores nouvelles elle confère l'unité de sa substance. »*[2].

Par exemple, le narrateur dans *Cette aveuglante absence de lumière* raconte à la page (131-132)[3] à travers ce rêve, sa vision d'un monde renversé où l'irrationnel règne sur la logique et l'illusion sur le réel *« Étais-je éveillé ou bien était-ce un rêve absurde où tout se mélangeait ?* ».

[1] « Bachelard distingue l'imagination formelle de l'imagination matérielle. L'imagination formelle recherche la beauté des formes et des couleurs, la variété du langage ; elle est tournée vers le superficiel, le pittoresque, l'original-elle cherche à séduire. L'imagination matérielle, en revanche, se désintéresse des formes et recherche la profondeur, le primitif, l'éternel. [...], la seconde donne à la poésie sa substance, tandis que la première assure l'agrément immédiat du lecteur. » CHELEBOURG Christian, *L'imaginaire littéraire : Des Archétypes à la poétique du sujet*, Paris, NATHAN ,2000.p.36.

[2] CHELEBOURG Christian, *L'imaginaire littéraire : Des Archétypes à la poétique du sujet*, Paris, NATHAN ,2000.p.36.

[3] Voir Annexe 1

Il exprime, à travers le jet des courtes phrases, l'expression de son inconscient à partir duquel le lecteur n'éprouve aucun lien logique et cohérent entre les phrases. L'absence de l'enchainement logique et la vitesse des images successive produisent un univers bouleversant et fantastique dont l'image est renversée, il dit par exemple « *La tête en bas.* », « *Je marche sur les mains. », « Je croupis.* », «*La tête est tombée. », «Le sol s'est penché. », « C'est ma tête que je vois »*. Il s'agit du monde renversé par la punition et la torture au bagne où la dignité de l'homme est ravagée par la haine et la déshumanisation et il la compare avec la meule :*«La meule avance et fait tout basculer. ».* Par ailleurs, le narrateur est livré à ce tourbillon d'actions « *flotte* », « *cherche* » « *mords* » « *perds* », alors qu'il est détrôné de toutes ses forces et ses sens. Il est captivé et devient impuissant « *Ma voix est captive. »,* il demeure le témoin de son sort, comme il est, à la fois, soi-même et un autre : « *Je suis absent*. » et « *Personne ne me voit »*. Il s'agit de la voix qui se détache de son corps, il assiste à sa déchéance corporelle et mentale.

Ce récit onirique représente la dualité dans le texte entre le réel et l'irréel et, aussi, par l'exploitation de la figure poétique comme l'oxymore dans « *tomber dans son aveuglante clarté »,* la personnification de la mort « *La mort passe à côté. On dirait qu'elle est pressée »*.

En plus, l'introduction du bestiaire dans le texte comme *« l'araignée », « les fourmis »,* « *des poux », « des morpions »,* offre une lecture poétique qui s'articule sur le côté animal de l'homme, et pour dire que le monde est gouverné par l'inceste et la violence. Il est à noter aussi que la répétition du son « é » marque un ton aigue et grave qui exprime la gravité de la situation. Il s'agit d'un martelage qui constitue le rythme de texte, ou comme G. Bachelard appelle la poétique qui *« nous est offerte par le poème qui tisse le réel et l'irréel, qui dynamise le langage par la double activité de la signification et de la poésie »*[1] .

En effet, le rythme exprime le dédoublement de la situation à travers laquelle le personnage existe entre le réel et l'imaginaire. Cela est représenté par les instances du rêve, des illusions et des souvenirs qui envahissent le récit des événements. Les exemples sont multiples dans l'œuvre de BEN JELLOUN.

[1] *Op.cit.,* BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, p.17.

Par exemple, dans *Le Bonheur Conjugal*, le narrateur se retrouve entre deux états, celui d'un homme handicapé et ravagé par l'échec de sa vie conjugale, et l'autre celui d'un artiste célèbre qui voyage et vit en liberté en dehors de la vie du couple. C'est pourquoi, le récit tourne vers le passé et le Peintre ressuscite le cliché de sa vie antérieure à travers les récits de mémoire. Le personnage ne supporte pas sa défaite : l'échec de sa vie conjugale et son handicap. Il s'enfuit, alors, vers les souvenirs et il vit dans des rêves qui se transforment souvent en des cauchemars.

Dans le *Chapitre XVIII : Casablanca,4 novembre 2000.* (pp180-181), le narrateur raconte un rêve étrange qui se termine par un procès. Une voix lui ordonne : *« pas de peinture en prison, pas de cahier ni de crayon. Ce sont les ordres ».* Le personnage est démuni de sa voix et ses capacités, il est arrêté et traité comme coupable, encore il est livré à des tortures de différentes sortes. L'absence de la voix est synonyme d'un besoin d'avoir la liberté d'expression par exemple : *« il criait, aucun son ne sortait de sa gorge. » (B.C.,p181)*

Il décrit aussi plus loin, dans le *chapitre XIX : Casablanca, 6 novembre 2000* (pages 188-189)[1], un autre cauchemar à travers lequel nous approuvons une intratextualité avec son texte *Cette aveuglante absence de lumière.* Dans ce rêve, il évoque *« une cave »* sous la terre qui se réfère au bagne de Tazmamart où il était témoin d'*« absence de lumière »* et de la disparition de son corps « *jeune* » en laissant un corps vieilli par la maladie *« corps lourds et malade »*. Il intervient, à la fin de son récit, pour expliquer à son lecteur sa phobie contre les *« rats »* qui envahissent ses rêves. Il s'agit donc d'une superposition de récits enchâssés dont le dénouement est souvent le réveil qui se fait au moment de la résistance. Il raconte dans *le Bonheur Conjugal* :

> « Dans son cauchemar, il était condamné à vivre avec les rats et il devait ravaler l'horreur qu'ils lui inspiraient. Au milieu d'eux, son corps ne lui obéissait pas. Qui pouvait donc l'avoir déposé dans ce lieu macabre, sans lumière, où il n'entendait que le bruit de ces bêtes capables d'exterminer une ville en lui apportant la peste ? Chez les rats, son corps

[1] Voir Annexe 1

> jeune et svelte avait disparu, seul le corps lourd et malade était là. Des rats montaient sur ses jambes, circulaient tranquillement sur lui, se disputaient près de sa tête, le mordaient ici et là, le tiraient de partout. [...]. Il se résignait à mourir à petit feu quand une autre morsure encore plus féroce le surprit et finit par le réveillé. (B.C. pp.188-189)

Le récit du rêve prend une place majeure dans les textes de BEN JELLOUN, la narration est partagée entre des récits fantastiques ou érotiques. Il raconte par exemple : *« un matin, après une longue nuit d'insomnie, le peintre trouva enfin le sommeil et fit un joli rêve érotique, ce qui ne lui arriverait plus depuis longtemps. » (B.C.*,p.224*).* En plus, le mysticisme détermine les rêves des personnages comme le rêve des prophètes, dans *Cette aveuglante absence de lumière*, où le narrateur se déplace vers les lieux inouïs et sacrés afin de retrouver la liberté. Dans *Cette aveuglante absence de lumière* le narrateur raconte :

> « Je n'étais pas le seul à peupler mon sommeil de rêves, mais je devais être le seul à rêver des trois prophètes. Avec Moïse, j'eus une longue discussion d'ordre politique. Nous étions face à face, lui assis sur un trône, moi par terre. Je lui disais que l'inégalité des hommes était source d'injustice. Il m'écoutait mais ne me parlait pas. Jésus non plus ne disait rien. Il venait de temps en temps, les bras tendus, les yeux tristes. Mohammed, je ne voyais pas son visage, mais je sentais sa présence toute de lumière. » (CAAL.,p,163)

L'exploitation de l'image poétique se manifeste, aussi, à travers la conjugaison des récits de souvenirs et de mémoires qui viennent juxtaposer dans le récit de fiction, *« mais qui reste en deçà de tout sens assignable au sein de l'histoire qui la porte. »*[1].

[1] GELAS, Bruno. Rêve, fiction, récit. *Le présent de la psychanalyse*, 2021, vol. 5, no 1, p. 71-87. https://www.cairn.info/revue-le-present-de-la-psychanalyse-2021-1-page-71.htm (consulté le 16/03/2022)

II- Ecrire le Maroc dans l'œuvre de Tahar BEN JELLOUN

Tahar BEN JELLOUN inscrit son univers romanesque dans le paysage marocain contemporain. Il puise de l'imaginaire collectif et se ressource de sa culture en vue de façonner des histoires qui interpellent le lecteur marocain et étranger. Il justifie d'ailleurs son intention de décrire le quotidien de sa société tout en restant loin. Il dit dans *les chroniques* en 2008 dans « *Être marocain. Comment se définir en tant que Marocain ?* » :

> « Pour ma part, en tant qu'écrivain, j'ai de la chance d'appartenir à la société marocaine. C'est une chance parce que la réalité marocaine est si complexe, si riche, si contradictoire qu'elle fournit en permanence matière à fiction. »[1]

Le personnage des romans de BEN JELLOUN entretient avec son espace une relation d'interaction : les lieux prennent des formes tout en reflétant la perception de leur scripteur. C'est ainsi que le personnage s'évolue à travers des lieux qui les traversent ou dominent, c'est-à-dire il traduit son identité ou son altérité à travers le reflet de son espace sous lequel il réside et émerge. Comme explique COLLOT : *« Le paysage est le produit d'une interaction entre l'homme et l'espace. »*[2]. L'espace marocain est conçu comme la matrice avec laquelle le romancier tisse son intrigue. L'auteur raconte un Maroc selon les chroniques de ses personnages car *« Ben Jelloun réalise le modèle du roman d'actualité ou celui de la chronique de l'époque »*[3] . En outre, il peint le Maroc qui a connu l'échec sur le plan social, sur le plan politique et idéologique, son personnage reflète l'arrière-plan de la ville marocaine, son destin et son désarroi.

Dans ce qui suit, nous allons étudier les formes d'espace et ses fonctions exploitées pour décrire le Maroc selon BEN JELLOUN. Nous allons explorer les point de vus à travers lesquels la ville marocaine est représentée. Au début, nous allons étudier les stratégies poétiques de la mise en place de la ville marocaine dans

---

[1]BEN JELLOUN Tahar , Être marocain :Comment se définir en tant que Marocain. *Chronique2008*. (Consulté le 24/01/2019) URL : http://www.taharbenjelloun.org.

[2] *op.cit.,* COLLOT Michel, « pour une géographie littéraire »,

[3]ZDRADA-COK Magdalena, « Entre le réel et l'insolite : l'image du Maroc contemporain dans la prose de Tahar Ben Jelloun entre 1994-2009 », Carnet [en ligne], première série-2 numéro spécial/2010, (consulté le 19 avril2019). URL : http://journals.openedition.org.

les textes de BEN JELLOUN et nous allons interroger par la suite la relation entre le personnage et son espace en question de son identité et de sa quête existentielle.

1- La ville marocaine entre deux rives

La ville marocaine est au cœur du roman de BEN JELLOUN. Souvent, il cite le nom du village ou d'une ville au Maroc ou un titre du chapitre ou roman qui appelle un espace marocain. L'écrivain dessine la ville marocaine par les mots et la colorie par les figures et les métaphores des histoires qui côtoient le conte, le fantastique et le réel du vécu quotidien. Tahar BEN JELLOUN, comme peintre et poète, pose son génie d'artiste pour représenter la dialectique qui se retrouve entre le personnage et son espace marocain. Ce dernier renferme une structure qui est à la fois binaire et contradictoire, entre l'intérieur et l'extérieur, entre un espace fermé et un espace ouvert.

Par ailleurs, nous remarquons que la description des places et des lieux rejoint une écriture *des chroniques.* Autrement dit, la vie quotidienne au Maroc est interprétée par les récits intimes des personnages. Par exemple dans *le Bonheur conjugal*, le narrateur raconte dans son « *journal* » la défaite de son couple, cette chronique de 1986 au 2003 est partagée entre différentes villes : Paris, Casablanca et Tanger. *Le Peintre* choisi comme titre de chapitre le nom de la ville et l'épingle de la date qui correspond à une période de sa vie. En plus, chaque ville désigne une halte de la vie du peintre : une épreuve de son succès, souvenirs de son mariage ou une aventure amoureuse. Il remonte vers ses souvenirs pour raconter des récits de mémoire qui sont liés, à la fois, à la peinture et à l'architecture de la ville marocaine. Le narrateur raconte par exemple :

> « Dans la médina de Fès, la lumière était rare. Quand il faisait beau, il montait sur la terrasse de la maison de ses parents et dessinait ce qu'il voyait. C'était difficile, il déchirait souvent son dessein et recommençait jusqu'à obtenir un portrait de la ville le plus précis possible. Toutes

> les maisons se ressemblaient, avaient la forme de cubes qui s'interpénétraient. Il fallait aller au-delà de cette apparence et créer une atmosphère. » (B.C, p74)

Ce passage descriptif résume la volonté de l'écrivain de peindre la société marocaine et de décrire le reflet de son portrait, *Fès, sa ville natale* miroité à travers l'architecture de la ville. Cependant, il reconnait que c'était difficile, car pour lui *« le Maroc est un sujet inépuisable »*[1] . L'apparence de la ville est trompeuse, c'est pourquoi que l'auteur attire notre attention pour « *aller au-delà de cette apparence* ». En plus, la forme homogène et les maisons se « ressemblaient »[2] mais le narrateur invite son lecteur à voir au-delà du paysage, car derrière cette ressemblance il se retrouve la misère et la souffrance qui est partagée entre les individus.

Aussi, cette description montre que la population marocaine souffre d'être enfermée dans des esprits qui « *avaient la forme de cubes* » qui condamnent toute évolution et développement où le poids de la politique et de l'idéologie pèsent lourdement sur les habitants. Il nous semble que l'architecture de la ville affecte la condition du personnage et son regard sur la société, elle expose, aussi, l'échec personnel, politique et social de son pays. *Le Peintre*, le représentant de l'art et de la culture, ne retrouve plus sa place dans un pays fermé et enfermé alors il va ailleurs à la recherche de la liberté. Le narrateur explique les motifs qui l'ont poussé à quitter le pays. Il dit :

> « C'est ainsi qu'un beau jour il avait quitté le Maroc pour Paris. Il n'avait pas encore vingt ans. Dans son esprit, Paris c'était la liberté, l'audace, l'aventure intellectuelle et artistique. » (B.C, p38)

Le Peintre, dans *Le Bonheur conjugal*, représente la catégorie d'immigrés intellectuels et artistes qui cherchent à s'émanciper au-delà de leur pays. Ils quittent

[1] BEN JELLOUN Tahar , Être marocain :Comment se définir en tant que Marocain. *Chronique2008*. (Consulté le 24/01/2019) URL : http://www.taharbenjelloun.org.
[2] Voir Annexe 2. La peinture de Ben Jelloun qui représente la ville marocaine est doublement présentée par son art à l'écrit comme à la peinture

leur pays par besoin d'argent ou de liberté d'expression, ils espèrent retrouver un environnement adéquat à l'expression artistique et intellectuel loin de la rigidité et de la censure du système. C'est pourquoi la relation du personnage avec son espace est binaire, dans le sens que cette relation est prise de l'intérieur et de l'extérieur.

De l'intérieur, le personnage reste profondément attaché à son pays ; il puise dans ses origines et se ressource dans l'identité que ce dernier lui offre. Mais, de l'extérieur, il adopte le regard du témoin, une vision panoramique qui prend de la hauteur, comme depuis « *la terrasse de la maison* » ou à travers une « *vu de loin* ». Ce regard distant pénètre alors l'intériorité du personnage, l'amenant à resentir le malaise de sa société et mieux comprendre son malheur. Cette posture reflète l'expérience de l'écrivain marocain, lui-même confronté à l'éloignement de son pays. Bien qu'ayant vécu ailleurs, il a toujours maintenu un lien intime avec sa culture d'origine. Ce recul lui permet de mieux analyser la condition individuelle dans une société complexe et compliquée. Il developpe cette réflexion dans *Le Mariage de plaisir*. Il dit:

> « Vue de loin, Fès ressemblait à un grand bol blanc couvrant d'autres bols. Fès subjuguait tous ceux qui la découvraient pour la première fois. Les toits et terrasses communiquaient entre eux et dessinaient en s'enchevêtrant une arabesque qui entrainaient la rêverie des visiteurs venus des contrées les plus lointaines.» (M.P., 106)

La ville de Fès est à l'image d'un espace emboité et fermé. Elle préserve sa dignité et conserve son image auguste qu'elle avait gardée depuis des siècles *(M.P, p19)*. BEN JELLOUN expose à travers l'histoire naturelle de la famille de Amir, l'Histoire de la ville marocaine : Fès et Tanger entre « *la veille de l'indépendance* » jusqu'à 2010 où le pays a connu de plus en plus les problèmes de l'immigration clandestine. Le conteur du roman commence par donner l'image de la ville de Fès où le personnage rencontre son destin tragique. C'est l'image de la ville qui épouse le destin du personnage. Dans le passage ci-dessous, la structure de la ville épouse le destin de l'auteur, natif de Fès, parle de l'évolution de sa ville comme s'il parle de son itinéraire. Il décrit en disant :

> « L'esprit de la ville s'étendait au-delà de ses frontières. Fès rayonnait et faisait entendre sa musique dans tout le pays. C'en était presque gênant pour les habitants des villes avoisinantes. Fès était le tombeau du Temps, la source enchantée de l'Esprit, le refuge des repentis et le divan des poètes qui tissaient de leurs vers les ruelles sombres et étroites. » (M.P, 106-107)

Cette interaction entre l'individu et sa ville trouve échos dans les propos de MOUSTIR qui explique que l'influence est réciproque entre la ville et le personnage. Il dit:

> « De la ville au Sujet qui l'habite se dessine de la sorte une imbrication étroite qui projette les configurations de l'une sur l'autre et inversement : la mémoire brisée, surcomposée de la ville coïncide très largement avec la fragilité de l'homme maghrébin qui lit son destin dans la brisure de celui de sa ville »[1]

En parallèle, Fès est comparée à un livre ou à une source d'inspiration. Cette ville est le lieu à travers lequel il affirme sa supériorité sur les autres lieux. Cependant, le racisme est déclaré à l'intérieur, ce que veut dire une différence de classe entre les marocains : entre le Fassi[2] et le non Fassi entre l'arabe et le berbère, et aussi entre le citadin et le campagnard. Cette différence traduit le mal social et manifeste l'injustice sociale. Cette incision dans la société a pris le modèle de l'échec social dans *Le Bonheur Conjugal* où la narratrice parle de cette différence entre les gens :

> « Les gens de Fès se croient supérieurs à tous les autres Marocains. Ils regardent le reste de Maroc de haut, comme si leur traditions devaient être adoptées par tout le monde,

[1] MOUSTIR Hassan, Poétique de la ville-symptôme dans le roman maghrébin, *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature*, 2017, vol. 88, no 1, p. 7.
[2] Tahar Ben Jelloun explique dans *La Punition* le sens du mot en disant :*« Fassi désigne les personnes originaires de Fès ».P.83.*

> comme si tout le Maroc devait cuisiner comme eux, s'habiller comme eux, parler comme eux. Leur intolérance est naturelle, leur mépris affiché ; ils ne sont pas méchants, juste cynique. » (B.C, p303)

Ce regard, qu'on porte de l'extérieur, est reflété sur la vie des personnages, qui, en quittant le pays, se plongent dans une quête existentielle ou identitaire. Le reflet imposé de l'extérieur à la ville est celui ce qu'on a posé sur soi-même. Salim dans *Le Mariage de Plaisir* prend distance de sa ville natale Tanger, cette dernière se présente à travers des oppositions comme « l'enfer/ le paradis », « mer/sable » ; « porte de l'Afrique/ fenêtre sur l'Europe » ; « la vie/la mort ». La ville est conçue comme un espace de tous les paradoxes à travers lesquels l'esprit controverse se transmet à l'image du personnage déréglé et composite.

D'ailleurs, Salim se retrouve expulsé au Sénégal pour une raison aussi brutale que simple : il est noir. Confronté à l'exclusion, il décide néanmoins de poursuivre son destin et de se mettre à l'épreuve. Il entreprend alors un voyage clandestin vers son pays dans l'espoir d'atteindre le détroit de Gibraltar. Un itinéraire va en contre- courant du trajet ordinaire où le personnage Salim est marqué, voire abimé, par la logique du racisme de couleur.

Dans *Le Mariage de Plaisir,* Tahar BEN JELLOUN tente de rendre compte de l'indicible en décrivant la ville marocaine au moyen des images poétiques et métaphoriques. Il cherche à produire un *texte photographique*[1], au sens où ce qui est décrit dépasse largement une simple description, révélant les strates cachées de la réalité sociale,*« dit évidemment beaucoup plus qu'une description »*[2]. Dans le passage suivant, l'auteur établit une comparaison entre deux villes, conçues comme incarnations de l'identité et de l'altérité. Salim y partage ses impressions à son arrivée au Sénégal, dans un récit teinté de désillusion et d'éveil à une violence latente.

[1] Tahar BEN JELLOUN fait le recours à des techniques empruntées à la peinture, un art où il exploite le dessein et les couleurs pour exprimer autrement les idées. Nous allons expliciter cet élément dans le chapitre suivant

[2] DUPRIEZ Bernard et, *Gradus: les procédés littéraires*: dictionnaire, 1980.p.149.

> « Au Sénégal, le pays de ma grand-mère, on parlait de Tanger comme de la porte du paradis, Tanger la ville aux deux mers, porte de l'Afrique, fenêtre sur l'Europe, la ville où tout était possible, la vie, la traversée, la mort aussi. On disait que Tanger, princesse des mers et des sables. Tanger, ville de tous les possibles, de ses côtes on perçoit les terres espagnoles, européennes. Tanger la délivrance, Tanger la Vie... Oui, l'enfer, mais aussi le paradis... » (M. P, p207)

Le Maroc se présente, alors, dans le texte de BEN JELLOUN comme un lieu où s'affirment les paradoxes. L'écrivain n'hésite pas à montrer le visage néfaste et violent de son pays. Par exemple dans *Le Mariage de Plaisir*, il est le pays de la corruption (p151), de la Mafia (Dib, Roubio, p.237) et les bandits (p.233). Ainsi, Mohamed dans *Au Pays* ne manquera pas de signaler l'hypocrisie et souligne l'aspect rigoureux de la politique de son pays régnait par « *El Makhzan qui agissait sans respecter la loi et le droit.* » (p63).

Cette histoire de la politique sévère agissait encore à travers les deux œuvres *La Punition* et *Cette aveuglante absence de Lumière* où le narrateur raconte la rigidité et la violence de l'ancien régime. L'auteur fait aussi allusion à la misère de la population, à la pauvreté dans *Au Pays* (A.P. p 62) et le manque des moyens essentiels pour vivre en dignité. Par exemple Amina dans *Le Bonheur conjugal*, réagit violemment à l'égard de son devoir envers son pays et elle dit :

> « ″N'oublie pas qu'avec le petit carnet vert tu représentes le Maroc !″ Il se trompait, je ne représentais personne, pas même ma mère qui me regardait m'éloigner sans réagir, peut-être pleurait-elle elle aussi. J'ai fermé les yeux et décidé de ne plus jamais repenser à ce bled de malheur. » (B.C, p280)

L'écrivain cède la parole à ses personnages afin de décrire la misère de l'individu victime d'une apathie où plonge son pays. Il recourt à des clichés pour montrer la dureté de la vie. Par exemple, le personnage Brik, dans *Le Bonheur Conjugal*, manifeste son désir de partir en France, il argumente son désir en expliquant

au Peintre : « *[...] Nous n'avons rien : peu d'eau, pas de courant électrique, pas de collège, pas de médecin, rien, rien [...]* » (B.C, p.96).

En parallèle, le récit représente des images qui offrent une description exotique et aussi qui répondent, comme le stipule Magdalena Zdrada-Cok, *« aux attentes des touristes, vend son côté folklorique »*[1]. Dans *Le Mariage de Plaisir*, les scènes qui éveillent un attrait touristique sont multiples. Par exemple, la description de la foire et du cirque, le spectacle populaire de la ville *Ouarzazate* « p80 ». Aussi, tout en poursuivant l'itinéraire de la caravane de Amir, il présente les différents lieux touristiques au Sud du Maroc, comme « *Zagora* », « *la mosquée la Koutoubia* », la fameuse place « *Jamaa El Fna* ».

En outre, le narrateur décrit le côté carnavalesque de ces villes traversées afin de présenter le côté touristique et traditionnel de ces régions. À Ouarzazate, les personnages rencontrent une foire burlesque qui traverse le pays et Amir le considérait comme le seul moyen de divertissement. Il dit :

> « Ouarzazate, à l'époque, ressemblait à une grande bourgade avec quelques rares maisons et un petit hôtel de voyageurs. […]. La ville accueillait une foire et un cirque. […]. Le spectacle commença. Une musique stridente fendit l'air. Des nains entrèrent sur scène en faisant des culbutes. Un animateur habillé en soldat américain annonça l'arrivée de Lalla Khenata, ″la plus séduisante, la plus belle, la plus merveilleuse des danseuses du Sud !″. Après un roulement de tambour, une femme à la chevelure longue et blonde apparut : elle se retourna, et, lorsqu'elle fit face au public, on découvrit le visage d'un homme avec une barbe de quelques jours et une grosse moustache. » (M.P., pp79-80)

Toutefois, l'écrivain manifeste son refus d'exploiter cet exotisme à l'égard des pauvres citoyens. Il réclame par la voix de Amina son refus du comportement des artistes qui s'enrichissent par la peinture des beaux paysages du Maroc. Elle s'adresse à son mari en disant :

[1] ZDRADA-COK Magdalena, « Entre le réel et l'insolite : l'image du Maroc contemporain dans la prose de Tahar Ben Jelloun entre 1994-2009 », Carnet [en ligne], première série-2 numéro spécial/2010, (consulté le 19 avril2019). URL : http://journals.openedition.org

> « - L'argent de la vente de ces toiles sera pour Khamsa. 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. Il répondit sans savoir si elle l'avait entendu : - Elles ne sont pas à vendre.» (B.C, p97)

L'auteur révèle la condition difficile de la vie au Maroc. Il évoque le climat dur, le manque des ressources de l'eau potable, et les moyens de développement. Les villages du Sud marocain sont *« oubliés »*, en plus, la dégradation dans les services présentés aux citoyens et tant autres détails représentant le marasme de la société. Le narrateur dans *Au Pays* décrit la situation de son village en disant :

> « Entre-temps au moins dix mendiants, femmes avec bébé, estropiés, jeunes en bonne santé, vieillards exhibant une vieille ordonnance médicale toute froissée, passèrent en tendant la main. Il se dit : il y en a de plus en plus, ce pays a perdu de sa fierté, c'est trop, il y a trop de mendiants, trop de corruption, trop d'injustice, plus ça va, plus ça devient trop. » (A.P, p127)

Or, derrière cette image néfaste, il y a un Maroc qui suscite l'amour et la nostalgie des personnages. L'écrivain prête sa voix au personnage afin d'exprimer son amour envers son pays. Ainsi, Mohammed l'immigré s'attache à tout ce qui représente son pays, en disant par exemple : *« le bled et ses traditions l'habitaient tout en l'éloignant de la réalité »* (*A.P*, p131). Il ne cesse d'affirmer son appartenance à sa religion et à sa culture et à réclamer son amour. Il décrit la souffrance et le mal à vivre en France (p124). Mohamed se rappelle des mots du chauffeur qui lui a conduit avec un groupe d'immigrés, qui dit :

> « Retenez bien ceci, partout où vous irez, quel que soit le travail que vous ferez, une chose est sure, le Maroc ne vous lâchera jamais, il sera toujours avec vous, il vous suit, vous guide et vous protège ; il vous collera à la peau ; il ne faut

> pas se décourager, quand le pays vous manquera, n'hésitez pas à en parler avec votre compatriote. » (A. P, p9)

La conception métonymique du Maroc, l'auteur représente un espace de plus en plus fermé, où le personnage subit le déchirement identitaire. D'ailleurs la fin tragique et mystérieuse de Mohamed dans *Au Pays* montre son échec de réaliser son rêve et de réunir ses enfants dans sa grande maison. Mohamed s'enracine dans son fauteuil et *« s'enfonce »* dans la terre, il ne résiste pas au mouvement du destin et il se livre à la mort en se laissant absorber par la terre. L'image de Mohamed qui s'enracine au fond de la terre traduit ce lien paradoxal, entre l'individu et son pays qui ne le rejette pas et l'accepte mais au même temps l'enferme et l'écrase jusqu'à la mort. Dans le passage suivant l'auteur décrit d'une manière poétique cette relation en disant :

> «Le fauteuil s'était lentement enfoncé dans le sol, il ne s'en rendit compte qu'au moment où il essaya de le déplacer pour changer de position. Sans que personne intervienne, le vieux fauteuil était encastré dans la terre, comme un arbre planté là depuis des décennies, comme un pieu solidement ancré dans la terre. Comme une vieille barque échouée sur une plage abandonnée, comme une vieille chose qui ne servait plus à rien. Le fauteuil s'enfonçait chaque jour davantage, lentement.» (p162-163)

Dans *Cette aveuglante absence de lumière*, le narrateur a pris congé de la vie et il s'éloigne de la réalité inacceptable. Il s'agit pour ces personnages emprisonnés de s'enfuir et d'aller au-delà de leur espace limité et rigide. Nous pensons que le choix de l'exil dans *la Punition*, après la libération du narrateur, représente la quête de la liberté et explique la volonté de sortir de l'enfermement spatial vers l'errance.

En effet, le roman de BEN JELLOUN offre une diversité spatiale de lieux statiques et enfermés, le récit se développe, de plus en plus, pour présenter l'intériorité de l'homme contemporain. Le personnage est enfermé dans des lieux des différentes formes, ce qui affecte par la suite la structure narrative. Dans ce sens BOURNEUF

explique que « *l'espace dans un roman s'exprime donc dans des formes et revêt des sens multiples jusqu'à constituer parfois la raison d'être de l'œuvre.* »[1]

En parallèle, l'espace condamne la vision du personnage au point que ses actions seront déterminées en fonction de la représentation de cet espace. Autrement dit, le lieu, dans les textes de BEN JELLOUN, fonctionne d'une manière ambivalente entre l'évolution du personnage et l'espace décrit.

Mais, la question qui se pose réside dans l'homogénéité de cette unité espace-personnage que l'un pourrait être absorbé par l'autre ou se fondre en lui. Les propos de GENETTE l'expliquent :

> « L'ambiguïté du thème spatial ne compromet donc pas nécessairement l'unité de ce sujet ; son autonomie, peut-être : car si l'espace est ambivalent, c'est sans doute qu'il est lié à plus de thèmes qu'il ne semble d'abord. Mais un sujet tout à fait autonome serait-il vraiment significatif ? »[2].

2- Les lieux d'enfermement et de déchirement

Les deux textes de BEN JELLOUN *la Punition* et dans *Cette aveuglante absence de lumière* témoignent la vie des personnages enfermés et reculés de la vie extérieure. L'espace clos et fermé de la prison introduit les prisonniers dans une intériorité profonde, ils apprennent à résister face à la perte de leur humanité et de leur dignité. SEMAILI explique que la mission de Tazmamart est d'exposer les détenus à une stratégie pour leur pousser à perdre la raison par le biais de les déshumaniser. Il dit :

> « L'histoire de Tazmamart, telle qu'elle est racontée par les survivants, est d'abord l'histoire d'une déchéance : des corps transformés en épaves et en squelettes [...] ; déchéance des esprits qui sombrent dans la démence et la dépression,

[1] BOURNEUF, Roland et OUELLET, Réal. *L'univers du roman*. Presses Universitaires de France-PUF, 1995.p.114.
[2] GENETTE Genette, *Figures I*, Paris , Seuil, 1966.

> déchéance des valeurs et de la justice bafouée au nom d'une vengeance inhumaine [...].»[1]

Le récit à la première personne incarne le lecteur dans un monde clos où le narrateur reconstruit son Moi décomposé par le fait d'être détrôné de son humanité. La prison est le lieu où les personnages assistent à la perte de la raison et de la vie où ils se foncent dans la folie et la mort. Le narrateur dans *Cette aveuglante absence de lumière* nous décrit l'endroit terrible de Tazmamart :

> « Or, nous étions réduits à l'immobilité et à l'éternité des choses matérielles. Nous étions dans un présent immobile. [...]. Le présent ne laissait d'espace que pour son propre déroulement. S'en tenir à l'instant immuable, et ne pas y penser. » (C.A.A.L, p45).

Le prisonnier est soumis à un traitement de déshumanisation violent et brutal qui conduit à sa négation. À cet effet, il est important pour lui de résister contre ce flux qui arrache sa dignité. Le narrateur de *La Punition* le tient à force et il réclame :

> « Notre humanité est mise à rude épreuve. Je la tiens au fond de mon âme. Je me promets de ne pas céder, de résister contre cette brutalité avancée comme une valeur. » (P, p53).

La violence exercée sur les détenus rend le paysage sédentaire complice à l'expression métaphorique du mal et de la souffrance morale et physique. Nous remarquons que la personnification exploitée et les mots choisis par l'écrivain mettent en valeur le caractère silencieux et figé de l'espace. Dans *La Punition,* le narrateur décrit le décor qui accompagne le sentiment d'enfermement. Il dit :

> «Le ciel est noir. Les arbres figés. Les montagnes autour dorment. [...]. Un silence de plomb. Une noirceur de très mauvais augure. L'air est figé. Rien ne bouge. Soudain un corbeau traverse la cour.» (P, p59).

[1] SEMLALI, Mohamed. La parole et l'exorcisme du mal dans les récits de Tazmamart. *L'ombre du bagne : La littérature carcérale au Maroc et ailleurs,* Fès, LARES,2017, p. 57.

En plus, la prison est comparée à « la nuit » où il est impossible de voir le soleil et la lumière et que l'homme est sombré dans le noir de la cellule. Le personnage raconte dans *La Punition* : *« Nuit courte. Nuit d'inquiétude. Nuit sans sommeil, sans rêve. » (p49)*. De même les prisonniers de Tazmamart vivent dans l'obscurité et comparent, aussi, le bagne à la nuit. Cette transposition symbolique traduit l'obscurité qui réside dans la violence et l'injustice, car le prisonnier vit dans une obscurité éternelle de la censure et des lois rétrogrades imposées par la société. Le narrateur – personnage décrit sa vie en prison en disant :

> « Nous n'étions pas dans n'importe qu'elle nuit. La nôtre était humide, très humide, poisseuse, sale, moite, sentant l'urine des hommes et des rats, une nuit venue à nous sur un cheval gris suivi par une meute des chiens enragés. » (C.A.A.L. p. 11,).

Nous pensons que l'espace, dans le récit de BEN JELLOUN, a une autre fonction que celle d'encadrer les événements relatés. Il est conçu comme l'unité à travers laquelle un monde poétique est mis en place. En effet, la juxtaposition des images poétiques et le recours à la *photo-graphie* dans le roman implique un autre espace loin et différent à celui de la prison. Le recours à la ligne courte exprime l'insuffisance linguistique pour décrire la prison. Le langage linéaire ne supporte plus la charge sémantique que prend le discours descriptif, par lequel surgit la volonté de décrire avec passion le sentiment de la souffrance. En effet, le détenu cherche à réserver sa dignité arrachée dans l'espace de la prison ou du bagne où il est considéré comme « *chose* », « *loques* » (*P*.p58), « *chiffons* » (*P*., p116) ou bien qualifié par des animaux *« les êtres humains sont devenus des rats »* (*P*., p28), « *Sardines* » (*P*.,p81).

À côté de la violence physique, les prisonniers sont exposés à l'humiliation psychique, c'est le fait d'être mis entre les mains des soldats analphabètes et « *psychopathes* » (P, p111), qui insultent des intellectuels et des étudiants et ils « *parlent d'un langage des bandits* » (P., p83) et le français parlé est « *ridicule ou approximatif* ». Pour le personnage prisonnier, la résistance à l'humiliation c'est pouvoir s'évader par l'esprit et quitter *« un lieu qui annulait tout ce qui pouvait rappeler la culture, l'intelligence »* (P, p60).

L'espace clos et figé se transforme par le biais de la métaphore du rêve, de l'imagination et la méditation, à un nouvel espace où les rescapés résistent à la réalité brutale. Les prisonniers de Tazmamart surmontent l'épreuve d'un « *être enterré* » en pratiquant de multiples activités dont la mémoire et l'esprit sont les éléments les plus importants. Par exemple, ils passent le temps à réciter le Coran, à raconter des contes ou de vieilles blagues ou se plonger dans le silence de la spiritualité et de la méditation.

Le personnage enfermé cherche alors à nier l'espace silencieux et meurtrier pour survivre. Par exemple Abdelkader, dans *Cette aveuglante absence de lumière,* réclame qu'on lui raconte des histoires, il dit : *« Raconte- moi une histoire sinon je meurs » (C.A.A.L p,93).* De même le narrateur dans *La Punition* demande un livre *« le plus gros possible »* (P.p59) pour le lire et s'évader du camp militaire. Son choix est porté sur « *Ulysse* de James Joyce » (P., p,59)

Le narrateur prisonnier cherche à aller au-delà de son espace clos et vivre, ailleurs, loin des murs qui l'encerclent. Par ailleurs, l'auteur alimente son récit tragique et l'expose à l'absurdité du temps et à la douleur de la punition par le bais de la mise en place des récits enchâssés afin de créer un autre espace libre et évasif. En plus, le personnage attend sa libération, mais ce souhait est accompagné de la déception et de la réticence, vis-à-vis de la vie elle-même.

L'auteur raconte dans *La Punition : « Je suis libéré mais pas libre. Le camp pèse lourd. Je le porte sur mon dos » (p, p138).* D'ailleurs, il ne s'adapte pas à sa vie d'autrefois, il éprouve *« une sorte de malaise, un rejet »* au confort de la vie ordinaire et au rythme de la vie ordinaire. Il va à la recherche d'un autre espace où il retrouve la liberté de connecter avec son âme afin de rejoindre la paix et la sérénité. Il s'enferme dans un monde spirituel et silencieux, car son âme blessée n'a pas pu trouver son unité dans le réel. Ce que SEMAILI explique à propos des survivants de Tazmamart qui n'ont pas pu se détacher du souvenir atroce du bagne et de la torture :

> « S'il est vrai que la libération est vécue, au début, comme une renaissance, les survivants découvrent rapidement, après

> l'évanouissement des premières illusions, que cette naissance est minée de l'intérieur »[1]

En outre, l'enferment spatial génère chez les prisonniers un profond sentiment de perte : ils se retrouvent à la marge des plaisirs de la vie, comme en témoigne la voix de l'un des détenus : *« la vie est derrière moi »* (*C.A.A.L*, p25). Le détenu finit par se plier *« aux gestes simples et quotidiens »*, plongeant dans une solitude muette et un silence accablant. Il endure un déchirement psychique si intense qu'il devient incapable de se détacher d'une expérience terrible. Dès les premiers instants de l'incarcération, c'est son nom que l'on cherche à lui enlever car il est interdit de l'utiliser. Son identité, dès lors, se voit réduite à une simple matricule. Ce processus de négation marque profondément l'auteur, qui témoigne dans son texte en disant : *« Mon numéro de matricule est le 10366. Je m'en souviens encore aujourd'hui. Tous ceux dont le numéro commence par 10300 sont des punis du roi. » (P.p.39.)*.

Vivre sans nom incarne une vie sans identité, le personnage est réduit à un numéro abstrait et il est vidé de ses sentiments, de son passé et de son future. L'espace carcéral se transforme en un espace de résistance et de combat pour se protéger de la négation, de déchirement et de la dissolution de l'identité. Le personnage Salim dans *Cette aveuglante absence de lumière* réclame *:*

> « L'unique chose que je devrai éviter d'oublier, c'est mon nom. J'en ai besoin. Je le garderai comme un testament, un secret dans une fosse obscure où je porte le numéro fatidique :7. » (CAAL,p.30).

Après sa libération, le personnage se sent mal à adapter à la vie. Il souffre d'être mis à côté de la réalité parce qu'il porte son âme brisée par la torture et il continue à vivre l'épreuve même en dehors de la prison. L'épreuve vécue, dans le lieu enfermé, déconstruit l'unité du Moi en formant un ensemble de fragments, il est à la fois le même et un autre. Par exemple, Salim dans *Cette aveuglante absence de lumière* est stupéfié après avoir vu son image dans le miroir. Il décrit ses sentiments en disant:

[1] SEMLALI Mohamed, La parole et l'exorcisme du mal dans les récits de Tazmamart. *L'ombre du bagne : La littérature carcérale au Maroc et ailleurs*, Fès, LARES,2017, p. 64.

> « - Oui, c'est vrai. C'est le regard de la folie, alors que j'ai encore ma tête. C'est aussi le regard de la mort, alors que je suis vivant. Je n'ai pas admis d'avoir ces yeux-là, habités par quelque chose d'effrayant. Ce sont les yeux de quelqu'un d'halluciné. J'ai peur. Et je lis la peur dans le regard des autres. Peut-être que j'aurais dû me préparer à ce choc. Je finirai bien par y arriver. » (C.A.A.L,p.238)

L'épreuve du miroir est aussi présente dans *la Punition*, le narrateur n'accepte pas sa nouvelle situation du détenu, il décrit son image en disant :

> « le matin, je me regarde dans le miroir : je suis pâle, amaigri, les yeux blafards ; besoin d'air, besoin de prendre un bain chaud, besoin de prendre un bain chaud, besoin de boire un bon café et d'aller me promener. » (P.p126-127)

Le narrateur est incapable de se reconnaitre, son reflet sur le miroir représente une autre personne avec un corps abimé et dénué de son humanité. Il devient un autre et il constate enfin combien la torture a détruit son intérieur et elle a provoqué la rupture avec le réel et avec le monde extérieur. Le narrateur de *la Punition* exprime ce déchirement en disant : *« je ne sais pas ce dont j'ai envie. Je suis là et je ne suis pas là. Drôle d'impression. Le monde chavire et moi je ne sais où me poser. » (P.p131).*

D'ailleurs, le personnage se retrouve transformé après une longue période d'isolement dans l'espace clos, une épreuve avec laquelle le personnage sort mutilé et dégradé. Il s'agit, pour lui, une renaissance après la libération. C'est ainsi que, Salim raconte après sa libération dans *Cette aveuglante absence de lumière*: *« J'avais l'allure d'un petit vieux qui venait d'arriver au monde.[...]. J'étais un nouveau-né qui devait se débarrasser de son passé. »* (CAAL.p245).

En effet, le personnage prisonnier cherche à préserver cette unité et pour faire face à la déshumanisation et pour ne pas sombrer dans la folie, il se plonge dans le monde de la poésie et de la spiritualité. Le personnage poursuit son itinéraire en laissant son corps abîmé, traîné dans la douleur et la souffrance. Il s'évade à travers les textes de la poésie en visitant d'autres espaces. Le texte de BEN JELLOUN se construit selon une mosaïque de textes et de citations en créant un nouvel espace. Cette

écriture transgresse le réel et propose une nouvelle lecture du monde envahit par le mal et la difficulté.

Conclusion

L'œuvre de Tahar BEN JELLOUN donne à voir un espace marocain intimement lié aux problématiques sociales. La voix narrative s'attarde sur les lieux habités par des personnages en souffrance, révélant un espace doté d'une fonction renouvelée à travers laquelle l'homme entretient de nouvelles relations avec son univers. L'écrivain met en scène des figures évoluant dans un espace fugitif, empreint de rejet et d'inhospitalité, illustrant une double négation, celle imposée par l'environnement, et celle intériorisée par le personnage. Ce dernier entame ainsi une quête de soi, aspirant à retrouver un espace sublime et réconciliateur.

Le roman de l'écrivain marocain s'inscrit dans une esthétique du voyage et de l'errance, comme le voyage du retour d'un immigré vers son pays natal, ou de la renaissance après la libération. Ce mouvement physique rejoint une dynamique intérieure, celle d'une quête identitaire ou spirituelle. En somme, le personnage entreprend un déplacement réel ou imaginaire, une errance symbolique, à l'image des prisonniers en quête d'un refuge à la fois psychologique que physique.

Il nous semble que cette esthétique d'errance et de déplacement s'articule sur deux niveaux : le premier est sur le plan réaliste où le personnage effectue un déplacement physique, comme le voyage, le déplacement d'un lieu à un autre. Le second est préconisé comme symbolique et métaphorique à travers lequel le personnage fait un recensement de son identité brisée et fragmentée. En outre, cette errance spatiale suppose une errance scripturale, cette dernière est représentée à partir du passage de la prose linéaire vers l'expression métaphorique et symbolique.

L'écrivain suggère de nouvelles voies d'écriture de l'espace qui mènent le lecteur à attraper le fil conducteur pour comprendre l'intériorité de l'individu, celui-ci est partagé entre un espace culturel et social. En effet, cette représentation est faite à travers le récit des rêves, le texte devient un lieu où s'entrecroisent tous les chemins qui mènent vers un labyrinthe de sens.

Enfin, nous pensons que la description spatiale renvoie à l'état d'immobilité et d'enfermement, de la perte et de la folie, de la mort et de la résurrection des personnages. L'espace est, ainsi, une représentation en fonction de la vision du personnage souvent intérieure et subjective. Mais, cette perception intérieure de son espace ne cesse d'entrevoir une communication avec l'aspect extérieur, c'est le milieu à travers lequel le personnage bouge et affirme sa condition.

CHAPITRE V

Ecriture transgénérique dans l'œuvre de Tahar BEN JELLOUN

Introduction

Tahar BEN JELLOUN se présente comme un romancier, poète et peintre, son œuvre est conçue comme un creuset de langues et de cultures. L'écrivain tisse la trame de l'intrigue en mettant le texte au carrefour des formes littéraires et il puise des ressources de cultures différentes : il se nourrit de *Mille et une Nuits,* du conte populaire, de la poésie arabe et soufie qui alimentent son univers romanesque. Aussi, il s'inspire des écrivains de la littérature occidentale qui ont marqué son œuvre. C'est à cette question de l'influence de la littérature étrangère sur la production de son œuvre que BEN JELLOUN a répondu en disant : *« Pour écrire, il faut lire énormément. Il faut se nourrir de la production des autres. Je lis ainsi beaucoup de poésie. »* [1]

Par ailleurs, nous pouvons identifier deux perspectives à travers lesquelles l'écriture de BEN JELLOUN se manifeste dans un palimpseste de textes. Il est remarquable que l'écrivain se présente en tant que narrateur de son texte en ayant le statut d'un lecteur érudit qui porte un réservoir culturel et oral inépuisable. Il est aussi le témoin du mal existentiel de sa société enfermée dans les normes de la tradition et de la politique. Il se sert des autres textes afin d'exprimer le malaise de l'individu. Mais, en parallèle, il ouvre la voie à l'expression de l'Autre qui vient adosser le sens rétrospectif de son texte.

Nous remarquons que l'œuvre de Tahar BEN JELLOUN, en occurrence notre corpus, s'est émaillé de citations et de références à des films et à des textes différents. Son texte offre un dialogue puissant avec les autres voix qui existent et qui émergent afin de se conjuguer avec les autres voix dans le texte. C'est ainsi que Roland BARTHES revient aux termes de l'intertextualité pour expliquer cette coexistence de texte dans un autre texte, ce qui justifie par conséquent que « toute écriture est une réécriture ». Il dit :

> « Plus le sens qui est rendu (libéralement) pluriel à l'intérieur d'un seul code (celui du « bien-écrire »), mais l'ensemble même du langage (comme « hiérarchie fluctuante

[1] BEN JELLOUN Tahar, Entretien avec Tahar Ben Jelloun réalisé par Jean- François Clément d'après une conférence donnée à Nancy, *Chronique 2006*, http://taharbenjelloun.org/index.php?id=46&tx. (Consulté le 21/11/2019)

> » de codes, de logiques) qui est visé, travaillé ; cela doit encore se faire dans l'apparence de la communication, car les conditions sociales, historiques, d'une libération du langage (par rapport aux signifiés, à la propriété du discours) ne sont nulle part encore réunies. D'où l'importance actuelle des concepts théoriques (directeurs) de paragramme, de plagiat, d'intertextualité, de fausse lisibilité. »[1]

La construction de l'identité textuelle de l'œuvre de Tahar BEN JELLOUN se manifeste en relation avec l'effet de l'intertextualité présent, notamment, à travers la référence à l'idéologie et la culture marocaine. Nous chercherons, au premier temps, à revoir les figures de la construction du texte à travers *le texte -témoin*. Dans un second temps, nous essayerons d'analyser les effets intertextuels sur la poétique de l'écriture de son œuvre romanesque.

Laurence GAUVREAU, dans l'article intitulé « *L'écriture de soi, une écriture de l'Autre ?* », démontre les composantes de l'écriture de soi à travers la particularité de l'approche intertextuelle. Elle dit : *« l'auteur se sert des mots des autres comme un instrument d'affirmation et de création de soi par l'écriture »*[2]. Selon elle, la construction du soi ne peut être conçue en dehors des éléments qui proviennent du contexte de la société et de la culture, où *« l'auteur se perçoit et se réfléchit. »*[3] . Il s'agit d'une image composée avec des mots de l'Autre.

Par ailleurs, la notion de l'intertextualité a été prise dans ce sens poétique, dans la conception de J. KRESTEVA et R. BARTHES, c'est-à-dire elle interroge la genèse de l'écriture. Par la suite, cette notion devient une méthode d'analyse et de lecture de texte littéraire selon RIFFATERE. De ce fait, le lecteur détermine un réseau de sens provient de la cohabitation du texte dans un autre : *« Dans cette mesure, une lecture intertextuelle n'est pas un simple rappel érudit des sources ou des emprunts d'un auteur, mais un levier pour l'interprétati*on. »[4]

---

1 *Op.cit.,* BARTHES Roland, *Le bruissement de la langue* .p92
2 GAUVREAU Laurence, L'écriture de soi, une écriture de l'Autre ?, *Voix plurielles : revue de l'Association des professeur. es de français des universités et collèges canadiens (APFUCC)*, 2020, vol. 17, no 1, pp. 171-181, (consulté le 30/09/2021), URI : https://id.erudit.org/iderudit/1069218ar
3 Ibid.,
4 HOUDART-MEROT Violaine, L'intertextualité comme clé d'écriture littéraire. *Le français aujourd'hui*, (consulté le 20/02/2022), https://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2006-2-page-25.htm

Le palimpseste des écrits et des voix, dans l'œuvre de BEN JELLOUN, provoque des confusions génériques et affecte le sens du texte. Le passage d'un genre à un autre, de la prose à la poésie au cinéma, apporte des effets sur la conception du genre romanesque. Ceci, nous mène à interroger le texte de BEN JELLOUN qui se construit et se déconstruit en fonction du parallélisme générique et interaction entre les textes. En fait, nous supposons que la présence de ces éléments, comme intertexte, résulte d'une représentation qui s'ouvre sur des idéologies et des perspectives liées au contexte de la réception de l'œuvre.

I- Poétique et intertextualité dans l'œuvre de Tahar BEN JELLOUN

Nous remarquons que la mise en scène du sujet intellectuel est une figure omniprésente qui traverse l'œuvre de BEN JELLOUN. En effet, l'existence de ce profil est le reflet de l'écrivain qui se montre derrière le personnage écrivain, conteur et poète ou même l'artiste. Il traverse l'œuvre pour poser l'empreinte de la vie privée de l'auteur et de ses impressions sur la culture, la religion et la politique. Les échos de son Moi jaillissent à travers l'expression de l'Autre qui l'adapte et l'affirme à partir du travail de l'intertextualité qui prend plusieurs formes.

En parallèle, la présence de plusieurs voix, qui coexistent et superposent, provoque une polyphonie énonciative où la voix de l'écrivain se mêle avec les autres et suscite une pluralité de lecture. Le sens surgit derrière l'écho des voix et représente un nouvel espace littéraire, mais en faillite. Il s'agit de la présence d'une parole qui puise de deux mondes différents, comme l'explique Charles BONN :

> « Le plus souvent l'espace qu'ils font vivre devant nous est un espace en faillite, en train de se perdre sous les coups de la modernité, et non d'affirmer cette dernière. Ils nous montrent en effet un triple sacrifice. Celui d'un espace culturel confronté à la crise de valeurs inouïe qu'entraine sa confrontation avec cette modernité occidentale. Celui du personnage tiraillé entre ces deux systèmes de valeurs, et qui en meurt comme mourait le héros tragique grec, issu d'un

> monde ancien et sacrifié sur la scène urbaine de la toute neuve démocratie athénienne. »[1]

L'énonciation plurielle est synonyme du contact avec les autres identités et cultures dans le texte. Aussi, elle pourrait être le résultat du conflit entre deux systèmes de langues et par ricochet une traversée de genres littéraires. La présence de la voix de l'Autre dans le texte de BEN JELLOUN prend plusieurs formes. En premier lieu, nous allons étudier ce qui est en relation avec la genèse d'écriture, c'est-à-dire ce qui relève de sa formation comme écrivain, et de la fabrication du sens, comme l'affirme Du Bellay en pensant à *« l'écriture de digestion et de dévoration »*[2]. En second lieu, nous allons analyser la trace de la société, de la culture comme élément intertextuel qui s'ajoute à la construction de son œuvre romanesque.

1- L'investissement du culturel dans l'œuvre de Tahar BEN JELLOUN

L'auteur de *La Nuit Sacrée* se ressource du patrimoine de son pays. Son écriture s'inspire de l'imaginaire culturel et social marocain, il s'enfonce dans l'intériorité de l'individu marocain où il se construit à travers lui. Selon BAKHTINE *« La voix individuelle ne peut se faire entendre qu'en s'intégrant au chœur complexe des autres voix déjà présentes. »*[3]. BEN JELLOUN explique aussi son attachement à son origine qui représente une source de son imaginaire. Il affirme :

> « Un pays est une mémoire qui constitue, nous prolonge et nous accompagne. Nos origines, nos racines, nous les portons en nous et nous ne sommes pas disposés ni capables de les dissimuler, encore moins de les nier. »[4]

---

1 BONN Charles, Littérature maghrébine francophone et théorie postcoloniale. *Etudes romanes : Une Francophonie plurielle. Langues idées et cultures en mouvement, Copenhague : Museum Tusculanum Press Université*, 2009, pp. 117-132.

[2] *Op.cit.*, HOUDART-MEROT Violaine, L'intertextualité comme clé d'écriture littéraire. *Le français aujourd'hui*

[3] TODOROV Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique : suivi de Écrits du cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil,1981,p.8

[4] *Op.cit.*, BEN JELLOUN Tahar, Etre Marocain : comment se définir en tant que Marocain ?, *Chronique 2002*,

Dans l'œuvre de Tahar BEN JELLOUN, l'aspect culturel intervient pour spécifier le personnage et marquer sa position dans l'univers romanesque. Le texte littéraire affirme sa relation intrinsèque à la culture et l'identité, comme le stipule BAKHTINE qui dit :

> « La culture est composée des discours que retient la mémoire collective (les lieux communs et les stéréotypes comme les paroles exceptionnelles), discours par rapport auxquels chaque sujet est obligé de se situer. »[1].

Nous pensons que son œuvre puise d'un syncrétisme culturel et linguistique, car le langage poétique est le produit de l'interaction de deux systèmes de référence qui forgent son texte : le premier est celui de la langue maternelle et de la culture maghrébine. Le second, est de la langue et de la culture occidentale. L'écrivain écrit en français, mais l'écho des mots en arabe interpelle son imaginaire et résonne pour côtoyer les phrases en langue française. Tahar BEN JELLOUN explique ce phénomène de bilinguisme en disant:

> « Oui, il m'arrive de céder à une errance dans l'écriture comme si j'avais besoin de consolider les bases de mon bilinguisme. Je fouille dans cette cave et j'aime que les langues se mélangent, non pas pour écrire un texte en deux langues mais juste pour provoquer une sorte de contamination de l'une par l'autre. C'est mieux qu'un simple mélange ; c'est du métissage comme deux tissus, deux couleurs qui composent une étreinte d'un amour infini. »[2]

En parallèle, la prose de BEN JELLOUN puise ses ressources dans la poésie arabe et soufie[3]. Il cite les poètes soufis, les écrivains et les romanciers, comme il cite les versets coraniques et les sourates. Mais, la présence du mot arabe, l'écriture et la calligraphie

---

[1] *Op.cit.*, TODOROV Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique : suivi de : Écrits du cercle de Bakhtine*, p.8

[2] BEN JELLOUN, Tahar, « on ne parle pas la francophonie », *Chroniques 2007*, site officiel de Tahar Ben Jelloun. www.taharbenjelloun.org.

[3] Ben Jelloun cite dans ses premiers romans des poètes très connus dans le monde mystique musulman notamment El Halaj, Ibn Arabi, El Firdoussi dont les poèmes interprètent le contexte et la thématique du texte auquel ils sont insérés.

arabe[1] et la litanie coranique soulignent la présence de l'oralité qui traverse le texte et son imaginaire. En plus, ce type d'expression offre une certaine familiarité avec le lecteur maghrébin, mais elle provoque la confusion chez le lecteur étranger. Voici des exemples tirés du corpus qui révèlent l'appartenance à la culture et à la tradition maghrébine :

- « - un mariage de Mut'a ? » (M.P, p121)
- « selon la loi et la sunna de notre prophète » (M.P ,126)
- « des croyants venus laver leurs péchés avant de repartir chez eux satisfaits et remplis des vertus émanant de leur fois » (A.P., p10)
- « cette nuit fait partie de celle que je raconterai à mon fossoyeur » (B.C, p 83)
- « Ainsi la parole de Dieu le Très Puissant est Vérité » (C. A. A. L, p20)

L'écrivain traduit aussi quelques versets coraniques qui répondent aux contextes différents dans son texte. La traduction reprend l'idée exposée par le texte en faisant de la citation un argument de plus en plus fort. Il rappelle un univers qui souligne son appartenance socio-culturelle, par le biais d'un langage garantit la différence avec l'Autre. Nous pensons que la citation coranique révèle une sensibilité envers les causes humanitaire. Voici quelques exemples:

- « Je repensai à Dieu et à ce que le Coran dit de suicide : Tout est entre les mains de Dieu. Ne pas haïr un mal qui pourrait être un bien. Celui qui se donne à la mort ira en enfer et mourra à l'infini de la manière dont il s'est supprimé. » (C.A.A.L., p33)
- « Dieu ait créé les hommes différents pour qu'ils se rencontrent et se connaissent » (M.P., p69)
- « Ajoutant un verset sur la tolérance rappelant que Dieu avait créé l'humanité diverse et semblable, que la seule différence entre les êtres était dans la force de la foi et

[1] C'est une tendance de l'écrivain d'insérer des calligraphies des mots ou expressions écrite s en arabes, comme dans *Cette aveuglante absence de lumière (p168)*, où il écrit en arabe, sous forme de deux lignes juxtaposée, la formule coranique qui éloigne les méfaits du Satan. De même dans des romans *La prière de l'absent* (pp. 30 -31-81), où il traduit ce qu'il a écrit en français en arabe.

dans la rigueur du savoir » (traduction du verset coranique. (M.P, p156)

- « la vie tient à si peu de chose, que nous sommes de grains de sable, que nous appartenons à Dieu et à lui nous revenons ! » (B.C, p29)

De même, l'évocation des prières ou des versets coraniques ont une portée habituelle ou même coutumière plus que religieuse et spirituelle dans la tradition marocaine. Par exemple, dans *Au pays*, où le personnage se rattache à ses coutumes langagières et deviennent comme des maximes ou proverbes qui énoncent une situation particulière. Il dit par exemple :

- « *Al mouminou moussab*. » (*A.P.*, p75)
- *"Al Hamdou Lillah ! A Chokro Lillah*!" (*A.P.*,p75)
- *« Assabr Ya Haj !* Patience Haj ! la formule magique durant le pèlerinage » (*A.P.*, p127)
- *« la illaha illa lah mouhamad rassoulou llah… » (A.P.,p141)*

Quant à la présence des prières et des invocations spirituelles dans *Cette aveuglante absence de lumière,* ont pour fonction d'amener le personnage à la résistance contre la torture et l'humiliation. Il retrace par-là les lueurs de la liberté qui se répandent à travers un mystique spirituel. Voici un exemple :

« Éloigne-moi de la haine, cette pulsion destructrice, ce poison qui ravage le cœur et le foie. Ne plus vouloir porter la vengeance dans d'autres foyers, dans d'autres consciences, oublier, rejeter, refuser de répondre à la haine. Être ailleurs. Aide- moi à renoncer à cet attachement qui m'encombre, à sortir en douceur de ce corps qui ne ressemble plus à un corps, mais à un paquet d'os mal formé ; dirige mon regard sur d'autres pierres.» (C.A.A.L., pp 71-72 »

Nous pouvons dire que le roman de Tahar BEN JELLOUN présente une prose marquée par le rythme qui provient de l'oralité, de la coutume sociale et la tradition

religieuse. Cette parole accompagne une charge émotionnelle où la langue française s'habille des ornements de l'oral maghrébin, qui provoque *une polyculture* ce qui relève des procédés tel que le rythme. Donc, le rythme et la prosodie de son texte proviennent de cette oralité. À ce propos, Meschonnic affirme :

> *« L'oralité est le rapport nécessaire, dans un discours, du primat rythmique et prosodique de son mode de signifier à ce que dit ce discours. L'oralité est collectivité et historicité »*[1] .

Définir le texte par son oralité veut dire l'inscrire dans sa dimension historique et culturelle. Le langage littéraire est gouverné par les repères culturels et historiques qui créent, d'un côté un brouillage sémantique, et de l'autre côté, un rythme et une prosodie. Par exemple, nous trouvons des expressions couronnées de la tradition marocaine ou musulmane, et par le biais de la traduction que la langue française habite un nouveau langage. Il s'agit d'un lexique différent qui souligne une altérité de la composante linguistique et référentielle. Par ailleurs, le mot français est falsifié, modifié et même violé, il se conjugue avec l'arabe dialectal et provoque une confusion sémantique qui amène vers l'altérité du langage. Dans *La punition*, l'écrivain introduit son lecteur dans l'ambiance du camp où le mot du *« français cassé »* révèle un sentiment d'humiliation et de torture, c'est à travers ce langage que nous faisons la différence intellectuelle entre les soldats et les détenus. Il dit par exemple :

> « "*Rassema* " (rassemblement) à quatre heures. "*Rivail*" (réveil) à trois heures. "*Paktage pri*" (paquetage prêt) à trois heures et demie. "*Sakado compli*" (sac à dos complet). Toujours les mêmes ordres, hurlés par un caporal analphabète envoyé là pour humilier des étudiants, des intellectuels. » (P., p48)

[1]MESCHONNIC Henri, *La critique du rythme*, Op.cit,.p.80

De même, des mots dans *Au pays* comme : « *lentraite* » ; *« les françaouis »* ; « *kanakul* » ; « *démokratia* » ; *« Lafrance »* ; *« bouguenoule »* marquent le niveau intellectuel du personnage Mohamed et son appartenance à un rang social bien déterminé des immigrés. Des mots en italique ou entre guillemets se clignotent au sein de l'expression française pour traduire une image métaphorique chargée de la tradition maghrébine, voici des exemples :

- « le Kmandar, c'est du fer, *Hédid*. » (C.AA.L, p65)
- « *bouguenoule* ne comprend jamais rien. » (A.P, p14) « une tête brulée, un fou qui allait avoir des problèmes et en créer à toute la famille » (M.P., p83)
- « tout se passe "*men tiht el tiht*", de bas en bas » (C.A.A.L)
- « Je suis *meouakal*, elle m'a fait mangé un gâteau au miel où son grand sorcier avait déposé le poison le plus subtil : il ne tue pas mais donne toutes les maladies. » (C.AAL, p196)
- « Alors les Négresses, les *Kahlouchates* » (M.P.,p110)
- « *kahlouch*, c'est-à-dire : négro, esclave, en arabe... » (M.P., p185) »
- «Il aurait pu leur dire : ″Espèce de Khoroto″, le surnom que l'on donne aux Marocains blancs qui ne réussissent rien, mais ça ne servait à rien. Khoroto! » (M.P.,p185)

Le recours à la traduction assure un parallélisme[1], un effet poétique qui ébranle la structure et la lisibilité du texte. La traduction révèle, aussi, un désir de la part de l'écrivain de faire son lecteur un partenaire de son univers littéraire. Mais, ces expressions traduites littéralement en langue arabe soulignent la différence entre deux systèmes linguistiques et perturbent, encore, la compréhension pour un lecteur étranger. L'auteur souligne, à travers ces mots et ces expressions, l'identité de son texte alors qu'il garde son appartenance à une culture qui n'est pas celle de la langue d'expression. Il

[1] Le parallélisme est une figure rhétorique, il s'agit de la répétition du même mot dans une seule phrase. Dans le chapitre suivant nous détaillons les figures de répétition et de parallélisme.

introduit des formules et des proverbes qui entrainent des vides *sémantiques* et brisent la linéarité de la prose. Voici quelques exemples:

- *« Il souffle et fait trembler les collines de la vieille Montagne » (B.C., p260)*
- *« "Ne connait le fouet que la peau qui l'a reçu." (M.P., p163)*
- *« Il avait tellement maigrit qu'il ressembler à un oiseau déplumer » (CAAL., p 23)*
- *« On dit têtu comme une mule, mais lui et sa tribu dépassent l'entêtement des mules » (A.P., p139)*
- *« Personne n'a le droit de laver ses pieds sur toi » (B.C., p211)*
- *« l'envie et l'hypocrisie étaient une monnaie courante dans ce village » (A.P.,p140)*

Un autre exemple de ce métissage culturel est l'insertion du conte oriental dont la référence au livre des *Mille et une Nuits* est incontournable. BEN JELLOUN introduit souvent l'image du conteur dans son roman, sa mission consiste à transmettre la culture populaire maghrébine. Salim joue le rôle du conteur dans *Cette aveuglante absence de lumière*, les prisonniers lui demandent de raconter les histoires des *Mille et une Nuits.* L'auteur explique que ce livre a beaucoup inspiré la littérature universelle et orientale, comme les contes de *Jha* qui sont très populaires au Maghreb. Il incite son lecteur maghrébin et étranger à la redécouverte de ce livre qui reste méconnu. Salim raconte :

> « Ils m'avaient entendu réciter des poèmes d'Ahmed Chawqui, celui qu'on disait être « le prince des poètes ». Je connaissais par cœur *Les Fleurs du mal* et *Le Petit Prince*. Mais ils voulaient entendre *Les Mille et Une Nuits*. Je ne l'avais pas lu. J'en connaissais certains épisodes, qu'on attribuait à Jha, celui qu'on appelle Goha. » (CAAL, P.93)

Les détenus de Tazmamart revendiquent qu'on leur raconte des contes et des histoires pour faire face à la torture et à l'humiliation, comme le personnage des *Mille et Une Nuits* qui cherche à résister et à survivre en racontant des histoires. Le texte de BEN JELLOUN offre par le bais de ce métissage culturel un monde à double référence en le confrontant à un autre système de la culture occidentale.

Aussi, la citation met en scène un univers parallèle à celui de son auditeur : il cite à titre d'exemple *Les Fleurs du Mal* de BAUDELAIRE, *Le Petit Prince* de SAINT-EXUPÉRY. Il s'agit d'une volonté de la part de l'écrivain de remanier la pensée littéraire en mettant en valeur cette tradition orale prise comme rudimentaire en face d'une culture occidentale.

Il nous semble que l'enjeu de l'écriture chez BEN JELLOUN dépasse la simple mise en valeurs d'idées par les mots, mais elle constitue une représentation du monde et de l'individu. Selon nous, son texte s'apparente à un espace ouvert, accueillant une pluralité de lectures L'intertexte, imprégné de polysémie, autorise un éclatement du texte et une reconfiguration des sens. La valorisation de la dimension culturelle, notamment par l'introduction du conte oral ou oralisé, permet l'ouverture du récit et favorise l'échange avec son lecteur. Cette écriture rend possible la transmission d'une expérience particulière. Ainsi on explique : *« L'écriture devient porteuse d'une dimension sensiblement individuelle et valorise ce que Mdarhri-Alaoui appelle l'affirmation des expériences individuelles et singulières »*[1].

Les exemples sont multiples dans notre corpus, nous prenons à titre d'exemple le conte de *Habiba* dans *Le Bonheur Conjugal*. Il s'agit d'un conte fantastique qui porte une dimension sociale. L'histoire de *Habiba* provient de la bouche des femmes au *Hammam,* un espace symbolique dans la culture maghrébine où *« la chaleur, la vapeur et la nudité libèrent l'imagination et l'esprit » (B.C.,p236).* Cette histoire est fantastique et singulière, elle offre un univers symbolique en décrivant le pouvoir des femmes de posséder leurs maris. Imane, l'infirmière du Peintre, suggère un détournement de l'histoire par une formule introductive du conte. Elle lui raconte:

[1] BABANA-HAMPTON Safoi, Écrire marocain : Devoir d'imagination et portraits du citoyen chez Abdellatif Laâbi, Fatéma Mernissi et Ghita El Khayat, *Nouvelles études francophones*, 2009, University of Nebraska Press , p. 129-142, (consulté le 23/02/2022). URL : https://www.jstor.org/stable/25702191.

> « Je vais vous raconter a quelque chose de vari. Prêtez l'oreille et jugez-en par vous-même. Voici l'histoire de Habiba, la femme qui avait avalé son mari » (p237).

Ce conte se présente comme une parodie de la vie conjugale du Peintre, l'homme qui est dominé par sa femme. L'auteur traduit la vie conjugale des marocains où la communication et la parole au sein du couple est interdite et est inexistante. L'histoire de *Habiba* représente, en parallèle, la conception traditionnelle du mariage réussi, c'est par l'image de la fusion de l'un dans l'autre. La narratrice stipule *« Enfin, un mariage réussi. Elle et lui ne font plus qu'un. » (P,239)* , la femme rêve d'avoir le contrôle sur son mari, elle veut le posséder et le dominer. Amina le confirme à la fin de son texte :

> « Foulane n'en reviendra pas quand il comprendra. Je ferai tout pour qu'il soit ma chose, mon objet, mon malade, totalement, entièrement dépendant de moi et rien que de moi. Je savoure ces moments à venir. Je me réjouis de cette aubaine. Enfin libre, enfin j'existerai. » (B.C, p 372)

Dans l'œuvre de BEN JELLOUN, le conte prend ses ressources de l'univers des *Mille et Une Nuits*. Il invite le lecteur à habiter une époque lointaine à travers des récits ancrés dans la tradition et la culture marocaine. Le narrateur dans *Cette aveuglante absence de lumière* explique :

> « Pour moi, il était essentiel de ne pas donner de repères historiques ou géographiques. Le conte se déroulait souvent aux temps incertains d'un Orient mythique, le plus chaotique et le plus lointain possible. » (CAAL, p96)

Par ailleurs, le texte favorise la fusion de plusieurs voix qui proviennent des différentes origines culturelles marquant un dialogue entre l'orient et l'occident. Ce palimpseste trouble la linéarité de la prose et engendre une hybridité[1] textuelle. L'œuvre de BEN JELLOUN suggère *« un brouillage de lectures simultanée »*[2] où la voix de l'auteur quitte la fiction pour s'embarquer dans d'autres textes. Cet effet

[1] Zdrada-Cok Magdalena, *Tahar Ben Jelloun : hybridité et stratégies de dialogue dans la prose publiée après l'an 2000*, Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2015
[2] *Op.cit.*, BARTHES Roland, *Le bruissement de la langue*, p.105

d'enchâssement de récits ouvre la voie à une assimilation des mini-genres dans son texte. Le narrateur erre vers d'autres récits où le *je* s'éclate derrière les allusions et les références. Ce bruissement de textes produit une lecture déphasée, trahie par les multiples renvois à des allusions et des références textuelles.

Il arrive aussi que le narrateur se mobilise pour créer un autre espace où se croisent la culture et la tradition marocaine avec la langue et la civilisation occidentale. BEN JELLOUN témoigne de la condition de vie de l'individu marocain tout en restant vigilant de ne pas tomber dans la représentation folklorique ou exotique du pays. Par exemple, le personnage *Moh* dans *Cette aveuglante absence de lumière* expose à travers un dialogue imaginaire avec sa mère (pp 81-82) des recettes des mets et des plats marocains comme « *la tanjia* » et « *le couscous* », ainsi dans le récit de voyage du peintre dans *Le Bonheur Conjugal* au Maroc, il raconte les mets spécifiques des régions du Sud comme « *le couscous au sept légumes* » (B.C.,p,66).

L'investissement du culturel dans le roman de BEN JELLOUN s'ouvre sur la possibilité de se déconstruire en fonction de représenter une multiplication de mondes et d'univers possibles. Le texte traduit alors le dédoublement référentiel qui se balance entre la culture d'origine et la langue française et la culture occidentale. Son texte est soumis à des strates successives de citations déposées et même détournées, utilisées d'une manière explicite ou implicite lorsque cela nécessite.

2- Poétique de la réécriture dans l'œuvre de Tahar BEN JELLOUN

La citation[1] est un moyen d'introduire la parole d'autrui, elle est considérée comme la forme la plus explicite de l'intertextualité. L'œuvre de BEN JELLOUN s'ouvre à la réception des autres voix qui substituent la parole évasive des personnages. Son œuvre se conçoit comme un espace poétique où s'estompent la poésie de l'Autre. Par ailleurs, la présence de la référence[2] renforce l'expression de dire l'indicible. Il s'agit d'emprunter les mots de l'Autre et les faire jongler dans la sphère du sens qui est suggéré par le texte. C'est ainsi que A. Compagnon explique :

> « Présenter une idée sous le signe d'une autre plus frappante ou plus connue, qui, d'ailleurs, ne tient à la première par aucun autre lien que celui d'une certaine conformité ou analogie.»[3]

Tahar BEN JELLOUN s'appuie sur un discours extérieur et antérieur, il cite un poème, un roman ou un film cinématographique. Ceci est dans le but de renforcer le sens insuffisant et pour décrire une situation particulière. L'auteur exprime son amour à la lecture, il intervient comme un lecteur érudit pour réécrire des textes et les adapte à son contexte. Par exemple dans *la Punition* et *Cette aveuglante absence de lumière*, le narrateur intervient pour exprimer sa passion pour la lecture et le cinéma au moment où le personnage est exposé à la torture et à l'humiliation. Selon lui, le fait de puiser dans les autres textes représente un refuge de la réalité difficile et lui permet de s'enfuir de son malheur.

Le prisonnier se protège du mal en se plongeant dans la lecture et la récitation de la poésie ou du Coran dans le bagne de Tazmamart. Le narrateur s'accroche aux textes et aux récits des autres écrivains, il se rappelle des scénarios des films pour créer à la fois un parallélisme et une distanciation du réel. Il explique

---

[1] *« La citation est l'emprunt qu'un écrit à un autre discours. Est généralement mise en évidence par des marques typographiques, mais elle peut être implicite et passer inaperçue. Dans les deux cas, elle se caractérise par sa fonction référentielle : sa signification est liée au rappel du contexte original. »*, in, ARON Paul, JACQUES Denis-Saint, et VIALA Alain (*dir*), *Le dictionnaire du littéraire*, op.cit., p.98

[2] Selon Tiphaine Samoyault, la citation est « la référence n'expose pas le texte cité, mais y renvoie par un titre, un nom d'auteur, de personnage ou l'exposé d'une situation spécifique. » in SAMOYAULT Tiphaine, L'intertextualité : Mémoire de la littérature, Paris, Armand Colin, 2010, p.35

[3] COMPAGNON Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p.19

à son lecteur dans *la Punition : « Ma tête est pleine de références littéraires et cinématographiques. Cela me donne de l'énergie et l'envie de ne pas me faire tuer. Je suis vidé. Plus de force. Je m'écroule. » (P.p57).*

De même, dans *Cette aveuglante absence de lumière*, Salim se montre fier de posséder *« une fameuse mémoire »* qui devient son outil de survie face aux tourments du bagne de Tazmamart (p141). Grâce à la lecture, il s'évade spirituellement hors des murs de la prison, quittant symboliquement cet espace de punition pour rejoindre d'autres horizons. Cette errance devient ainsi un acte de résistance face à l'enfermement, une manière de préserver son humanité. Il dit dans *la Punition* : *« Ma mémoire a toujours été une amie fidèle. Même si elle m'encombre parfois, je l'aime car elle permet de me sauver, d'aller loin et de revisiter des lieux inouïs. » (P.,p82).*

C'est ainsi qu'on explique les relations entre les textes par ce phénomène d'intertextualité qui est en fait *« le résultat technique, objectif, du travail constant, subtil et parfois aléatoire, de la mémoire de l'écriture. »*[1]. Cependant, la dégradation dans les fonctions de la mémoire du narrateur affecte sa condition dans le bagne. Il raconte aussi :

> « Perdre cette force intérieure allait avoir une conséquence immédiate sur ma situation dans le trou : ma cellule rétrécissait. Les murs s'étaient rapprochés, le plafond s'était abaissé. Il fallait vite réagir et retrouver cette capacité d'être en liaison avec des univers lointains et imaginaires. » (P.p143)

En effet, le besoin de citer un autre texte se manifeste dans le désir de quitter le réel, celui-ci est incorporé dans le drame et le mal de la prison et le mal d'être privé de la vie et de la liberté. La citation et la référence à des textes ou à des films antérieures permettent aussi au personnage de surmonter la vie et ses épreuves et de devenir une échappatoire vers d'autres espaces et lieux. Dans L*a Punition* il fait

[1] Op.cit., SAMOYAULT Tiphaine, *L'intertextualité : Mémoire de la littérature*, p.50

allusion à RIMBAUD, il récite le poème *des Voyelles (p81)* qui frappe comme une minuterie dans le texte.

> « A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles,
> Je dirai quelques jour vos naissances latentes ;
> A, noir corset velu des mouches éclatantes
> Qui bombinent autour des puanteurs cruelles » (P.,p81)

Nous pensons qu'il s'agit d'une réécriture du texte cité en fonction d'une symbiose avec le chant de détresse et du désarroi. Les passages cités et les références dans les œuvres de Tahar BEN JELLOUN proposent l'installation d'une bibliothèque qui permet la rencontre des textes dans une double perspective, ce qui permet l'échange entre les textes et abouti à la transformation du sens.

Par ailleurs, la fonction de l'intertexte ne se limite pas à un assemblage de texte qui provoque l'hétérogénéité et la fragmentation du texte, il représente aussi une réappropriation du texte et de son contexte dans le roman. La présence de la citation ou la référence comme *« une mise de correspondance »*[1] entre les deux textes, subit une modification du discours de l'autre dans le texte de BEN JELLOUN. Autrement dit, la référence introduit un réseau de sens dans la mesure où la citation crée des passerelles entre le contexte socio-culturel et le roman. Nous trouvons écho de cette idée dans l'explication suivante :

> « L'intertextualité, dans sa définition la plus précise, ne signifie pas un assemblage de textes, de fragments ou de relations, mais bien au contraire, elle permet de les introduire dans un réseau de relations actives qui cimentent des cultures différentes et des produits artistiques distanciés.»[2]

Dans *Cette aveuglante absence de Lumière*, Salim lit des pages entières du roman de BALZAC *Le Père Goriot* en présentant aux détenus la société française au XIX siècle. L'écrivain représente la superposition des univers opposés, contradictoires

[1] COMPAGNON Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p.369
[2] KHEMRI Hocine, *Poétique de la fiction : Approches sémiologiques du roman algérien*, Constantine, Elalmaia,2011,p.68

et impossibles entre les deux systèmes différents. L'auteur expose les rapports d'oppositions et les différences entre les deux systèmes de pensée afin de se positionner par rapport à l'autre. C'est ainsi qu'il explique à un compagnon de prison qui lui pose la question suivante *« qu'est-ce qu'un vieux libertin ? »(p142),* ou même il part dans des explications sur le comportement de *Père Goriot* qui ne doit pas se poudrer. La citation permet, alors, d'ouvrir aussi des fenêtres pour discuter le réel et de critiquer la condition humaine en mettant en parallèle des sociétés et des cultures différentes. Il raconte :

> « Me voilà parti dans une explication de texte et de mots, ce qui nous éloignait du roman et finissait souvent par déboucher sur une discussion politique concernant notre société, ses mœurs, ses hypocrisies et ses mensonges. » (C.A.A.L, p142)

L'introduction de la citation invite le lecteur à donner un autre sens au contexte socio-culturel ce qui offre une nouvelle signification au texte cité. Il s'agit d'un travail de transformation du texte cité par l'établissement de nouveaux liens entre deux espaces littéraires différents. Par exemple, la référence à un savoir littéraire ultérieur prépare le narrateur à découvrir le monde carcéral, un espace qui reste jusque-là méconnu et imaginaire, c'est-à-dire une simulation imaginaire de la réalité. Il explique par exemple dans *La Punition* : *« Je découvrais un monde que je connaissais un peu à travers mes lectures et certains films. »* (*P*, p32).

En plus, l'auteur oriente le lecteur en lui donnant le fil de la compréhension de la nouvelle signification attribuée à la citation ou à la référence. Mais, pour que ce nouveau sens soit acquis, il est important que le lecteur ait les mêmes références que l'auteur. Par exemple, il établit le lien entre le contexte politique au Maroc et la philosophie et l'idéologie des écrivains cités. Il raconte encore dans *la Punition* : *« Changer le monde à notre petite échelle était fondamental pour moi qui avais lu Rimbaud et quelques citations de Karl Max. » (P, p33)*

En outre, la citation dans le texte de BEN JELLOUN est un motif illustratif, il s'agit d'un tremplin qui permet au narrateur de se distancier de son texte pour en dériver d'autres. Il parait que l'écrivain propose une nouvelle écriture dont la citation

ou l'intertexte correspond à une matière à façonner afin de créer une autre. Il raconte aussi dans *La Punition* :

> « Je fais appel à mes souvenirs de lecture ; je ne sais pas si je récite fidèlement ce que j'ai lu ou si j'invente les phrases. Je pense à Dostoïevski, à Tchekhov, à Kafka, à Victor Hugo... » (P,p.40).

Dans ce sens A. Compagnon avance que *« Réfuter le discours de l'autre sous le prétexte de la citation, c'est priver l'autre de ses icônes, le disqualifier et le réduire au silence. Celui qui a le dernier mot, c'est celui qui a des références »*[1]. Nous pensons que Tahar BEN JELLOUN exploite le travail de la citation qui transgresse le cheminement du texte afin d'exprimer l'indicible et mène le lecteur à des résonnances d'interprétations aussi originales que poétiques. Il cherche à adopter une stratégie qui propose un nouveau sens et explicite un sens dissimulé. L'auteur dénature la fonction *normale* de la citation qui consiste à faire dialoguer deux systèmes de textes indépendants. Cette falsification du texte cité implique une nouvelle écriture et apporte un nouveau sens. A. Compagnon explique à ce propos:

> « La relation globale et anormale est une fonction ou une transformation qui, une fois posée, permet de passer du premier système au second, et produit le second à partir du premier ; elle est un procédé de fabrication du texte nouveau. » [2]

Par exemple, l'œuvre d'Albert Camus *L'Etranger* est citée dans les deux œuvres de BEN JELLOUN, mais il suscite à chaque fois une évocation différente. Dans *La Punition*, la citation de *L'Etranger* est définie comme un *hypotexte*[3], terme de Genette qui veut dire un texte source ou l'origine d'un autre texte. Il correspond, ici, au fil conducteur qui amène le lecteur vers les souvenirs du narrateur et son premier amour. La citation de *L'Etranger* a pour fonction de désamorcer le fil de l'histoire, il

[1] COMPAGNON Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p.366
[2] Ibid., p. 371
[3]« J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur (que j'appellerai bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. »,in GENETTE Gérard, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, *Op.cit.*, p.13

n'est pas la base du texte mais il est le motif d'une histoire amoureuse qui a marqué la vie de l'auteur et son parcours. Il raconte son souvenir en disant :

> « Je pense tout le temps à notre rencontre à la Bibliothèque française. Nos mains s'étaient posées sur le même livre, *L'Étranger* de Camus. Elle m'a dit : ″ Je dois faire un exposé dessus″, et je me suis empressé de lui répondre : ″ Je pourrais t'aider, je l'ai déjà étudié.″.[…]. Nous avons parlé longuement de cette histoire de meurtre d'un Arabe à cause du soleil ou du chagrin. Elle me disait : ″Sa mère est morte ; il ne sait pas exactement quand ? C'est un fils indigne…″ Moi non plus je ne comprenais pas comment un fils pouvait hésiter sur le jour du décès de sa mère. » (P.p13)

En parallèle, la citation de *L'Etranger* dans *Cette aveuglante absence de lumière* provoque le choc entre deux systèmes différents, c'est ainsi que le narrateur transcende le texte de Camus afin de tisser de passerelles poétiques entre le personnage Meursaults et les détenus de Tazmamart. Le narrateur justifie son choix à la citation en disant :

> « *L'Étranger* était idéal pour ce genre d'exercice. Sans cette urgence née de la lutte contre la dégradation de notre être, jamais je n'aurais osé toucher à ce roman. Je prenais des libertés avec Camus et je réinventais l'histoire de Meursault. (C.A.A.L., p. 146).

Le texte de Camus rejoint l'idée du narrateur à la question de l'absurdité du monde et de promouvoir une vie contre la mort fatale. L'auteur prend le texte de Camus comme un outil qui sert à réagir efficacement contre la mort, contre la négation et l'humiliation de la prison. Aussi, il transgresse le texte de *L'Etranger* et il se rattrape pour s'opposer à cette absurdité. Le texte de BEN JELLOUN se décompose en deux fragments qui se conjuguent afin de se construire. Il dit :

> « 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 habitué...* " J'aurais assisté au ballet que les moineaux...non...il s'agit d'oiseau, de nuages et de cravates... Je confonds tout. » (C.A.A.L, *p. 189) »*

La citation de Camus[1] est absorbée par le texte, le narrateur fait une sorte de montage du texte dans lequel le personnage Meursault était aussi emprisonné à cause de son crime. Il nous semble que la fonction de l'intertexte de Camus consiste à transformer et détourner le texte sur plusieurs niveaux. L'auteur parodie[2] le texte de Camus en imitant d'abord l'image que son texte suggère, l'idée de passer la vie *« enfermé dans »* un lieu étroit qui est *« l'arbre »* par simulation à « *un bloc de pierre humide*». Mais, le narrateur revient, ensuite, par une négation en disant « *non* », et par la présence du silence qui sépare la voix de Camus et celui du narrateur en mettant les trois points de suspensions. En plus, c'est dans le but d'ajuster le contexte, de la prison, de la citation à son texte et le dire autrement, comme GENETTE explique : *« chanter dans un autre ton : déformer, donc, ou transposer une mélodie »*[3].

Aussi, il nous semble que l'auteur cherche à apporter une autre dimension esthétique à travers le regroupement des textes dans un espace littéraire. Il imite, par exemple, l'image symbolique de « *la fleur du ciel* » et en l'expliquant, à ses auditeurs, ce parallélisme en disant : *« Mais je sais que ma fleur du ciel ne peut être que Tebebt, mon oiseau d'enfance. » (p189)*

En outre, l'auteur cherche à actualiser le texte de Camus qui « *résistait à tout bouleversement* ». Il transpose l'incipit bouleversant de *L'Étranger* à travers lequel les détenus de Tazmamart essayent d'exprimer l'amertume de l'enfermement. Il nous

---

1 Le passage cité est tiré du roman de *L'Etranger* : « J'ai souvent pensé alors que si l'on m'avait fait vivre dans un tronc d'arbre sec, sans autre occupation que de regarder la fleur du ciel au-dessus de ma tête, je m'y serais peu à peu habitué. »

2 Selon Tiphaine Samoyault « *La parodie transforme une œuvre précédente, soit pour la caricaturer, soit pour la réutiliser en la transposant. Mais qu'elle soit transformation ou déformation, elle exhibe toujours un lien direct avec la littérature existante.* » in SAMOYAULT Tiphaine, *L'intertextualité : Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2010, p.38.

3 Op.cit., GENETTE Gérard, *Palimpsestes*,p.20

semble aussi que le désir de reprendre le style de l'incipit est une réaction d'opposition à la philosophie absurde de Camus, l'auteur, nous semble-t-il, cherche à montrer la résistance à la négation et à l'humiliation. Voici ce que disent les personnages de Tazmamart dans *Cette aveuglante absence de lumière* :

> « Une voix poursuivit :
>
> "Aujourd'hui, je vais mourir ou peut-être demain, je ne sais pas. Ma mère ne recevra pas de télégramme de Tazmamart, ni de sentiments distingués. Cela ne veut rien dire. C'était peut-être hier. "
>
> Une autre voix :
>
> "Alors, j'ai tiré encore quatre fois sur un corps inerte, où les balles s'enfonçaient sans qu'il y parût. Et c'était comme quatre coups brefs que je frappais sur la porte du malheur. "» (CAAL, p146)

Le roman *Ulysse* de Joys vient également s'installer dans *La Punition (pp-59-60),* l'auteur entretient avec ce *« pavé »* une relation particulière. La lecture de ce livre inspire des moments de liberté qui se croisent avec l'humiliation de l'intellectuel dans la Camp militaire. La référence à *Ulysse* est doublement installée dans le roman de Tahar BEN JELLOUN: il s'agit d'une invitation à quitter le réel et à s'enfuir par le biais de l'imaginaire. Il interprète aussi la métaphore du voyage à travers l'espace et le temps, car il a quitté son pays pour explorer d'autres lieux[1].

Le livre de Joyce est absorbé par le récit autobiographique de l'écrivain dans *La Punition*. Il est introduit dans l'esprit et le contexte du livre, pourtant la thématique est différente et le personnage Ulysse entreprend une condition de vie différente. La présence de cet intertexte, comme objet et philosophie, a été affecté par le malheur et l'épreuve de la punition. Nous assistons à la création d'un nouveau sens qui suggère une modification du sens premier de l'intertexte, d'*Ulysse* de Joyce en l'adaptant à *La Punition* de BEN JELLOUN. C'est ainsi que, le narrateur entreprend une relation

[1] Tahar Ben Jelloun a quitté le Maroc pour continuer ses études en France, il a enseigné aux Etats Unies et il a vécu aussi en Italie et ses romans *L'Auberge des pauvres* et *L'Ange aveugle* révèlent une partie de sa vie au pays des Naples.

entre les deux textes et il souligne la mutation du sens qui est creusé dans cette expérience particulière. Il dit :

> « Pardon, Monsieur Joyce, mais votre chef-d'œuvre a été entaché par des épreuves dont vous n'avez pas idée. Il a été mêlé de quelques choses de brutal. Il a été souillé par un contexte triste et nauséabond. Mais sa présence m'a aidé, m'a donné de l'espoir et des idées. Votre audace de créateur m'a impressionné. Je rêvais d'atteindre un jour quelque chose qui s'approcherait de cette audace, gage de liberté et de victoire sur la mesquinerie et la douleur du monde » (*P*. pp,138-139)

L'intertexte de la citation propose une nouvelle écriture, qui prône la réécriture du texte : *« Ainsi, le palimpseste reprend la trace, l'écho, l'empreinte, le projet d'un autre texte pour le déconstruire, le reconstruire, le critiquer. »*[1]. Le texte de BEN JELLOUN dialogue avec d'autres textes afin de construire une identité textuelle qui se retrouve au carrefour des autres textes, il explique dans ce qui suit comment il a forgé sa pensée d'un écrivain. Il dit :

> « Le temps a changé de couleur et d'intensité. Je me plonge dans plusieurs textes difficiles et je travaille sans relâche. Certains trouvent en moi une résonance particulière. Je lis Nietzsche. Ainsi parlait Zarathoustra devient mon livre de chevet. Je le lis comme un roman. Je prends des notes. Ensuite je m'attaque au Gai Savoir. Ni sourd ni abasourdi, je suis heureux tant il me conforte dans mes idées encore balbutiantes. J'aime quand le philosophe évoque la « religion de la pitié » et la « religion du confort ». (P.p139)

Il parait que cette technique est récurrente chez les écrivains maghrébins, dans la mesure où l'auteur travail la citation et la référence pour faire parler la culture étrangère dans le texte. Il s'agit d'exprimer l'effet de la confrontation entre les littératures et les cultures dans le but de se distancier aussi de la culture exprimée par la langue française.

[1] VAN DEN AVENNE Cécile, CORINUS Véronique, GAUVIN Lise, *et al, Littératures francophones, Parodies, pastiches, réécritures*. *Lectures, Les livres.*

Cette écriture suggère le dédoublement de l'univers fictif et expose le texte à une multiplication de références, que M. GONTARD qualifie par une écriture schizoïde ou écriture d'affolement, c'est ce qu'il explique en disant :

> « L'écrivain maghrébin était exilé dans la langue étrangère, déchiré par son acculturation, « écartelé » entre deux cultures… Et Khatibi lui-même, qui a le mieux posé le problème de la bilangue comme matériaux littéraire, accrédite encore l'idée d'une écriture schizoïde, affolée par les renvois des deux cultures l'une sur l'autre… »[1]

Dans *Le Bonheur conjugal*, chaque chapitre s'ouvre sur une citation qui se pose au bord du texte. L'auteur exploite son patrimoine littéraire en vue d'introduire d'une manière symbolique son texte. L'épigraphe en tête de chaque chapitre a plusieurs fonctions comme explique A. Compagnon :

> « L'épigraphe représente le livre- elle se donne pour son sens, parfois pour son contresens-, elle l'induit, elle le résume. Mais d'abord elle est un cri, un premier mot, un raclement de gorge avant de commencer vraiment, un prélude ou une profession de foi.»[2]

Tahar BEN JELLOUN puise dans différentes sources dans différents genres comme le théâtre, la poésie et le roman. Il cite à fréquence variée Ingmar Bergman, Christian-Jacques, Luis Bunuel, Fritz Lang, Marcel Carné, Mikhail Klatozov, Guillaume Apollinaire, Max Ophuls. Cependant, la connaissance ou non de ces auteurs n'empêche pas d'établir le lien entre le texte et l'épigraphe.

Par ailleurs, le choix de l'épigraphe est pertinent, dans le sens où la citation décontextualisée trouve refuge en lien avec le texte, c'est à travers la lecture de la citation que l'épigraphe ait un sens. Ainsi, affirme Genette en disant *« épigrapher c'est toujours un geste muet dont l'interprétation reste à la charge du lecteur. »*[3] . Par

[1] GONTARD Marc, La double réception du texte maghrébin et le système du texte mixte, in : Horizons Maghrébins-Le droit à la mémoire, N°17,1991,pp58-59, https://www.persee.fr/doc/horma_0984-2616-1991-num_17_1_1093 (consulté le05/02/2019)
[2] COMPAGNON Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p.337
[3] GENETTE Gérard, *Seuil*, op.cit.,p,158

exemple, les épigraphes qui sont des extraits d'Ingmar Bergman[1] se puisent dans la même thématique du roman. L'épigraphe est composée du titre *Scène de la vie conjugale*[2] rappelle la même thématique du roman, la vie conjugale qui continue malgré le malentendu et les conflits.

De même, le film *Les fraises sauvages*[3] inspire le texte de BEN JELLOUN et le pousse à épouser la même technique cinématographique, le héros Isak Borg prend distance, vis-à-vis, de sa vie antérieure et il rappelle ses souvenirs tout le long du voyage. L'épigraphe des deux films d'Ingrid Bergmen se projette dans la thématique et la structure du *Bonheur conjugal*, le processus de revenir sur les souvenirs parait constitutif du personnage, ainsi de la structure de son journal intime constituant la première partie du roman.

L'auteur cite, aussi, des films du cinéma, il fait allusion à des acteurs et des cinéastes dans le roman. Cette présence intertsémiotique[4] perturbe le rythme du texte et élargit le champ sémantique de l'interprétation. Le texte de BEN JELLOUN s'ouvre alors sur d'autres outils artistiques qui affectent la poétique de son texte.

Cependant, dans *Au pays*, il y a une absence totale de la citation des poètes ou même des romanciers qui reflètent le degré de culture du personnage. Mohamed, le personnage principal représente la grande masse des immigrés maghrébins de la première génération en France. Ce sont des personnes qui ont un niveau intellectuel très modeste à un point qu'ils ne peuvent pas assurer la paperasse administrative ou faire une signature sur un document. Il regrette son analphabétisme et dit :

> « si tu savais combien j'ai souffert de ne pas avoir été à l'école, d'être privé de tant de choses à cause de l'alphabétisme, si tu savais ce que je donnerais aujourd'hui pour avoir des connaissances, du savoir, des diplômes, de l'instruction, […]. » (A.P,p39)

[1] Réalisateur, scénariste et metteur en scène suédois.
[2] Film en série écrit et réalisé par Ingmar Bergman (1973-1974).
[3] *Les fraises Sauvages* film de Ingmar Bergman.
[4] Dans le roman de Ben Jelloun, nous remarquons qu'il existe deux formes de discours sémiotiques différents : le texte et le cinéma.

Il semble que le texte cité vient renforcer la voix intérieure de l'écrivain et du personnage dans son contexte. La mise en place de la voix poétique vient aussi avouer la passion de l'écrivain envers l'art et la littérature qui viennent souligner l'apport *d'une nouvelle poétique* à son texte.

II- Aux confins des arts : Peinture et cinéma

1- l'œuvre de BEN JELLOUN entre peinture et écriture

Tahar BEN JELLOUN manifeste ses fascinations artistiques et littéraires sur un ensemble d'œuvres et récits à travers le portrait du personnage artiste. En plus, il fait hommage à un ensemble d'écrivains-cinéastes et artistes peintres où il fait allusion à certains de ses textes qui sont consacrés à des artistes célèbres. Par exemple, il a publié des œuvres en hommage des peintres célèbres où il entretient avec eux un dialogue d'un amateur et d'un artiste. D'abord, la publication de *Lettre à Delacroix* (2010), aussi *Beckett et Genet, un thé à Tanger* (2010), encore *Jean Genet menteur Sublime* (2010). En 2013, il a publié *Lettre à Matisse et autres écrits sur l'art* dans lequel il entreprend un dialogue pas uniquement entre les arts mais entre l'occident et l'orient, il cherche à inventer un univers où les frontières entres les arts s'effondrent.

Dans *le Bonheur conjugal*, le personnage est un peintre célèbre qui fait le tour du monde et qui expose ses toiles dans les grandes salles du monde. Il exprime son désir de travailler[1] sur le peintre Matisse et de le découvrir, il dit :

> « Ce serait pour lui l'occasion de se replonger dans les textes de Baudelaire sur Delacroix, qu'il aimait tant, de découvrir la nouvelle biographie de Matisse. » (B.C,p76).

Aussi, il fait allusion à son œuvre *Lettre à Delacroix*, il reproche à ce peintre *« qu'il n'ait rien laissé à ce pays, je veux dire qu'il aurait dû offrir quelques toiles en signe de remerciement et de reconnaissance* » (B.C,p185). Il évoque aussi les

[1] Effectivement, BEN JELLOUN a publié *Lettre à Matisse* une année après la publication de son roman *Le Bonheur Conjugal*.

remarques de Baudelaire sur Delacroix qui le renseigne sur le mystère de son travail et sur le métissage entre les arts, il dit dans son essai *Lettre à Delacroix :*

> « Ce mystère sera mon allié, mon guide et mon refuge. Il y aura toujours quelque chose d'invisible, de non réductible dans votre œuvre. Si, comme vous décrit Baudelaire, vous êtes un peintre-poète comme Chopin est un musicien-poète, votre relation avec le réel est basée sur l'infinie complexité des êtres et des choses. »[1]

Il nous semble que c'est une image miroitée de l'auteur lui-même, comme un peintre fasciné par les mots et par les couleurs[2]. Il passe à une conception du syncrétisme artistique où il prend en parallèle le stylo et le pinceau. Il parle en empruntant la voix de son personnage dans *Au Pays* pour exprimer son enchantement de la peinture. Mohamed se rappelle de son pays qui le dessine par les mots et les couleurs. Il raconte :

> « Je ne sais pas écrire, mais j'aime dessiner. […] Je dessine des arbres et des maisons. C'est tout. [...] J'adore les couleurs du printemps, les couleurs naturelle, je n'ai pas besoin de les porter sur mon dos, les couleurs sont dans ma tête, elles font de la musique quand ma tête est fatiguée, elles ne sortent pas de moi, c'est pour cela qu'on dit que je suis triste, être triste c'est être contrarié.» (A.P. pp 46-47)

À l'encontre de son personnage Mohamed, BEN JELLOUN passe véritablement à l'action et il expose des toiles dans lesquelles le mélange des couleurs et des mots est surprenant[3]. Il invente des passerelles entre l'image verbale est la création picturale. C'est ainsi, il affirme lors de son entrée à l'institut du monde arabe :

> « Longtemps la poésie a dominé mes aspirations. Persuadé que l'art en général et la poésie en particulier sauveront le

[1] BEN JELLOUN Tahar, *Lettre à Delacroix*, Paris, Gallimard « Folio », 2005, p.14.
[2] BEN JELLOUN Tahar, *Les couleurs des mots*, Paris, L'Iconoclaste,2022
[3] Voir Annexe 3 .

> monde, je me suis laissé convaincre qu'il fallait aller au-delà de mes gribouillages que je pratique depuis l'enfance. »[1]

L'auteur explore de nouvelles pistes poétiques afin d'exprimer ses gribouillages, car selon lui *« dessiner lui permettait de s'échapper, vivre autrement sa relation au monde » (B.C,p74)*. Il préconise, d'ailleurs, une nouvelle écriture qui traverse les genres en s'inscrivant dans l'esthétique du *picto-récit*[2] par référence aux propos de Khalid Zekri[3]. L'écrivain expose ses théories d'un peintre-écrivain, il révèle sa passion pour la peinture en s'exprimant, par le biais des éléments autobiographiques, sa passion pour le dessin et son intérêt envers les artistes peintres. De même, il présente sa philosophie de manier les couleurs et sa représentation du monde, à travers d'autres signes que les mots, d'une manière particulière. Il explique en disant :

> « Pour cette série, il avait décidé de peindre les arbres de son jardin. Chacun était différent et semblable, mais la précision du trait, l'adéquation entre le réel et l'imaginaire étaient étonnantes, presque parfaites. C'étaient de grandes toiles sur fond neutre, arbres isolés mais réinventés. Il détestait l'expression ″nature morte″, car l'art pour lui n'était pas quelques chose de figé, c'était la vie et rien n'était mort dans ses toiles. Il s'était toujours méfié des étiquettes et des catégories. » (B.C, p104)

Par ailleurs, le texte de Tahar BEN JELLOUN se distingue par des passages à caractère pictural, qui confèrent une dimension plastique au sein de l'univers romanesque. L'auteur maitrise l'art d'utiliser le mot comme un pinceau, pour exprimer la complexité du monde et l'absurdité de la condition humaine. Son texte prend ainsi les gestes d'un peintre : il ne se contente pas de raconter, il compose une fresque vivante, où chaque phrase devient une touche de couleur, chaque image une nuance d'émotion. Le récit se transforme alors en tableau sensible, capable de capturer l'indicible. Cette idée retrouve son explication dans les propos de Daniel

---

1 BEN JELLOUN Tahar, *J'essaie de peindre la lumière du monde*, Paris, Institut du Monde Arabe (IMA), 2017.

2 *« Il s'agit du picto-récit, forme romanesque hybride et interdiscursive dans laquelle des signes visuels prolongent et complètent le contenu du texte »*, in ZEKRI Khalid, *Fiction du réel, Modernité romanesque et écriture du réel au Maroc 1990-2006*, Paris, L'Harmattan, 2006.pp.92-99

3 *Ibid.*,

Bergez qui pense que : *« la peinture est une poésie muette tandis que la poésie est une peinture parlante »*.

Par exemple, Mohamed, en quittant Paris, il retrouve sa vie antérieure où il rêve de sa liberté, de retrouver son origine et son pays. Il s'exprime en mettant en valeur un monde coloré. Il décrit le passage en fonction d'un tableau de peinture :

> « Lorsque le train se remit en marche, il fut pris d'une somnolence heureuse où défilaient des images sur lesquelles il se voyait, saison après saison, entouré de tous les siens. À chaque saison il accordait une couleur : le blanc pour l'été, le bleu teinté de gris pour l'automne, le vert lumineux pour l'hiver et le jaune or pour le printemps. Il aimait mettre de la couleur sur le temps. Depuis qu'il avait quitté la France, les couleurs étaient de retour. La musique aussi.» (A.P, p126)

Dans son œuvre, BEN JELLOUN fait allusion aux tableaux qui nous permettent de constater que la peinture est une autre manière de dire la poésie. Il déclare son amour à la calligraphie arabe, il est fasciné par l'écriture de ces lettres qui se mêlent avec les couleurs et les formes dans ses tableaux[1]. D'ailleurs Bergez explique le lien étroit entre les deux modes d'expression en disant :

> « La peinture est en un sens l'envers de l'écriture, son double réel, où la lumière n'est pas dite mais incarnée. Et pourtant le geste d'écrire n'est pas loin du geste du peintre : dans les deux cas, c'est inscrire, tracer, retrouver mémoire de l'archaïque pulsion graphique. »[2]

Par ailleurs, le texte pictural de BEN JELLOUN renvoie aussi à la narration muette où rien ne se passe. Il invite le lecteur à exploiter un monde plastique où l'être humain est bouleversé dans ses sens. A cet effet, BOURNEUF interroge le lien entre les deux formes d'expressions, il dit : *« Se pose ainsi la question inévitable des*

1 Voir annexe 3
2 BERGEZ Daniel, « Perspectives et lignes de fuite », in JELINEK Elfriede, *LITTÉRATURE & PEINTURE, Europe : revue littéraire mensuelle*, 2007.

analogies, voire des équivalences : la ligne, le volume, les couleurs trouvent-ils leur correspondance dans un texte littéraire ? »[1].

Nous retrouvons une analogie entre la peinture[2] de BEN JELLOUN et la description des lieux dans les romans. Les couleurs et les formes sont exploités avec vivacité en reflétant un paysage entassé de formes et de sens. Le narrateur décrit :

> « Quand il faisait beau, il montait sur la terrasse de la maison de ses parents et dessinait ce qu'il voyait. C'était difficile, il déchirait souvent son dessein et recommençait jusqu'à obtenir un portrait de la ville le plus précis possible. Toutes les maisons se ressemblaient, avaient la forme de cubes qui s'interpénétraient. Il fallait aller au-delà de cette apparence et créer une atmosphère. » (B.C, p74)

Le texte de BEN JELLOUN tisse des liens d'analogie plus ou moins explicite avec la peinture. L'écrivain exploite le langage afin de dresser un inventaire des images et des tableaux qui parodient la réalité. Cela interpelle l'imaginaire du lecteur en favorisant la représentation des images à l'infini. Toutefois, Il recourt à l'imaginaire cinématographique qui s'ajoute à la représentation de l'univers fictionnel de son œuvre.

2- Le cinéma dans l'œuvre de Tahar BEN JELLOUN

La représentation de l'univers fictif des textes de BEN JELLOUN passe de l'expression poétique à la représentation par l'image mouvante, plus libre que la syntaxe de la phrase, plus spontanée que le pinceau du peintre. Le texte constitue alors un croisement entre les arts de la représentation. Il dialogue avec le cinéma, comme l'art de l'image, à travers laquelle les sujets bougent dans un décor limité. Aussi, le récit filmique a forgé la conception esthétique de l'œuvre de BEN JELLOUN par la présence des allusions aux films et aux réalisateurs du cinéma. Cet

[1] BOURNEUF, *Littérature et peinture*, Québec, L'instant même,1998, p9
[2] Voir Annexe 2

effet effleure son monde imaginaire et assure une représentation réaliste de l'univers romanesque. Il nous semble que l'écrivain ne cherche pas à montrer ses réticences vis-à-vis de l'illustration de son texte par le récit-film plus qu'il s'agit d'une volonté de multiplier, à travers le cinéma, la vision du monde attachée à une lecture plurielle qui appartient à l'Autre et à l'art cinématographique.

D'ailleurs, Tahar BEN JELLOUN est un amateur du cinéma. Il ne cesse de montrer son amour et son enthousiasme pour l'art cinématographique. Il l'affirme à plusieurs reprises en prêtant la voix de ses personnages, par exemple il dit dans *la Punition* : *« Ma tête est pleine de références littéraires et cinématographiques. Cela me donne de l'énergie et l'envie de ne pas me faire tuer.».* Pour lui, le cinéma comme la poésie, elle est l'expression de la résistance face à la mort et à la censure d'un système rigoureux. Ainsi, l'auteur explique dans *Cette aveuglante absence de lumière* sa passion à l'art :

> « Je préférais le cinéma américain des années quarante-cinquante. Je trouvais que le noir et blanc donnait à ces histoires une force et une dramatisation qui nous éloignent de la platitude de la réalité. » (CAAL, p98).

Tahar BEN JELLOUN puise du cinéma comme il se ressource de la poésie et au roman. Dans *cette aveuglante absence de lumière,* il transpose le film en un récit oral raconté aux compagnons de la prison. C'est le cas du film en noir et blanc qui s'appelle *Un tramway nommé Désir* (C.A.A.L, p98). Ce film débarque au sein d'un espace maudit de Tazmamart afin d'exprimer d'une manière cinématographique les troubles de l'homme pris par la misère et les désirs bestiale. Le narrateur décrit le film en introduisant des procédés scénographiques dans le texte. Il raconte une scène de film en disant :

> « Pour le moment, imaginez une table où Stanley et ses amis, dont Mitch, jouent aux cartes. Ils fument, boivent de la bière, rient, plaisantent. Apparaît Blanche, belle, habillée de blanc. Mitch tourne la tête. Il oublie la partie de poker. La caméra suit son regard. Blanche passe et repasse. C'est le coup de foudre. La caméra revient sur Marlon Brando. Son

> visage exprime du mécontentement. La musique le souligne.
> La partie se termine.» (CAAL,p99)

En outre, la présence de l'intertexte du cinéma traduit une expression artistique qui s'ajoute à l'ensemble des images poétiques qui proviennent de différentes citations. Cela explique le sens d'implanter une illustration concrète et visuelle de ses idées et de multiplier les points de vue grâce à une intertextualité explicite. En outre, cette image s'ajoute au texte de BEN JELLOUN en vue de donner une dose de réel aux événements racontés. Par exemple, l'auteur dans *La Punition* pour exprimer le degré d'humiliation dans le camp, il se réfère au film *les Bérets Verts* (p.53). Il s'agit d'un film qui annonce une analogie de la misère et de la torture dans le camp de El Hajeb avec celle de Viêt Nam. Il transpose la réalité vécue à l'image symbolique à travers son mémoire d'un amateur du cinéma. Il cherche une parenté de ces images dans les films du cinéma et les textes littéraires. Par exemple, dans le passage ci-dessous l'auteur revient à l'humiliation et attrape l'écho de sa souffrance en disant :

> « Notre humanité est mise à rude épreuve. Je la tiens au fond de mon âme. Je me promets de ne pas céder, de résister contre certaine brutalité avancée comme une valeur. Je me dis, c'est de la foutaise, c'est facile de commander quand on a le droit de vie et de mort sur les gens. […] Mais tout cela c'est du ciné, du très mauvais cinéma. Ils se prennent pour John Wayne dans ce film odieux réalisé par l'acteur, « Les Bérets verts », une charge justifiant l'intervention américaine au Viêt Nam. » (P., p53)

Dans ce passage, on reconnait le *je* de l'écrivain qui analyse les sentiments du narrateur en mettant une distance entre le passé et le moment de la production du souvenir. Le film américain *Les Bérets Verts* est apparu en 1968, c'est-à-dire au moment où le narrateur était prisonnier. L'auteur ne se contente pas de raconter d'une manière réaliste l'épreuve difficile dans le camp militaire, mais il transpose cette expérience en un film en cherchant dans sa mémoire des images semblables à son calvaire. Il raconte aussi plus loin :

> « Dire qu'à peine quelques mois avant mon arrestation j'ai vu « La Colline des hommes perdus » de Sidney Lumet. Un film qui raconte comment un adjudant sadique et trop strict mène la vie dure à des prisonniers militaires dans un bagne d'où l'on ne sort pas toujours vivant. Impressionné par la force de ce film quasi documentaire mais joué de manière exceptionnelle par des acteurs très physiques, je me dis alors que ce qui se passe dans ce bagne est impensable. Je vis pourtant depuis un an dans un remake bien réel de ce film. Manque la caméra. » (P,p114)

Nous pensons que la présence du film cinématographique dans les œuvres de BEN JELLOUN affecte la structure narrative de son texte. Par exemple, les références au cinéma dans *le Bonheur conjugal* expriment une incarnation du réel, de la thématique et des faits racontés à travers l'histoire du Peintre. Il épigraphe le début de certains chapitres par les citations du film réalisé par Ingmar Bergman *scène de la vie conjugale* (1973). Cette série télévisée pose le point sur les sentiments dissimulés de chaque partie du couple. Les apparences font finalement une fausse route vers la réalité cachée par l'homme et la femme. Il s'agit en quelque sorte une imitation de la part de BEN JELLOUN qui donne une vision, plus ou moins objective, de la vie en couple et les tourments qui peuvent le bouleverser. Il donne, par ailleurs, la parole à la femme et au Peintre pour s'exprimer en échangeant les accusations et les reproches.

En parallèle, l'écrivain marocain épouse la représentation cinématographique et préconise une lecture subjective de la réalité conjugale à portée universelle. Nous pensons que la présence de l'épigraphe entraine l'ouverture de son texte sur d'autres techniques et procédés d'expression et de représentations esthétiques. Ce qui entraine une transition du genre romanesque vers ce qu'on appelle *l'écriture transgénérique*. Cette pensée retrouve son écho dans les propos suivants :

> « 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 maghrébines 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. »[1]

Tahar BEN JELLOUN exploite les techniques de la réalisation cinématographique dans son texte. Il cherche à décrire la situation ou l'état du personnage dans le sens de rendre le récit en mouvement. Autrement dit, il y a une mobilisation de la séquence narrative. Par exemple, dans *Cette aveuglante absence de lumière*, Salim imagine son père se présentait devant le roi en demandant des excuses. La scène racontée constitue un cliché de film en *« noir et blanc »*. Il utilise ce qu'on appelle « *la métaphore visuelle* »[2] qui conduit le lecteur à suivre la vision du narrateur et son regard comme dirigé par la caméra d'un visionnaire. Il décrit :

> «Plusieurs images se succédaient dans ma tête. Elles se confondaient, trébuchaient, tombaient sur le sol ou partaient vers un horizon gris. Des images en noir et blanc. Ma tête refusait d'accueillir de la couleur. Je voyais mon père marcher en se prosternant souvent, il se penchait comme s'il devait ramasser quelque chose de précieux. Devant lui, le roi. Une démarche assurée. Il se tournait de temps en temps en faisant un geste apaisant de la main. Mon père pressait le pas tout en restant à plus d'un mètre du roi. Ce devait être la règle. » (CAAL, p114)

La succession des images visuelles entraine la fragmentation de la chaine narrative, le narrateur se transforme en réalisateur et produit des plans de représentation selon le rythme rapide de la phrase courte en précisant le mouvement du personnage. Il nous semble que le récit-film conduit à une déconstruction de la structure du texte. Ce dernier est composé d'un ensemble de récits enchâssés

[1] *Op.cit.,*Zdrada-Cok Magdalena, *Tahar Ben Jelloun : hybridité et stratégies de dialogue dans la prose publiée après l'an 2000*, p144
[2] CLÉDER Jean, *Entre littérature et cinéma, les affinités électives*, Paris, ARMAND COLIN,2012

permettant l'errance de la voix narrative et par conséquent le texte se transforme en *récit-plan*. À ce propos Jean CLÉDER explique :

> « Cette succession, cet enchainement a exigé la déconstruction de la linéarité narrative et l'érosion de l'image : arraisonnée par la musique, concurrencée par des citations visuelle et textuelles, il serait plus juste de dire qu'elle se désunit jusqu'à se vider de la substance qu'on a voulu lui prêter au milieu du XX siècle »[1]

Nous constatons que Tahar BEN JELLOUN propose une nouvelle forme d'écriture marquée par l'instabilité de l'instance narrative, elle est dérangée par la présence de plusieurs voix en concurrence: la narration vacille entre « je », « il » et « nous ». Nous avons affaire, donc, à une écriture en mouvement, intelligible à la présence de plusieurs modes d'expression artistique, ce qui suggère la présence d'une forme *transesthétique* qui accueille à son tour les expressions de l'âme humaine.

Conclusion :

Le texte de Tahar BEN JELLOUN représente un héritage de la culture orale maghrébine. En effet, son roman est salué comme un conte oral à travers lequel il propose une structure narrative qui relève de la tradition maghrébine et souligne une intertextualité avec la tradition orale. Il s'inspire du patrimoine culturel et artistique du Maghreb, notamment du Maroc. Son texte porte le rythme de l'oralité, le ton et la musique de ce patrimoine oral. Mais, le narrateur ne se présente pas comme un simple orateur ou traducteur de la langue maternelle, mais il façonne sa langue littéraire par une imagination très riche et féconde.

Son œuvre s'affirme comme un espace d'écriture et de lecture, à travers lequel un ensemble de textes et de citations, de formes et de genres différents, se

[1] CLÉDER Jean, *Entre littérature et cinéma, les affinités électives*, Op.cit, p29

dialoguent et se fusionnent afin de reconstruire un espace littéraire particulier. L'auteur puise dans sa mémoire pleine de références, à la recherche des appuis du réel, pour exprimer l'indicible et l'inter-dit. Mais, la présence de l'oralité et de la culture maghrébine dans son texte, exprime l'érosion de sens dans la mesure où le sens glisse selon le point de vue d'un lecteur, étranger ou maghrébin, en imposant un regard différent sur le réel marocain. Ce qui implique une écriture de confusion, de flou et de follement comme explique M Gontard :

> « Texte partiellement illisible, selon le public qui le reçoit, sans doute, à moins que dans sa mixité même, le texte maghrébin de langue française ne suscite un nouveau lecteur, doublement informé, capable de lire sans perte, Khatibi, Ben Jelloun ou Meddeb, contribuant par là même, au rapprochement des deux cultures. »[1]

En parallèle, la citation injectée entraine une errance en dehors d'un espace textuel clos, par conséquent, elle permet de nouer des liens avec d'autres contextes différents. Nous constatons que l'auteur interpelle l'intertexte au moment où il sentait le besoin de soutenir ses sentiments et d'interpréter une réalité absurde et confuse, dans un univers fictif ou illusoire. L'écrivain emprunte la voix de l'Autre en s'inspirant des autres auteurs et des scènes du cinéma afin d'imiter la manière de dire le mal, de projeter la réalité et se positionner entre les différentes manières de s'exprimer à travers le mot ou l'art.

Outre la citation à d'autres textes, l'auteur sollicite ces zones indécises où se croisent la littérature avec la peinture ou le cinéma. Il explore le monde des couleurs et utilise les gestes du pinceau afin de traduire la réalité qui ébranle la structure narrative. Ce palimpseste révèle un édifice composé de pièces différentes, mais chaque pièce suggère une lecture particulière. L'œuvre de BEN JELLOUN suppose une écriture qui s'ouvre sur une transesthétique qui renvoie par ricochet à la vocation artistique de l'auteur connu comme écrivain, poète et peintre.

[1] GONTARD Marc, La double réception du texte maghrébin et le système du texte mixte, in « Horizons Maghrébins- Le droit à la mémoire », N°17, 1991, pp. 58-59. https://www.persee.fr/doc/horma_0984-2616_1991_num_17_1_1093 (consulté le 05/02/2019)

CHAPITRE VI

Écriture poétique ou poétique de l'écriture dans le roman de BEN JELLOUN

Introduction

L'investissement *du poétique* dans l'œuvre de BEN JELLOUN est une source d'originalité et de créativité qui prend en elle une nouvelle vision du monde individuelle et collective. En effet, la lecture de notre corpus repère les marques de *la poéticité* de son langage littéraire, c'est-à-dire les faits linguistiques et stylistiques qui montrent le caractère poétique de sa prose. En plus, la particularité de sa production romanesque réside dans ce langage qui provient de la coprésence de deux cultures différentes. Le roman correspond à un espace où se rencontrent deux systèmes linguistiques aussi compliqués l'un que l'autre. L'écrivain déclare à ce propos que :

> « Cette situation est simplement fabuleuse. Personne ne peut affirmer que cette appartenance à deux mondes, à deux cultures, à deux langues n'est pas une chance, une merveilleuse aubaine pour la langue française. »[1].

L'auteur décrit sa société en s'exprimant dans la langue de l'ancien colonisateur. Son choix était pour concrétiser l'ambition de faire son œuvre le point qui rapproche le monde des *Mille et une Nuits* avec les mythes et la littérature de l'Occident. Il s'agit de différentes pratiques scripturales où s'entrecroisent les langues et les cultures arabes et occidentales. L'écrivain se nourrit de ce passage d'une culture à l'autre afin de mieux définir sa société et de dire un réel décevant et indécis. L'œuvre de BEN JELLOUN s'inscrit dans une hétérogénéité discursive et marque une écriture de transgression générique. Cette qualité découle de la tradition de la revue *Souffle* où les écrivains manifestent une volonté de briser les règles du genre littéraire où *« il n'y a plus de frontière nette entre la prose et la poésie, le récit et le lyrisme. »*[2]

Le présent chapitre met l'accent sur la spécificité de l'écriture romanesque introduite par le langage poétique. Notre objectif est d'analyser les procédés *du poétique*

[1] BEN JELLOUN Tahar, *On ne parle pas le francophone*, in « Chroniques » 2007, site officiel de Tahar Ben Jelloun http://www.taharbenjelloun.org

[2] GONTARD Marc, *La Violence du texte : études sur la littérature marocaine de langue française*, Editions L'Harmattan, 1981. p, 21.

et d'examiner les croisements établies entre la fiction en prose et l'image poétique ancrée dans l'imaginaire maghrébin et francophone. Il s'agit de distinguer les marques du langage poétique et de comprendre le sens introduit par la mise en abyme de l'image poétique dans l'expression linéaire de la prose. Nous proposons d'identifier les éléments textuels qui se réfèrent à une exploitation du *rythme*[1] . Notre travail portera sur le repérage des éléments constitutifs de l'écriture poétique et déterminera la fonction esthétique de cette écriture poétique.

I- Parallélisme et répétition dans l'œuvre de Tahar BEN JELLOUN

Il nous semble que pour étudier l'aspect poétique du texte de BEN JELLOUN, il est primordial d'analyser sa structure linguistique, voire les figures rhétoriques qui sont en relation avec la pensée de l'écrivain. Dans notre travail, nous voulons montrer certains *tics* d'écriture qui révèlent le style poétique de son texte.

Compte tenu du volume de notre corpus, nous voulons préciser que nous ne pouvons pas saisir toutes les particularités poétiques du texte. Cette analyse a pour objectif d'étudier la structure rythmique du texte de BEN JELLOUN en cherchant à déterminer sa spécificité, sa fonction référentielle incarnée dans l'histoire et l'oralité marocaine. Il est indispensable de définir la prose poétique du texte de BEN JELLOUN. D'ailleurs, Valéry distingue entre la prose et la poésie par la présence d'un rythme. Il dit :

> « Il y a PROSE lorsque les éléments phonétiques du discours se présentent comme libres de toutes condition préfixée- et non liés entre eux par répétitions, ou renforcement ou équivalences de temps » [2]

Quant à J-Y. TADIÉ dans *Le récit poétique* distingue entre poésie et prose par la dominance de l'une des deux fonctions : la fonction référentielle et la fonction poétique.

[1] Nous faisons référence à La critique du rythme d'Henri Meschonnic dans la définition du rythme. La notion du rythme reste fluente, difficile à cerner car le terme est employé dans plusieurs disciplines, Valéry, cité par Meschonnic précise : *« J'ai lu ou j'ai forgé vingt "définitions" du Rythme, dont je n'adopte aucune ». Paul Valéry. « Questions de poésie », Œuvres.* Gallimard. 1935. P1289. Cité par Meschonnic. *La critique du rythme*.Op.cit.p173.

[2] *Op.cit.*, Henri MESCHONNIC, *La critique du rythme*.p.430.

Il explique que : *« Le récit poétique conserve la fiction d'un roman : personnages auxquels il arrive une histoire en un ou plusieurs lieux. Mais, en même temps, des procédés de narration renvoient au poème*. »[1]. Les limites entre les genres sont plus ou moins floues, ce qui nous conduit à mieux préciser les caractéristiques distinctives de chaque genre littéraire au sein de notre corpus d'étude. TADIÉ ajoute que le récit poétique en prose *« emprunte au poème ses moyens d'actions et ses effets »*[2].

À la lecture des textes de BEN JELLOUN, nous distinguons la présence *« d'un système d'échos »*[3]. Il s'agit d'un ensemble d'éléments textuels qui révèlent l'écriture poétique et engendrent par là le rythme de la prose. Par ailleurs, H. MESCHONNIC distingue entre le rythme (de la prose) et le mètre (de la poésie), comme l'un est la composante de l'autre. Il se repose sur les travaux de Jean MOUROT qui entreprend un travail stylistique sur l'œuvre de Chateaubriand et distingue le rythme de la prose. Il explique en disant :

> « Indépendamment de tout recours aux formes du rythme poétique, de toute survivance rhétorique, de tout effet d'art conscient, le mouvement qui rend sa phrase reconnaissable, le retour instinctif de mots clés et de timbres privilégiés qui jalonnent ce mouvement. Mais ce rythme se dessine sur un fond de sonorité confuse et très dense, qui est aussi un élément intrinsèque et spécifique de cette prose et dont il est nécessaire d'abord de démêler les composants. »[4]

MOUROT propose une démarche de parvenir à une étude du rythme dans le texte de Chateaubriand, cela commence à partir d'une étude de *« régularités rythmique et sonores »*[5]. C'est-à-dire à travers la présence d'un rythme rhétorique : allitération, assonances, prosodie, rythme binaire et rythme ternaire. En d'autres termes, ce sont les figures de répétitions qui provoquent le rythme dans la prose.

Quant à R. JAKOBSON parle du parallélisme comme une spécificité de la poétique du texte. Il s'agit aussi d'une nouvelle tendance pour l'analyse poétique, cela

---

[1] *Op.cit.,* TADIE Jean -Yves, *le récit poétique*, p.8.
[2] Ibid.,p.7.
[3] Ibid.,p.8.
[4] MOUROT Jean, *Chateaubriand, Rythme et sonorité dans les Mémoires d'Outre-Tombe*, cité par MESCHONNIC Henri, *La critique du rythme*. Op.cit.pp210-211
[5] *Op.cit.,* MESCHONNIC Henri, *La critique du rythme*, p.211

se définit comme « *une combinaison d'invariants et de variables : à l'un des pôles, nous avons la reprise d'un invariant, qui est pure répétition ; à l'autre pôle, l'absence d'invariant, qui est pure différence* »[1] . Nous parlons, donc, du parallélisme lorsqu' il y a la reprise d'un ou plusieurs éléments, d'un même schéma morpho-syntaxique, accompagné ou non de répétitions ou de différences rythmiques phoniques ou lexico-sémantique. Il s'agit d'une représentation de la pensée qui met en relation les correspondances entre les mots. Selon LAURENT, le parallélisme est aussi *un « mode de développement dans la poésie ou la prose oratoire»*[2] qui consiste à créer, en fonction des structures des répétitions, un effet du rythme. La présence des répétitions et de parallélisme est la source du rythme et de la musicalité dans le texte.

Nous étudions l'ensemble du système d'échos qui pourrait résumer toutes les manifestations du rythme dans notre corpus, qui pourrait être l'abréviation des répétitions phoniques dans la poésie : assonances, allitérations, combinaisons binaire et ternaire. Catherine Fromilhague, dans *les figures de style*[3], distingue entre la répétition phonique et l'appelle *figure de continuité phonique* qui regroupe les allitérations, les assonances. Elle appelle *une figure de construction par parallélisme* quand il s'agit d'une répétition lexicale. Pour éviter toute confusion terminologique, nous utilisons les termes de Catherine Fromilhague dans cette partie.

Les figures de diction sont les figures qui ont pour objet *le signifiant* comme matériel sonore et éventuellement graphique. Pour les figures de construction qui ont pour objet le signifiant phonique au matériel morphosyntaxique, c'est l'organisation des mots et les rapports qu'entretiennent dans la phrase. Dans l'œuvre de Tahar BEN JELLOUN nous distinguons les deux types de répétitions.

1- Les répétitions lexicales

Nous remarquons que l'œuvre de BEN JELLOUN est saturée par ce phénomène de répétition lexicale. Il nous semble que la répétition des mots marque l'engagement personnel de l'écrivain, car nous trouvons les répétitions dans les moments les plus forts dans le texte où il y a une exaltation des sentiments d'amour, de douleur, de souffrance et de solitude, ou lorsque l'auteur fait la description d'un lieu,

[1]JAKOBSON Romand, « grammatical parallélism and its Russian », citée par MOLINO Jean, *Analyses linguistiques de la poésie,* in « Langue Française ».N°49.1981.p77
[2] LAURENT Nicolas, *Initiation à la stylistique*, Paris, Hachette,2001, p .73
[3] FROMILHAGUE Catherine, *les figures de style*, Paris, Armand Colin, 2014

d'un corps ou d'un rêve. La répétition lexicale rhétorique engendre une musicalité et un rythme qui s'inscrit dans une poétique oralisée. C'est *« la répétition des mêmes mots dans le même paragraphe qui font la mélodie et la beauté de son style »*[1].

Dans le texte de BEN JELLOUN, la répétition des séquences lexicales se présente sous plusieurs figures et chaque répétition développe un nouveau sens. Des effets sonores et sémantiques sont provoqués, aussi, à partir des répétitions des mêmes mots dans le texte. Cet effet est provoqué par les coupes lyriques, généralement accompagné des combinaisons rythmiques binaires et ternaires. C'est ainsi explique Giovani DOTOLI :

> « La répétition est un pont de l'arabesque des poèmes, mais elle ne crée pas de rythme monocorde. Le poème se dilate et s'intensifie, au fur et à mesure, par reprises binaires et ternaires. » [2]

Cette redondance est le rythme qui perturbe la linéarité du discours prosaïque et exprime le retour du langage comme dans le *Versus*. La répétition lexicale peut-être une *anadiplose* qu'il s'agit d'une répétition d'enchainement et consiste à reprendre au début de la phrase le mot qui ferme la phrase précédente. Celle-ci a pour intérêt de mettre l'accent sur la vérité sémantique dont l'auteur mis en exergue. Par exemple, il dit :

> **«** La **nuit** n'était plus **la nuit**, puisqu'elle n'avait plus de jours, plus d'étoiles, plus de lune, plus de ciel. Nous étions **la nuit**. » (C.A.A.L., p11)

La répétition du mot ***la nuit,*** mise en abime, est provoquée par un sentiment d'isolement et d'enfermement. Le narrateur insiste sur le fait que la nuit, n'as pas le sens d'un phénomène naturel évident. Le lecteur est en face d'une image poétique désolante sentie par la répétition et la combinaison ternaire qui confirme le vécu dans le noir absolu. Cette figure est liée à la gradation superlative avec l'utilisation de

[1] KUNDERA Milan, *L'art du roman*, Paris, Gallimard « coll. Folio », 2008. p.170.
[2] *Op.cit.*, DOTOLI Giovani. *Langage et langue de la poésie française contemporaine*. p.125

« *plus* » et par parallélisme avec la répétition du mot *« nuit »*. Le souffle et le sentiment d'amertume apparaissent à travers la répétition en anadiplose.

Un autre exemple de répétition lexicale qui est représentée, ici, comme un moyen pour renforcer un point de vue. Le conteur public dans Le *Mariage de Plaisir* cherche à montrer que la ville de Fès résiste à l'évolution et au changement et il renforce son discours par la négation oralisée qui souligne la soumission absolue à la colonisation. Le conteur décrit la ville en disant :

> « À Fès, à la veille de l'indépendance du pays, rien ne devait **changer**, rien ne pouvait **changer**. Les Français observaient cela de loin. » (M.P, p19*)*

Dans l'exemple suivant, la répétition prend un sens de synonymie, la maladie du Peintre, était pour lui la mort qui entraine la fin de sa vie professionnelle et conjugale. Nous pouvons lire cette figure comme étant une métaphore liée à la mort. Il dit :

- « **La maladie** avait brouillé ses habitudes. **La maladie** ou la mort. » (B.C, p19)
- « Il était **dépendant**. **Dépendant** pour tout. »(B.C., p41)

La répétition lexicale peut être placée au commencement ou au milieu, ou à la fin du même mot ou de la même expression. Elle sert à mieux expliquer le mot répété précédemment. Autrement dit, l'écrivain revient à ce qu'il a dit pour mieux le préciser ou l'expliciter. Par exemple, le narrateur présente le lieu de Tazmamart en disant :

> « Nous possédions en cet enfer **les jours** et **les nuits**. Nous étions **des jours** de faim et **des nuits** d'insomnies. » (C.A.A.L., p67)

En plus, la reprise du même élément syntaxique a une valeur démonstrative ou émotive. Cette rhétorique de l'empilement est l'une des marques génériques du lyrisme dans ses aspects *« incantatoires et même litaniques »*[1]. Dans l'exemple précédent, la combinaison binaire des mots opposés (**les jours/les nuits)** est expliquée ou (est

[1] Op.cit., FROMILHAGUE Catherine, *Les figures de style*, p.27

rattrapée) par la suite de la phrase. L'écrivain retourne sur ce qu'il a écrit pour mieux expliquer voire préciser l'image conceptuelle qu'il cherche à présenter. L'effet de retour sur lui-même est une caractéristique du vers poétique. Par exemple, dans *le Mariage de plaisir,* Nabou utilise la répétition pour renforcer le sens d'appartenance et de dépendance conjugale. Elle dit

> «Je jure de me consacrer entièrement et exclusivement à **mon homme**, **mon** seul et unique **homme**, Sidi Amir, le plus généreux de tous les **hommes** » (M.P., p41)

Cette figure de répétition est liée à **l'anaphore** qui est une figure essentielle de la forme poétique. Elle consiste à reprendre le même mot à la tête d'un groupe syntaxique ou une expression qui provoque un rythme de l'énoncé[1]. Dans l'exemple précédent, Nabou répète le mot ***homme***, précédé par le pronom de possession ***mon***, dans la première et la deuxième proposition. Elle veut posséder cet homme marocain qu'elle va le dominer par un plaisir infini. Nous pensons que le mot ***homme*** exprime une polysémie qui veut dire d'un côté, « un mari » ou « un maitre » par le substitut lexical arabisé de « *sidi* ». D'un autre côté, elle affirme que c'est son seul « amour » par rapport aux autres hommes déjà rencontrés.

Souvent l'anaphore est marquée par la présence du rythme oralisé, car nous lisons le texte de BEN JELLOUN comme nous lisons un poème. Cette structure rythmique est générée par la répétition du même mot au début de chaque phrase ou structure syntaxique, généralement elle est accompagnée d'un découpage syllabique. En outre, elle imprime une litanie sur l'énoncé et elle constitue une spécificité du discours oratoire.

Il est remarquable que le signifiant du mot répété change son signifié, il est en mouvement inconstant. L'écrivain s'identifie à un poète qui crée le contraste chez son lecteur par la présentation des agencements inhabituels. Son texte imprime une image poétique qui s'exprime, à merveille, selon une esthétique symbolique. BEN JELLOUN joue alors sur le sens des mots et fabrique avec leur rythme une mélodie intéressante. Voici quelques exemples :

[1] FROMILHAGUE Catherine, SANCIER-CHATEAU Anne, *Introduction à l'analyse stylistique*, Armand Colin. Paris, 2014, p.188

- « Un balai **aveugle** entre des mains **aveugle** » *(C.A.A.L, p49)*
- « C'était cela, ce **mot** qu'il ne voulait pas entendre, ce **mot** sonnant comme une sentence, ce **mot** annonçant cette date fatidique qu'il voulait renvoyer à plus tard, le plus tard possible. » *(A.P., p23)*
- « Je vais le combler **d'un amour** infini, beau et profond, **un amour** qui le laissera rêveur et l'enveloppera dans une douceur dont il n'a pas idée. » *(B.C.*, p372)

Dans l'exemple suivant, la répétition du mot « ***seul*** » engendre une certaine musicalité qui réside en une amplification de gradation, une image purement poétique où l'écrivain souligne avec force le sentiment de la *solitude*. Cette amplification de solitude psychologique se conjugue avec la douleur physique. Il y a l'agencement de deux images en une seule pour marquer un isolement totale de l'esprit et du corps. L'auteur éprouve l'expérience de l'enfermement qui brise le corps et l'esprit. Salim le décrit dans *Cette aveuglante absence de lumière :*

> « J'étais **seul** avec mes douleurs, **seul** avec mes pensées, **seul** avec mon corps tellement détérioré que la science n'en voudrait pas. J'étais **seul** et las. » (C.A.A .L, p221)

La fonction de la répétition est de focaliser l'intention du lecteur sur le sentiment décrit. Les exemples écrits ci-dessous ont pour but d'interpréter le sentiment de *la peur* gravé dans la mémoire du narrateur. La répétition du même mot *« peur »* suggère un sens différent et il imprime, chaque fois, un élan rythmique et crée une nouvelle image métaphorique. Il dit par exemple :

- « Dès que je pourrai bouger les mains et les doigts, je m'attaquerai à **la peur**, **une peur** horizontale comme les rails d'un train, **une peur** mouvante, changeant d'apparence et de couleur, elle éteindra toutes les lumières » (**B.C.**, p35)
- « **Peur** de devoir escalader des montagnes, des pyramides de pierres, **peur** de tomber de devoir affronter chacun de ses enfants sur lesquels il n'avait plus aucune autorité, **peur** d'accepter une vie dont il ne maîtrisait plus grand- chose » (**A.P**, p24)

- « Ce qui est parfois énervant, c'est qu'il ose dire des choses tout en avouant avoir **peur**. Mon père **a peur**. Il n'est pas le seul. Il m'a communiqué cette **peur,** un sentiment dont j'ai honte ». (**P.**, p14)

La répétition du mot *peur* a créé une sonorité et un rythme qui exprime une action. La peur est associée à des mots qui expriment le mouvement « mouvante, changeant d'apparence » et qui empêche l'individu à faire une action « escalader, tomber, affronter ». Pour l'écrivain la peur est un sentiment qui se transmet par la tradition et il empêche la personne à expérimenter la vie. L'écrivain invente de nouveaux sens par le fait d'ajuster le sentiment de la peur qui devient par métaphore un obstacle à affranchir ou à surmonter.

Nous remarquons que la répétition lexicale permet le retour de la prose sur elle-même alors qu'elle devrait aller tout droit. Ceci marque l'intérêt de retour des segments phrastiques comme le retour, dans le cas, du vers poétique. La lecture des passages segmentés ou cadencés par la répétition d'un mot est accompagnée aussi parfois par un nombre équitable des syllabes. Cet aspect détermine le style d'écriture de BEN JELLOUN qui est beaucoup plus poétique que prosaïque.

Dans le passage suivant, le Peintre exprime ses sentiments de regrets d'avoir perdu sa vie active et splendide, la description est découpée en fonction du mot répété, et le reste du texte s'attache à l'idée d'une manière improvisée et lyrique. En plus, le passage est accentué par la répétition du mot « fini » qui présente l'intensité de l'image et la pensée engendrée par ce flux de mots et de sentiments. Il s'exprime :

> « **Fini** le temps des fantaisies. **Finies** les envies soudaines d'aller manger dans un restaurant un steak tartare. **Finie** ses visites au Louvre, au Prado ou dans les belles galeries du sixième arrondissement. **Finis** les caprices, les rencontres avec de belles inconnues, les diners en tête à tête à Rome ou ailleurs, **finies** les visites impromptues à son ami antiquaire avec qui il adorait faire les marchés de Paris, Londres et ailleurs. Tout cela et tant d'autres choses n'étaient plus possibles. » (**B.C.**, p40)

La pensée du Peintre est exprimée en gradation à travers des phrases débutées par le même mot. La répétition de ce mot fait une chaine rythmique montante provoquée par les sentiments de la déception et de l'incapacité physique qui lui empêche de vivre en harmonie avec le monde. Cette rupture avec les choses désirées est interprétée par le retour du mot « fini » à chaque nouvelle pensée.

En parallèle, la répétition lexicale des mots sans modification du signifiant marque, aussi, un aspect particulier de l'écriture poétique de BEN JELLOUN, cela est expliqué par le rythme qui domine l'écriture de son texte. L'écrivain revient sur l'image présentée ou l'expression dans le but de contester la réalité ou même de la refuser. Dans *La Punition*, il décrit les manœuvres difficiles et absurdes. Il raconte :

> «Le commandant du camp, Ababou, que nous n'avons pas encore vu, a décidé de construire, à cinq kilomètres de la sortie nord du camp, **un mur** de cent cinquante mètres de long et de cinq mètres de haut. **Un mur** dont personne n'a besoin. **Un mur** absolument inutile, absurde au milieu des champs, **un mur** pour justifier le transport de grosses pierres par les punis.[…]. Nous sommes en territoire de l'absurde ; rien à dire, rien à proposer. Ababou doit être fier de sa trouvaille : **un mur** pour rien, comme ça, **un mur** érigé puis détruit. » (**P**, p 26)

Dans Le *Bonheur Conjugal*, le Peintre décrit son épouse de la page 216 à la page 219[1] en utilisant la répétition par parallélisme de la même expression *ma femme.* La répétition de l'expression « ma femme » marque une certaine monotonie, une redondance qui insiste sur la responsabilité de sa femme dans sa défaite professionnelle et personnelle. En plus, la position verticale de l'expression *ma femme* ressemble à la forme d'un poème libre où le poète s'attache à l'expression répétée pour ne perdre pas le fil de ses pensées.

Il s'agit de la dictée spontanée de la pensée du mari qui décrit les caractères et les défauts de sa femme. Le discours prononcé risque à s'échapper de son énonciateur c'est pourquoi il s'accroche au mot répété qui est « ma femme ». Plus loin dans le même

[1] Voir Annexes 3

roman, dans le chapitre « *mon mari est… »*[1], Amina, répond au texte de son mari par la même stratégie scripturale. Elle décrit les caractères et les défauts de son mari en commençant chaque phrase par l'expression « *mon mari est…* » (pp351-353)

La structure de cette hypozeuxe[2] crée une sorte de dialogue abstrait qui est présentée par la juxtaposition des phrases. L'effet de cette répétition devient comme une modalisation qui marque le degré d'adhésion du sujet à son énoncé[3]. Aussi, ceci marque l'effet de l'opposition et la dualité dans la relation du couple entre le peintre et sa femme. Nous pensons que l'écrivain a voulu montrer le point de vu de ces deux personnages, à travers cette forme verticale de la prose. L'écrivain marocain présente son texte comme un poème en utilisant la répétition d'une manière intense.

Cependant, la répétition des phonèmes est aussi importante dans la création du rythme et de la musicalité dans le texte. Elle est abondante dans le texte et elle crée un écho de son ou une litanie que nous pouvons détecter.

2- Les répétitions phoniques et sonores

C'est l'étude des reprises sonores et musicales d'un poème ou d'une prose poétique, tout en gardant le principe de l'arbitraire du signe linguistique, comme le stipule Jean Louis Joubert : « *le poète oublie que les mots sont des signes arbitraires. Il fait comme si les mots, au lieu de les désigner, représentaient les choses. Il utilise ou il invente leur pouvoir représentatif* »[4]. L'écrivain-poète utilise un ensemble des procédés linguistiques qui réalisent une expression sonore et créent une musicalité dans le texte poétique : l'allitération, l'assonance, et d'autres jeux phoniques. Catherine-M-Grise pense que la répétition de certains phonèmes investit une motivation sémantique, ce qui nous mène à interroger l'apport de la prosodie et ses effets sur le sens. Par ailleurs, la distinction entre la forme de la poésie et de la prose est portée aussi sur le contenu, C'est à dire *«(...)*

[1] Voir Annexes 3

[2] *« Figure fondée sur un parallélisme appuyé de groupes syntaxiques le plus souvent juxtaposés. La reprise du même patron syntaxique a une valeur démonstrative ou émotive. » Op.cit.*, FROMILHAGUE Catherine, *les figures de style*, p.26.

[3] *Op.cit.*, LAURENT Nicholas, *Initiation à la stylistique*, p.98.

[4] Jean Louis Joubert, cité par Catherine-M-Grise, *Rencontre avec la poésie*, Canadian Scholars' Press Inc. Toronto, 2002,p.59.

ne différencie plus les poètes des prosateurs par la forme extérieurs, mais par la forme intérieure. »[1].

Dans le texte de Tahar BEN JELLOUN, le langage poétique se manifeste par l'utilisation de procédés stylistiques propres à la forme poétique, tels que les phrases rimées, les allitérations et les assonances. Ces éléments témoignent de la proximité entre la prose narrative et l'expression poétique. A ce titre, nous considérons que la prose rythmée de BEN JELLOUN trouve son écho dans un genre littéraire nourrit de l'oralité et de la poésie arabe.

Henri MESCHONNIC, dans sa réflexion sur le rythme, distingue une prose rimée et rythmée, bien qu'elle ne soit pas métrique. Il s'appuie notamment sur la classification d'Ibn Khaldoun, qui distingue trois formes majeures d'expression : la poésie, la prose, et l'éloquence. Cette dernière étant représentée de manière particulière par le Coran, qui selon lui constitue un genre à part entière. Cette perspective permet de situer l'écriture de BEN JELLOUN dans un champs hybride où se croisent le sacré, le lyrique et le narratif. Il explique :

> « La prose rimée, en arabe, saj', est rythmée, et brouille la bipartition occidentale. On la trouve dans le Coran, et dans les correspondances gouvernementales, que critique Ibn Khaldoun. La prose rimée peut avoir des parallélismes de mots, de syllabes ; des assonances de finales, des rimes, mais non les mètres de la poésie.»[2]

Il nous semble que le texte de BEN JELLOUN est doté des éléments qui marquent une prose rimée sans qu'il y ait le vers de la poésie. Or, Jacques Roubaud affirme qu'« *il n'y a pas de rythme dans la prose* »[3] et que la fonction poétique ne s'applique qu'à la poésie et jamais à la prose. Par contre, MESCHONNIC affirme dans son livre *La critique du rythme* que la prose est rythmée en envisageant l'évolution de la poésie française contemporaine depuis le romantisme et les poèmes en prose de Baudelaire.

[1] Op.cit., DOTOLI Giovani, *langage et langue de la poésie française contemporaine*, p.142.
[2] *Op.cit.,* MESCHONNIC Henri, *La critique du rythme*, p. 463.
[3] ROUBAUD Jacques, *Poésie, etcetera : ménage*, Stock, Paris, 1995, p.223

En effet, dans notre corpus, le rythme se construit à travers les échos sonores et le sens se glisse derrière sa musicalité. Nous remarquons que la présence de ces phrases rimées ne provoquent pas un véritable changement dans le sens, et aussi son appréciation passe parfois inaperçu pour le lecteur, sauf que une certaine musicalité marque l'esprit de son texte. Dans *Gradus des procédés littéraires*, l'écho sonore désigne : *« Deux ou plusieurs syntagmes hémistiches ou vers sont associés par le retour de quelques phonèmes identiques »*[1], mais il donne à l'écho le synonyme de la rime dans la poésie. Il ajoute : *« l'écho sonore semble destiné à remplacer celle-ci [la rime] dans le vers libre. »* [2].

Voici quelques exemples:

- « le visage crisp**é**, le corps recroquevill**é**. » (A.P, p144)
- « c'était la première fois qu'un immigr**é** mour**ait** dans une solitud**e** absolu**e** » (A.P, p35)
- « quand on réclame la m**ort** ! Elle est indifférente à mon s**ort**. » (C.A.A.L, p53)
- « Espér**ons** que ce n'est pas encore visi**on** » (B.C., 179)

Afin d'éviter toute confusion terminologique concernant le terme de la rime en prose, nous semble adopter la terminologie de MESCHONNIC qui considère que la présence des allitérations et des assonances ou même des paronomases[3] sont englobées dans le terme *écho sonore*. Pour lui, l'écho se définit par *« le retour dans un énoncé d'un son voyelle ou consonne ou les deux à la fois, de manière à créer un effet de la prosodie. »*[4]

Voici quelques exemples :

- « Sa voix **r**<u>**ai**</u>sonnait dans les t**é**n<u>è</u>b**r**es. De temps en temps, nous **r**econn<u>**ai**</u>ssions un mot ou même une phrase » (C.A.A.L., p20)

[1] DUPRIEZ Bernard, *Gradus, les procédés littéraires (dictionnaire)*, UGE, Paris, 1984 p.171
[2] Ibid. p172
[3] La paronomase selon Catherine FROMILHAGUE est une *« Association de termes ayant des profils phonétiques proches.». Op.cit.*, FROMILHAGUE Catherine, *les figures de style.* P.25
[4] Op.cit., MESCHONNIC Henri, *la critique du rythme*, pp.264-265

- « Il s'appelait *Goha*, avait la peau très br**u**ne, un corps sec et d**u**r, le regard perçant et d'**u**ne grande j**u**stesse. » (M.P, p13)
- « Je f**us** pris par un f**ou** rire nerv**eux**. Je n'arri**v**ais pas à me retenir et à me calmer. Je ri**ai**s, ri**ai**s et tap**ai**s des pieds sur le sol. Je sav**ai**s que c'ét**ai**t de la provocation et de l'intimidation » (C.A.A.L., p27)
- « le pein**t**re s'é**tait** sen**ti** **t**rah**i**, u**t**ilis**é**, flou**é** par une comédienne qui jou**ait** à faire l'amour » (B.C. p151)

La répétition des phonèmes consonantiques se coïncide généralement avec des allitérations. Voici quelques exemples :

- **«** Ils sont **noi**rs comme le péch**é**, **noi**rs comme la **nui**t du crim**e**, **noi**rs comme la grande porte de l'enf**er** » (M.P, p70)
- « Je ne suis pas sa **mè**re, **mai**s il est la lu**mi**ère qui illu**mi**ne notre fa**mi**lle. » (M.P, p260)
- « Je ne **v**oyais pas bien ses yeux. Ils de**v**aient être **v**itreux, **v**ide.» (C.A.A.L, p23)
- « il avait du **m**al à i**m**aginer les réactions de sa **m**ère » (M.P, p20)
- « l'en**nui**, c'était un prod**ui**t de l'insom**nie**, un refus de se laisser ch**oir** dans le trou n**oir** de l'incon**nu**. » (B.C,p27)

Il y a la présence de l'écho linéaire[1] lorsqu'il y a succession du même son dans la phrase, par exemple :

- « le **pendu** se **pendra** éternellement » (**C.A.A.L**, p34)
- « la **retraite** ou l**entraite** » (**A.P**, p25)
- « tout **compte** fait, avoir pu réécrire ces **contes** avec une si grande liberté donne la mesure de la dette que j'ai

[1] Ce que Catherine Formilhague appelle paronomases.

contractée envers celui qui les a inventés et en a fixé la forme canonique. » (**MCP.**, p11)

- « Et toi, comment ça va avec ta **belle** re**belle** ? » (B.C, p233)
- « Que le cœur se **b**ron**ze** ou se **b**ri**se**, moi je le **bronze** chaque jour un peu plus !» (M.P, p176)
- « Il se souvenait de la phrase du philosophe : « Il faut que le cœur se **brise** ou se **bronze.** » (B.C,p210)

Nous distinguons aussi l'écho renversé, par exemple :

- « Salim, se **leva,** se **lava** à peine le visage, » (M.P, p247)
- « un jour, l'un des jumeaux-il appelait ainsi ses deux aides, bien qu'ils ne soient pas **frères**, croyant bien **faire.** » (B.C, p18)
- « il était **moche** ou plutôt **amoché »** (**B.C**, p27)
- « Elle colle sur l'herbe **s**au**vage**, sur le **v**i**sage** des grosses, sur les **ch**ats et les **ch**iens affamés. » (**B.C**, p275)

II- La typographie et la mise en forme du poétique

La typographie est une composante intrinsèque à la forme du texte, elle est *« produite par lui et le produisant »*[1]. La mise en page, la disposition des mots et des phrases impliquent, non seulement la forme identitaire du texte imprimée sur la page blanche, mais aussi le sens surgit à travers la forme de la page. À la lecture des textes de BEN JELLOUN, nous découvrons que l'écrivain est soucieux en matière de la typographie de certaines pages à travers lesquelles manifeste un effet de sens. C'est ainsi que MESCHONNIC explique l'effet de la typographie en disant :

> « Je poserai donc que la typographie n'est pas isolable, qu'elle participe de, et réalise, chaque fois, comme la syntaxe, le lexique, ou l'intonation, […], un ensemble

[1] DESSONS Gérard, *Introduction à l'analyse du poème*, Armand Colin. 4 éd, Paris, 2016, p.67.

> théorique-pratique qui accomplit à la fois un statut du langage et un effet de sens. »[1]

L'analyse de la typographie et de la ponctuation, s'attache au texte qui les produit, c'est-à-dire que la forme du texte n'est pas signifiante sans qu'elle soit liée au texte dont elle est une composante essentielle. La disposition des phrases, la ponctuation originale ou la variété de la typographie tracent une *topographie* du texte. À ce propos MESCHONNIC explique que :

> « La pleine page manifeste la prédominance du dire, quels que soient les syntaxes et les effets de sens. Ses modes sont innombrables. Mais tous s'opposent à un indicible qu'ils refoulent, éloignent. Quand le blanc vient, il note la limite transitoire du dit.»[2]

BEN JELLOUN s'inscrit dans la lignée des écrivains qui sont conscients de l'effet de la ponctuation comme un élément qui *« participe à la signification de discours »*[3]. Dans son roman *Harrouda,* il procède à une typographie pertinente qui s'ajoute à la définition du *roman-poème*. Il aménage ses idées d'une manière originale et poétique, la forme de la page révèle une esthétique qui ébranle la linéarité du langage prosaïque. L'écrivain exploite certains traits typographiques comme le tiret, l'alinéa, l'italique, la pause et le blanc poétique. L'ensemble produit une prose oratoire ou poétique car *«Les jeux typographiques invitent à une spatialisation de l'écriture poétique. »*[4]

1- Le tiret et les alinéas

Le tiret est un signe qui a pour fonction de signaler le changement de locuteur au cours d'un dialogue, il substitue les deux virgules ou il joue le rôle de la parenthèse. Ainsi, le tiret a pour fonction de créer une insistance ou un effet d'ouverture lorsqu'il se

[1] *Op.cit.*, MESCHONNIC Henri, *La critique du rythme*, p.304.
[2] *Op.cit.*, MESCHONNIC Henri, *La critique du rythme*, p.304.
[3] Op.cit., DESSONS Gérard, *Introduction à l'analyse du poème*, p.66
[4] CALAS Frédéric, *Leçons de stylistique-4e éd.: Cours et exercices corrigés*, Armand Colin, Paris, 2021,p.39

fonctionne en tant qu'alinéa. Le tiret est un signe de la ponctuation rythmique, très en vogue au XIX siècle car il permet le souffle, il dessine l'intonation et provoque la discontinuité par l'effet de scander ou segmenter le texte. Il est aussi un signe qui désigne une pause ou un silence. À ce propos Eric BORDAS explique :

> « Depuis que Balzac a explicitement théorisé, en 1829, l'usage du tiret typographique pour marquer ''les accidents du dialogue'' dans le récit, une nouvelle poétique de l'énonciation narrative s'est découverte, à la réalisation à la fois iconique et prosodique.»[1]

L'emploi du tiret est varié et original. Il est employé en tant que signe d'énumération, sa fonction d'ouverture procède à une valeur poétique, celle du poème de forme fixe. Mais l'emploi du tiret provoque un rythme particulier et perturbe la linéarité du texte. Selon Isabelle SERÇA *« Le romancier utilise ainsi ce minuscule outil qu'est le tiret pour travailler la cadence de son texte, les coupes et tout particulièrement les fins de phrase, qu'il a très tôt en tête. »*[2].

Par exemple, dans *Cette aveuglante absence de lumière* la pause est exprimée par le tiret qui précède chaque phrase en évoquant le silence dans le bagne de Tazmamart. Cet effet introduit un rythme régulé et accentué par la répétition du mot « celui » qui substitue le mot « silence ». L'emploi du tiret, au début de chaque phrase précise sa fonction énonciative et initiale qui s'accentue par les images métaphoriques qui expriment la vie terrible des prisonniers. En plus, la présence de la virgule à la fin de chaque phrase présente le texte comme un poème à forme fixe et à la rime libre. Le narrateur s'exprime en disant :

> « Il faut dire qu'il avait différents types de silence :
> - Celui de la nuit. Il nous était nécessaire,
> - Celui du compagnon qui nous quittait lentement,
> - Celui qu'on observait en signe de deuil,
> - Celui du sang qui circule au ralenti,

[1] BORDAS Éric, *Fantaisie ponctuante de tirets ponctuels dans les ''Essais & Nouvelles'' de 1846-1847 de Baudelaire*, La Licorne, N°52, « La Ponctuation », 2000, [En Ligne, le 25/11/2005]
[2] SERÇA Isabelle, *Esthétique de la ponctuation,* Gallimard, Paris, 2012, p. 71.

- Celui qui nous renseignait sur la marche des scorpions,
- Celui des images qu'on passait et repassait dans la tête,
- Celui des gardes qui traduisent la lassitude et routine,
- Celui de l'ombre des souvenirs brûlés,
- Celui du ciel plombé dont presque aucun signe ne nous parvenait,
- Celui de l'absence, l'aveuglante absence de la vie. » (C.A.A.L,p74)

Le mode d'écriture exprimé par le tiret a pour fonction de marquer la multiplication des points de vus comme résultat d'une écriture polyphonique. Par exemple, elle est exprimée, dans le texte ci-dessous, par l'implication du lecteur qui devient complice et partenaire de la réflexion de Amina. La mise en valeur du tiret est renforcée par l'emploi de l'infinitif au début de chaque phrase, comme *« Brûler », « Mettre », « Profiter », « Faire venir »*. Cela suggère la lecture d'un plan déterminé en vue de ruiner son mari. Elle dit :

- Bruler sa collection de manuscrits anciens que j'ai volés dans son atelier. Je sais, c'est un geste criminel, mais si ça le fais souffrir, c'est l'essentiel pour moi.
- Mettre au point un plan de harcèlement de ses maitresses dont j'ai pu trouver les coordonnées et le tenir au courant de mes actions et des réactions de ces rivales qui ont bousillé ma vie.
- Profiter d'un moment d'inattention et lui faire une procuration (déjà rédigée) qui me permettrait de transférer ses avoirs sur mon compte bancaire. Comme il adore l'argent, il deviendra fou.
- Faire venir des experts médicaux pour le déclarer inapte et irresponsable afin de la placer sous ma tutelle.
- Il pissera quand je l'aurai décidé. Il aura beau m'appeler, je ne viendrai pas l'accompagner aux toilettes. J'aime l'idée qu'il sente l'urine chaude le long de ses jambes. Il sera ainsi humilié. » (B.C., pp360-361)

Nous remarquons que l'écriture de Tahar BEN JELLOUN passe *« d'une ponctuation de la phrase à la ponctuation de la page »*[1] comme suggère Desson. La forme de la page est aussi significative que le sens émergé. En effet, l'alinéa comme le tiret peut indiquer un *« changement dans le régime du texte »*[2], il peut être un changement de thème, de type d'énoncé ou un changement d'interlocuteur.

La forme particulière de la page du texte de BEN JELLOUN a suscité l'interrogation de classer son écriture dans un genre bien déterminé. Jamal El QASRI remarque dans *Harrouda* une forme particulière de ce qu'il appelle *« la ligne-vers »*[3]. Il conclut que l'écrivain répond à une écriture autre que celle de la prose.

Les exemples les plus pertinents existent dans *Le Bonheur Conjugal* où l'écrivain consacre des pages entières voire même des chapitres qui se construisent en lignes juxtaposés en fonction de l'alinéa. En suivant l'exposé du peintre qui présente sa femme. Cette dernière consacre tout un chapitre *« Mon Mari Est...* »[4] (p351) où l'alinéa a pour but de renforcer la présence d'une voix oralisée, qui chante ou attaque, dans le corps du texte. L'alinéa exprime le désenchantement et la haine de Amina envers son mari. Il nous semble que son texte se retrouve plus proche de l'oral ou de la forme poétique. En effet, l'usage de l'alinéa est la représentation de la parole dans le texte, comme stipule Ph. LEJEUNE qui dit : *«Chaque alinéa crée l'effet d'une prise de parole, d'une attaque nouvelle.[…] une forme de parlé dans la prose, et un brouillage supplémentaire de l'énonciation.»* [5]

Il nous semble que Tahar BEN JELLOUN éprouve le besoin de transcender, par le biais de la forme poétique la linéarité de la prose en vue de dire l'indicible. Autrement dit, la forme verticale du texte accentue la présence de l'image métaphorique à travers laquelle réfugie l'expression des sentiments. Le langage prosaïque cède le lieu à une « *dimension visuelle qui allait s'imposer comme représentation de l'oralité du langage, figurant dans l'écriture le dynamisme de la parole.* »[6]. La parole du personnage avait besoin d'un rythme pour renforcer le sens et la configuration du sentiment et de la passion se présentent par le langage et par la mise en page.

---

[1] *Op.cit.*, DESSONS Gérard, *Introduction à l'analyse du poème*, p.75.
[2] HERSCHBERG-PIERROT Anne, Stylistique de la prose, BELIN, Paris, 1993,p.250
[3] *Op.cit.*, El QASRI Jamel, *Tahar Ben Jelloun : une fiction poétique à la lisière du réel*,
[4] Voir l'annexe 3 .
[5] *Op.cit.*, HERSCHBERG-PIERROT Anne, Stylistique de la prose,p.131
[6] *Op.cit.*, DESSONS Gérard, *Introduction à l'analyse du poème*, p.76

Un peu plus loin, dans *Le Bonheur Conjugal* la succession des pages dans le chapitre *La Haine*[1] est marqué par l'emploi de l'alinéa. Son emploi provoque un effet dialectique dont la volonté de persuader le lecteur par la répétition de la phrase *« je déteste son... »*. L'exploitation de l'alinéa et le tiret perturbe le continuum de la lecture et brise le rythme de l'enchainement des idées.

En plus, ce qui renforce la fonction rythmique de l'alinéa ou le tiret est le parallélisme présenté par la répétition du même mot au début de chaque ligne. L'accent est mis sur les mots clés de chaque texte introduit par l'alinéa comme « Elle », « Ma femme », « Mon Mari », « Je déteste son… ». La fonction d'ouverture se conjugue avec un rythme en gradation des images métaphoriques. Le texte prend la forme d'un poème libre qui a pour fonction de renforcer le signifiant du même élément selon une vision multiple et fragmentaire.

2- Les points de suspension et le blanc poétique [2]

La création romanesque se conjugue avec la forme de la page à travers laquelle surgit l'expression du personnage. Les signes de la ponctuation permettent d'organiser la parole et de souligner les moments de la pause et de la rupture entre les interlocuteurs. Cependant, les signes typographiques, dans l'œuvre de BEN JELLOUN, marquent une certaine liberté dans l'usage et soulignent un effet particulier de sens.

Les points de suspension marquent la fin d'une phrase qui n'est pas achevée. Aussi, la fonction consiste à suspendre la parole au milieu du texte, c'est à dire *« leur rôle est plutôt de découper la phrase autrement que sur la base des unités syntaxiques »*[3] . Nous remarquons que l'emploi particulier de la ponctuation est un indice pour introduire l'oralité dans le texte. C'est ainsi qu'on explique :

> « Les points de suspension […] construisent une diction émotive et une organisation énonciative de l'énoncé, qui

[1] Voir annexe3
[2] *Op.cit.,* COHEN Jean, *Structure du langage poétique,*p.55
[3] *Op.cit.,* SERÇA Isabelle, *Esthétique de la ponctuation,* p. 82.

> souvent conduit à brouiller les hiérarchies syntaxiques, au profit d'une rythmique oralisée, rythmique du parlé. » [1]

Les points de suspension ont pour mission de segmenter la parole en fragments, tracer les limites et engendrer un rythme poétique ce que Cohen appelle *« la pause métrique »*[2]. L'emploi des points de suspension indique, non seulement la prosodie ou la segmentation de la phrase, mais ce blanc marque l'intonation de la voix lyrique et souligne la force de l'image poétique.

Cette idée retrouve son écho dans les propos de MESCHONNIC qui explique : *« les entrées du blanc marquent une alternance de l'inconnu et du connu, du non-dit sur le dit. »*[3].Par exemple, dans *Le Mariage de Plaisir*, la pensée du personnage est exprimée par la juxtaposition des images métaphoriques séparées par des points de suspensions. Hassan répond à un agent de police qui l'interroge après la mort de son fils en disant :

> « Le hérisson est une rose qui pique…l'âne et le gingembre…le minaret est tombé et ils ont pendu le coiffeur…la mauvaise haleine de l'hyène a contaminé la police... » (M.P, p254)

Les propos de Hassan sont incohérents et confus, ils expriment son état d'un homme frustré et ébranlé, et que les mots ne parviennent pas à remplir le vide du langage pour montrer sa douleur causée par la mort de son fils. En plus, la succession des images métaphoriques et les combinaisons bizarres renseignent sur un automatisme psychique et révolutionnaire contre un monde aberrant et injuste.

Aussi, dans *Cette aveuglante absence de lumière*, la voix de l'auteur prend sa forme visuelle à travers l'espace indiqué par les points de suspension. L'écrivain cherche à innover une autre syntaxe propre à son texte par la mise en place de la ponctuation et du silence, qui sont des marques de l'écriture poétique. La transcription de la pensée est confrontée par l'absence du mot, l'insuffisance langagière qui traduit l'état d'âme de l'enfermement. Dans le passage suivant, la coexistence de deux voix de l'auteur et celui

[1] *Op.cit.,* HERSCHBERG-PIERROT Anne, *Stylistique de la prose*, p.269
[2] *Op.cit.,* COHEN Jean, *Structure du langage poétique*, p.60
[3] Op.cit., MESCHONNIC Henri, *La critique du rythme*, p.304

de Camus[1] crée un espace entre les deux textes. Il écrit dans *Cette aveuglante absence de lumière :*

> « *il* m'arrivait, moi aussi, de penser comme le personnage du Camus *" 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 habitué…"* j'aurais assisté au ballet que les moineaux...non... il s'agit d'oiseaux, de nuages et de cravates...Je confonds tout. » *(*C.A.A.L, p189)

Dans ce passage de *La Punition*, Tahar BEN JELLOUN introduit la parole des soldats à travers l'usage des guillemets, qui expriment une distance entre le texte et *« une autre sorte de parole »*[2]. Ces guillemets ne se contentent pas d'encadrer une citation, ils marquent le langage propre au groupe de soldats engagés et frustrés, car *« Les guillemets affichent un lexique de clan, repris et mis à distance »*[3]. Le paragraphe révèle une image graphique de la parole, composée de *graphèmes* désenchainés, incohérents, voir incompréhensibles. Les cris refoulés et étouffés des détenus s'incarnent dans *des gribouillages* sur les murs des toilettes, un endroit intime échappant à la censure des responsables. Ce passage se rythme par une succession de bribes de mots, d'insultes et de fragments de langage vulgaire, révélant, derrière le cri silencieux de la peur et de la douleur des soldats engagés. Le narrateur dit :

> « Ces militaires souffrent en silence. J'ai relevé quelques expressions intéressantes en dehors de celles concernant " la verge la plus grosse d'El Hajeb qui déchire tout sur son passage " : " c'est pas une vie" ; " je rêve de la vie" ; " je me coupe un doigt pour sortir de là" ; "que Dieu maudisse l'armée" ; " Aqqa est Satan" ; " Aqqa baise le commandant" ; " pas d'avenir" ; " l'enfer est là" ; " mourir… " ; " sauter sur une bombe" ; " vive la liberté" ; " plutôt crever que donner son cul" ; " des fraises et du sucre " ; " putain !" ; " Dieu est

[1] Voir le chapitre V.
[2] *Op.cit.,* SERÇA Isabelle, *Esthétique de la ponctuation*, p. 90
[3] *Op.cit.,* HERSCHBERG-PIERROT Anne, Stylistique de la prose, p.106

grand " ; "Dieu nous a oubliés" ; « "Ababou est petit "… »
(P., p54)

Par ailleurs, le silence ou le blanc poétique prend en charge *« la subjectivité de l'énonciation, manifestant de ce fait sa nature rythmique »*[1]. Le blanc typographique marque le souffle et l'accent de la parole. Mais, la densité significative du blanc typographique est plus forte que les mots prononcés, il exprime la montée de la tension du personnage militaire nourrie (p200,C.A.A.L) par la haine et l'absence du mot est un signe de l'insuffisance du langage qui pourrait exprimer le sentiment. Selon les propos de MESCHONNIC *« le blanc n'est pas de l'espace inséré dans le temps d'un texte. Il est un morceau de sa progression, la part visuelle du dire. »*[2]. Les mots de la phrase sont séparés par un blanc, l'espace vide, ou par des tirets pour mettre l'accent sur le sentiment qui surgit à travers la déconstruction de l'énoncé. Voici des exemples :

- *« Vous préparez un coup d'Etat ? » (C.A.A.L, p200)*
- *« é-qui-ta-ble-ment » (M.P,p121)*

Nous remarquons que le blanc typographique n'est pas beaucoup investit dans notre corpus par rapport à d'autres textes où le blanc poétique prend un grand espace du texte. Par exemple, dans le roman de *Harrouda*, le blanc se manifeste à plusieurs reprises. El QASRI explique l'utilisation du blanc poétique par l'expression de la blessure corporelle qui rejoint la thématique du roman et qui parle aussi du corps frustré. Mais, il nous semble que la présence du blanc poétique dans la prose de BEN JELLOUN est essentiellement un signe de transgression de ce dire refoulé et du réel imité par la métaphore, ainsi, une manière d'introduire l'oralité.

En définitive, nous pensons que l'exploitation des signes de la typographie d'une manière particulière dans le texte de BEN JELLOUN apparait comme une violation du genre romanesque et une marque de modernité. En effet, sa prose trahit la structure linéaire par le passage de la discontinuité provoquée par un ensemble de procédés et des éléments de la poétique.

[1] *Op.cit.,* DESSONS Gérard, *Introduction à l'analyse du poème*,
[2] *Op.cit.,* MESCHONNIC Henri, *La critique du rythme*, p.329

III- Le poétique entre tradition et mysticisme

La spécificité de l'écriture de Tahar BEN JELLOUN réside dans le fait qu'elle se nourrit de l'imaginaire maghrébin. La structure et la forme de son texte se caractérisent aussi par l'absence des éléments qui assurent la compréhension et la lisibilité de son texte. Le sens glisse entre les images poétiques animées par le bestiaire ou par le brouillage de références culturelles. Cette poétique de l'écriture réside aussi dans ce qu'on appelle une *« poésie par image »*[1].

L'écrivain exploite les procédés propres à la poésie, ce qui permet un renforcement de sens et une configuration originale et créative de son univers romanesque. De ce fait, la présence de l'allégorie, dans son œuvre, s'attache à l'écriture de la poésie car elle *« consiste à dilater sur l'ensemble de l'énoncé la représentation figurée (animée, concrétisantes) d'une idée.* »[2] . En d'autres termes, cette figure a pour fonction de donner vie et vivacité à des idées abstraites. Bernard DUPRIEZ définit l'allégorie comme :

> « Image littéraire dont le phore est appliqué au thème, non globalement comme dans la métaphore ou la comparaison figurative, mais élément par élément, mais ou du moins avec personnification. »[3].

L'allégorie chez BEN JELLOUN est souvent conçue comme une personnification[4], L'écrivain concrétise les aspects énigmatiques ou même les idées abstraites mais le sens demeure insaisissable. La présence des correspondances entre le monde animal et le personnage procède à une lecture globale de la représentation et de l'interprétation du réel. C'est ainsi que El QASRI explique à propos de *Harrouda* :

> « L'usage en masse de l'allégorie par Ben Jelloun fait de lui plus un poète qu'un romancier. Souvent quand son regard appréhende le réel, le réel se donne à lire comme

[1] *Op.cit.,* MESCHONNIC Henri, *La critique du rythme,* p.478
[2] *Op.cit.*, LAURENT Nicholas, *Initiation à la stylistique*, p.87
[3] DUPRIEZ Bernard, *Gradus, les procédés littéraires (dictionnaire)*, UGE, Paris, 1984, p.29
[4] Comme stipule DUPRIEZ que *« l'allégorie est souvent définie comme une personnification parce que cette figure entraine habituellement plusieurs métaphores. » (p.30)*

transfiguré. Les abstractions tendent à s'animer et les choses deviennent signes d'autres choses. »[1]

Il nous semble que l'écriture, selon BEN JELLOUN, est liée au désir de traduire la réalité en mettant en valeur la spécificité de la culture maghrébine. Il réussit à ajuster le réel marocain en harmonie avec le verbe français. Il n'est pas question de chercher les raisons du choix de la langue française[2] mais le plus intéressant c'est cette combinaison originale et créative existante dans son texte. Entre réel et mysticisme, son œuvre présente un monde crypté en exploitant les symboles et le signes qui proviennent de la culture et la tradition marocaine se conjuguent avec la langue française. Le métissage des ressources et références symboliques brouille le sens du texte et l'ouvre à une lecture multiple.

1- L'image du bestiaire

Le bestiaire présente une composante essentielle de l'univers imaginaire de l'œuvre de BEN JELLOUN. Le recours à certains animaux, comme une référence de la symbolique universelle et populaire est relié à l'environnement de l'homme et à son origine sociale et mythique. En effet, la conception de l'univers animal dans l'œuvre littéraire se définit aussi par le besoin de dire et de dévoiler le côté déshumanisé de l'homme et de montrer, en paradoxe, le côté animal de l'homme.

L'incarnation du bestiaire dans le récit littéraire était depuis les récits de l'antiquité comme *l'Odyssée* et l'*Iliade, les Fables* d'Esope puis La Fontaine et *les Mille et une Nuits*. Il représente une source inépuisable de susciter la curiosité de lecteur et offrir les procédés qui peuvent servir à mieux expliquer et à mieux représenter le monde.

Par ailleurs, l'écriture de BEN JELLOUN s'inscrit dans, un carrefour de langues et de cultures, suggère une production littéraire basée sur l'imaginaire populaire et l'emprunt de la langue étrangère. Ainsi, ce passage d'une poétique à une autre se fait par l'intermédiaire de l'image du bestiaire. Il nous semble que l'insertion de l'univers animal a pour fonction d'embellir l'imaginaire qui peut servir à persuader, à illustrer ou à

[1] *Op.cit.,* EL QASRI Jamel, *Tahar Ben Jelloun : une fiction poétique à la lisière du réel,* p.84

[2] Ben Jelloun répond souvent à cette question « pourquoi vous n'écrivez pas en arabe ? » ou bien « pourquoi vous avez choisi la langue française ? » en disant qu'il ne maitrise pas l'arabe et sa formation était au début bilingue. Mais, dans la chronique « suis-je un écrivain arabe ? » il souligne l'importance de l'engagement social et qu'il n'a pas de problème d'identité, il dit à ce propos : « […] *Littérairement oui. Je suis un écrivain français, d'un écrivain français, d'un type particulier, un Français dont la langue maternelle, affective et émotionnelle est l'arabe, un Marocain qui […] se nourrit de l'imaginaire populaire du Maroc et qui ne le quitte jamais.* »

expliciter l'indicible. Nous allons présenter les images du bestiaire qui hantent les œuvres de Tahar BEN JELLOUN.

A. Les mouches

Dans *le Bonheur Conjugal* la mouche présente le personnage principal dans le prologue de la première partie. Le narrateur s'étale sur plusieurs paragraphes à décrire le pouvoir de l'insecte : *cette mouche* dérange un handicapé qui ne peut rien faire contre son mal. Dans le prologue, le pouvoir de la mouche présente un événement introductif, à partir duquel l'auteur présente l'état physique et psychique du personnage en le comparant avec ce petit insecte, il dit :

> « Elle ne pèse rien, mais elle gêne. Elle énerve l'homme qui ne peut la chasser. Il a essayé de bouger, de faire du vent, il a soufflé, il a crié. La mouche est indifférente. Elle ne bronche pas. Elle est là, bien là, et ne compte pas déguerpir. Pourtant l'homme ne lui veut aucun mal, il souhaite juste qu'elle s'en aille, qu'elle le laisse en paix, lui qui ne peut plus remuer les doigts, les mains, les bras. Son corps ne fonctionne plus. » *(B.C.,p13)*

Le narrateur décrit le pouvoir extraordinaire de la mouche, ses capacités et ses particularités et pourquoi elle s'entête pour déranger le Peintre. Alors, l'insecte prend le statut d'un personnage qui agit par son pouvoir contre le narrateur. L'écrivain entame son texte par ce conflit absurde entre l'homme et la mouche qui ne veut pas le quitter. En parallèle, à la deuxième partie de l'œuvre dans *« Ma version des faits : réponse à l'homme qui aimait trop les femmes »*, la femme du Peintre s'identifie à cette mouche qui refuse de quitter son mari, elle s'exprime en disant :

> « Idée fixe, troublante, amusante, diabolique. Je suis une mouche. Nerveuse et décidée. Gourmande et entêtée. Une mouche, ça ne vaut rien. On la chasse sans ménagement, on l'écrase quand on l'attrape. On la méprise, mais on la craint. Pas belle la mouche. Pas de quoi être fière. […]. Elle est libre et se joue de ceux qui lui courent après. Elle se moque

> de tout. Elle n'a pas de maison, pas de pays. Elle arrive avec le vent mauvais et s'installe sans la permission de personne.»(B.C, p.269)

La femme répond à son mari dans l'épilogue en attribuant à la mouche des qualités humaines et elle finit par s'identifier à elle. Le Peintre s'interroge au début de son épilogue sur sa nature et son pouvoir en disant : *« Comment est-elle arrivée jusque-là ? Quel malheur l'a donc envoyée ? Les mouches sont libres, elles n'obéissent à personne, elles font ce qu'elles veulent,[…].» (p14).* À son tour Amina répond en disant :

> « Elle va partout et rien ne l'arrête. Libre et entêtée. Je me prends pour une mouche ce matin. Ça m'amuse. J'aime bien ce côté sans peur sans hante. Je fais la mouche pour ennuyer mon homme. Je la fais très bien. Quand je me pose sur le bout de son nez et qu'il ne peut pas bouger pour me chasser, je suis contente. » (B.C p270)

L'écrivain représente le conflit dans *le Bonheur Conjugal* par cette allégorie de combat contre la mouche. Le Peintre est à la merci de l'insecte comme il est à la merci de sa femme qu'elle arrive à se venger en profitant de son état. Elle dit plus loin :

> « Je ne suis qu'une mouche, une mouche quelconque, stupide et entêtée. Je suis têtue. C'est dans mes gènes. Ma façon d'être. Les choses sont ainsi et pas autrement. C'est idiot, mais c'est ainsi. Il n'y a rien à faire. […]. Mon homme piquait des crises de nerfs à cause de mon entêtement. J'étais, j'ai toujours été plus forte que lui. Comme la mouche. J'ai des yeux partout, je me méfie de tout le monde, et je ne crois que ce qui m'arrange. C'est ainsi et rien ne me fera changer d'avis. Une mouche, je suis une mouche redoutable » (p.270)

L'auteur nous présente une dialectique de pensées et de points de vue en faisant de la mouche l'objet liant le débat entre les deux personnages dans le roman. En plus, l'identification de la femme à la mouche souligne son côté instinctif et irrationnel. Selon l'écrivain, la femme veut garder son mari à côté d'elle comme signe de possession et non d'amour. Dans la dernière page de son journal intime, il revient à ce combat avec la mouche qui résiste encore et s'accroche à lui. Le peintre raconte en disant :

> « Sa victoire serait totale le jour où, à défaut d'avoir pu la quitter, il ne ressentirait plus ni haine ni mépris pour cette femme. Simplement, elle n'existerait plus. Une mouche tournait autour de lui. Il leva le bras droit, bougea sa main, fit un petit mouvement. La mouche s'éloigna. Il prit un journal et attendit qu'elle revienne pour tenter de la chasser définitivement. » (B.C, p.266)

De même, dans *Au Pays,* la mouche représente le lien entre le monde réel et celui des souvenirs. L'image de la mouche fonctionne comme un procédé de lecture et d'interprétation de la vie du personnage. Les sentiments de Mohamed sont associés à la présence de la mouche apparait au même temps que ses souvenirs. Il décrit :

> « Une grosse mouche bourdonnante le sortit de ses souvenirs. Une mouche aveugle, elle se cognait tout le temps contre le mur. Il aurait aimé la sauver mais il n'en avait pas la force. Elle tournait dans cette pièce comme si, elle aussi, y était prisonnière. » (A.P, p13)

L'image de la mouche entêtée reflète, en quelque sorte, le personnage Mohamad qui tourne autour de ses valeurs de la religion et de la tradition et il se sent prisonnier dans un milieu étranger. Mohamed rêve de construire sa maison et de réunir ses enfants autour de lui. Mais, il finit par se livrer à la mort à la fin du roman. En fait, l'image de la mouche noyée, dans le verre de thé, anticipe d'une façon allégorique le destin de Mohamed. Il finit comme elle, mort dans son fauteuil au fond de sa maison. Il raconte plus loin :

> « Seul, il bredouilla encore quelques courts versets du Coran, puis sentit que quelque chose le retenait. Impossible de se lever. Il se sentait lourd comme s'il portait un poids sur le dos. Il essaya de bouger, il ne parvint pas à allonger ses jambes. Il baissa la tête et là, il se sentit pris d'une légère somnolence. La mouche se tua toute seule, noyée dans un verre de thé. Il pensa qu'elle était idiote.» *(A.P., p16)*

La présence de la mouche est liée, aussi, au paysage africain dans les pays où la chaleur et la saleté est le milieu favorable de sa fertilité. Elle est liée aussi à l'image de la mort de Mohamed dans *Au Pays*. Il décrit:

> « Suffocante était l'odeur qui se dégageait de Mohamed. […]. Les mouches lui tournaient autour en produisant un bruit étrange. Elles étaient grosses, certaines fonçaient sur lui comme une proie laissée là pour la curée. Des guêpes faisaient partie de l'attaque. Mohamed ne bougeait pas. » (A.P, p164)

L'image de la mouche représente l'homme souffrant dans son existence et s'enivre de garder le même chemin de réflexion qui le mène à la mort comme est le cas de Mohamed, ou à l'indifférence comme est le cas du Peintre dans *le Bonheur Conjugal*.

3- La Colombe ou l'oiseau sacré

Tahar BEN JELLOUN tire de l'image du bestiaire un symbole universel. C'est le cas de la colombe comme signe de la liberté ou le messager de liberté. L'oiseau est le lien entre le ciel et la terre, entre l'homme et son univers spirituel. Dans *Cette Aveuglante absence de Lumière*, la colombe prend le sens de la liberté, son introduction dans le lieu obscur a bouleversé la vie des détenus. Pour l'ensemble des prisonniers, c'était un message de Dieu qui leur donne de l'espoir, un événement important qui change le séjour nocturne des détenus de Tazmamart. Le narrateur raconte :

> « ″Nous l'appellerons *Hourria* : Liberté ![…]. *Hourria* !ô notre liberté, tu es venue ici nous apporter un message. Je suis sûr que tu n'es pas tombée ici par hasard. Qui aurait pu t'envoyer ? Dans tes pattes, il n'y a ni bague ni lettre. Alors c'est Dieu qui t'a dirigée vers ce trou. » (C.A.A.L, p124).

La colombe est nommée *Hourria* qui veut dire en arabe liberté. Elle introduit l'espoir et donne l'image de la lumière dans les cellules obscures. La colombe représente le moyen qui relie les prisonniers avec le monde extérieur, sa mission est de porter les messages à l'extérieur. En plus, l'oiseau prend l'aspect mystique, la colombe devient l'envoyé de Dieu, le messager des passions et des aspirations des prisonniers. Le narrateur décrit sa présence dans le bagne en disant :

> « Chacun voulait agir de même, la charger de messages, qu'elle soit le témoin de notre détresse. Je la gardais soigneusement sur mes genoux, pendant que des phrases fusaient des cellules » (CAAL, p.126)

La colombe redonne la vie aux prisonnier, elle est le moyen à travers lequel on emporte la douleur et l'espoir à l'extérieur, cette allégorie prend sa signification dans l'imaginaire scriptural et que le réel se voit en filigrane à travers la personnification de la colombe, le narrateur explique :

> « La fosse ressemblait à un souk le jour de la vente aux enchères. Tout le monde parlait à cette pauvre colombe, comme si elle était capable de transmettre tous les messages. J'étais mal placé pour le leur reprocher. J'avais commencé le premier. A présent, un vent de folie traversait le bagne. Le délire, la cacophonie, des mots incompréhensibles, des images absurdes. La colombe n'était plus un oiseau, mais une personne venue récolter les messages des uns et des autres » (C.A.A.L, p127)

Plus loin dans *Cette aveuglante absence de Lumière*, l'image de l'oiseau revient, encore une fois, mais il s'attache beaucoup plus à un aspect spirituel et sacré.

Il est désigné par un ensemble de substituts « *le petit moineau de Marrakech* », « *l'oiseau de mon enfance* », « *Tebebt* » ou « *Lfqéra* », « *le moineau* ». « *L'oiseau sacré* ». Il s'introduit au moment de la prière et de la méditation du personnage Salim et entretient avec lui une relation spécifique : *« Tebebt était devenu mon compagnon, mon ami. »p160*. Il devient le correspondant qui apporte *« des nouvelles de la météo »* et il prévient *« l'arrivée imminente d'une tempête de sable »,* c'est grâce aux chants émets par l'oiseau et interprétés par les détenus du bagne. L'entrée de l'animal dans un monde silencieux, immobile et noir inscrit le texte dans un monde féérique et fabuleux. Le narrateur s'identifie à l'oiseau sacré, il définit sa spiritualité comme « sensible », « fin » et « hors atteinte ». Il dit :

> « Chaque jour qui passe est un jour mort, sans trace, sans bruit, sans couleurs. Je suis un nouveau-né tous les matins, au point de me considérer comme Tebebt, un moineau très sensible, très fin et hors d'atteinte. » (C.A.A.L.,p.161)

L'oiseau était pour lui le symbole de la spiritualité par le rythme de son chant. Ce chant, qui était d'abord le lien avec l'extérieur, devient la voie qui l'emmène vers les chemins de la spiritualité, de la méditation et qui lui permet de surmonter les souffrances de son emprisonnement. Le narrateur raconte encore :

> « Tebebt me fait voyager et m'accompagne dans mes fugues vers la spiritualité. Sa légèreté, sa fragilité, la douceur de son chant, la nuance de ses messages m'aident beaucoup. (...)Entre lui et moi, il y a un lien. Il est aussi ténu qu'un fil de soie, tel un cheveu. Ce lien est l'unique chose que j'accepte de l'extérieur, car je sais que cet oiseau est né pour moi. Il a été envoyé par la détresse d'une mère ou par la volonté divine » (CAAL, pp161-162)

4- Autres figures animales

Dans l'œuvre de BEN JELLOUN, l'animal est personnifié et doué d'une capacité humaine extraordinaire. Par exemple, dans *Le Mariage de Plaisir,* « *le chat noir »* se présente comme un personnage fantastique sortant des livres ou des contes orientaux. Doué de la parole humaine, ce chat raconte sa vie à Karim et il révèle la condition humaine. Il raconte :

> « Je ne suis pas un de ces djinns qui sortent la nuit pour faire peur aux enfants. Je suis un chat qui a été élevé dans le palais du pacha Zaoui à Marrakech. Un jour, pour me punir, il m'a exilé à Zagora, et c'est dans cette ville que j'ai découvert que je pouvais parler comme vous les humains. » (M.P.p73).

Aussi, *le serpent* qui vient avertir Nabou et Amir de quitter la maison étrange, il s'agit d'un domestique qui se métamorphose en serpent la nuit. Il raconte son histoire :

> « J'ai l'apparence d'un serpent, mais je suis Doukkali, le gardien de la maison. N'ayez pas peur, je ne mords pas et je ne fais aucun mal ;(...) Mais dès le lever du jour, je reprends ma forme humaine, et là, je deviens méchant, très méchant. » (M.P,p78).

Donc, l'allégorie de la bête se présente comme des clichés d'un homme mauvais pour un animal mauvais et un homme bon pour un animal bon ou béni. Toutefois, la méchanceté et la médiocrité sont attribuées à l'être humain qui prend les qualités de ces bêtes veineuses, comme le serpent ou la vipère. Par exemple, la femme du Peintre dans *le Bonheur Conjugal*, réclame cette distance en disant que *« la souplesse je la laisse aux vipères, aux diplomates »* (B.C., p273).

L'image de la vipère est animée à travers les caractéristiques comme « la ruse », «l'intelligence », « la maline » et « la souplesse », cette identification est imposée comme la personnification ou l'animation des caractères humains. Par exemple, elle reflète la

ruse et la souplesse des femmes comme *Habiba* et *les femmes avaleuses* de leurs maris. Elle s'exprime en disant :

- « Il fallait couper la tête de la vipère le premier jour.
  -Mais quelle vipère ? Nous nous sommes mariées avec des hommes, pas avec serpents ! » (B.C, p244).

Les personnages s'identifient à ces bêtes formant des clichés et des stéréotypes comme dans *Au Pays* où Mohamed s'identifie au *rat*. Il se sent rejeté et détesté par sa famille, il pense qu'il n'avait pas d'utilité surtout après sa retraite. Il s'exprime :

> « Je suis le sac et le rat, je suis les pierres et le fer rouillé, je suis l'animal que personne n'aime. Il se vit dégringoler dans une décharge, jeté là avec des objets abîmés, des pierres, des fils métalliques, de la poussière et soudain l'oubli. Il n'existe plus. Plus personne ne pense à lui, ne réclame sa présence. C'est fini, il est au bout du long chemin. Aucun de ses enfants n'est venu le récupérer dans cette décharge. Le rat se réveilla et vint gratter la jambe de Mohamed. Il sursauta, c'était une plante qu'il avait effleurée. » *(*A.P., p.109*)*.

Aussi, dans *Cette Aveuglante absence de lumière, l'âne* apparait dans la description désolante des prisonniers privés de la lumière. Il décrit :

> « Sur la colline d'en face, un âne me regardait avec cet air désolé et triste qu'ont les bêtes qui voudraient compatir à la peine des humains. Je me dis : « Au moins lui ne sait pas que le ciel est bleu et il n'a pas de sang à verser. » (p15, C.A.A.L).

Il apparait que le personnage envie de la liberté de la bête *« Des vaches et des brebis sont dans les champs, je les envie. »* (***P***, p42). Dans *Au Pays, l'âne* devient le thème essentiel du cauchemar qui se répète dans les nuits de *Mohamed « On appelle ce cauchemar « l'âne de la nuit ». Il se dit : de jour les ânes sont si gentils ! » (A.P. p161).*

La présence du bestiaire dans l'œuvre de Tahar BEN JELLOUN souligne une analogie profonde entre le personnage et certaines figures animales, introduisant le récit

dans une symbolique collective et universelle. Il s'agit d'une abstraction d'une qualité humaine mais transposée dans l'image d'une bête, comme par exemple : « *la jalousie était une araignée qui tissait sa toile tout autour de son âme »* (M.P p.42). Cette image du bestiaire agit comme médiatrice entre la fiction et la réalité du personnage, révélant une zone d'élaboration imagée où la dialectique entre valeur humaine et instinct animal s'entrelace subtilement.

Par exemple, dans *Cette Aveuglante absence de lumière* la présence du chien s'ajoute à la liste des prisonniers, l'animal est condamné à cinq ans de prison. Les prisonniers se retrouvent au même pied d'égalité avec le chien, les prisonniers s'identifient à ce chien qui aura le même destin de « la mort lente », c'est pourquoi qu'ils le nomment « Kif-K*if* ». Le narrateur dit:

> «- Non, on va l'appeler le Kelb, tout simplement. Kelb ou Kleb, comme disent les Français.
> - Et pourquoi pas Kif-Kif ?
> - Tu veux dire qu'il est pareil à nous ?
> - Oui et non. Ça nous est égal !
> - Va pour Kif-Kif. On passe au vote ?
> - OK. Votons. » (C.A.A.L.p86)

L'univers romanesque de BEN JELLOUN est marqué par la présence du bestiaire qui souligne la particularité de son style. La composante allégorique constitue une référence animée des qualités abstraites, elle sert à illustrer des idées, à évoquer des sentiments et des clichés qui ont pour but de révéler la réalité à travers le brouillage linguistique. Il nous semble que le bestiaire souligne le pouvoir créatif de l'écriture, par conséquent il intensifie la présence d'une poétique par l'exploitation du symbole animal.

2- L'allégorie de la mort

La mort prend une grande place dans les textes de Tahar BEN JELLOUN. Elle se manifeste sous plusieurs formes et images et à travers des histoires différentes. Elle interprète la vision de l'écrivain en s'inscrivant dans la tradition marocaine ou même dans le mysticisme religieux. L'allégorie de la mort impose une lecture exemplaire et

suppose que la représentation de la mort, soit d'une manière stéréotypée et/ou inventive, implique de différentes significations sur l'ordre moral ou métaphysique.[1]

Dans *Cette Aveuglante absence de lumière*, la mort est associée au quotidien des prisonniers, elle prend une grande partie du récit du narrateur et condamne le destin des différents personnages. Le sens de la mort évolue à travers l'histoire et se concrétise par la personnification ou le symbole mystique. Par exemple, le narrateur ouvre son texte par la description de l'état d'âme d'un puni ou d'un agonisant. Le lecteur assiste à l'image d'un homme sous la terre. Il décrit :

> « Longtemps j'ai cherché la pierre noire qui purifie l'âme de la mort. Quand je dis longtemps, je pense à un puits sans fond, à un tunnel creusé avec mes doigts, avec mes dents, dans l'espoir têtu d'apercevoir, ne serait-ce qu'une minute, un rayon de lumière, une étincelle qui s'imprimerait au fond de mon œil, que mes entrailles garderaient, protégée comme un secret. » (CAAL. p,9)

Le sens de la mort ne correspond pas à la fin ou au néant mais c'est le début d'une autre vie sans couleurs et sans lumière qui se construit à travers « l'âme » et elle s'étend dans un « espace-temps » infini. La mort pourrait être conçue comme la rupture avec le corps matériel. Elle est présentée à la manière mystique des soufis, elle qui consiste un état de transe entre le matériel et le spirituel. Le rituel de la méditation renforce la concentration spirituelle sur l'âme et permet cette distance et se détachement entre le corps et l'esprit. Salim explique ce processus en donnant à la mort une figure spirituelle :

- « Je me taisais, je ne pensais à rien. J'essayais de me fondre dans le néant et de ne plus rien sentir ou ressentir » (p,17)
- « en se dégagent de leur corps par un effort de concentration très puissant » (p10).
- « comment savoir qu'en ce lieu la nostalgie donnait la mort) (p, 29)

[1] Elle est présentée comme fonction de l'allégorie par Catherine Fromilhague, *les figures de style*,op.cit.,p116

La mort se définit, aussi, comme une délivrance ou une liberté de la contrainte de la douleur et même du passé et des souvenirs « se souvenir c'est mourir ». Elle exprime, aussi, la réalité souhaitée et aspirée, il dit dans *Cette aveuglante absence de lumière* :

> « Ah ! La mort subite, quelle délivrance ! Un cœur qui s'arrête un anévrisme qui se rompt ! Une hémorragie générale !un coma profond ! j'en étais arrivé à souhaiter une fin immédiate **»** (C.A.A.L, p33).

Cette délivrance est prise dans la conception mystique de la mort qui consiste à la séparation entre le corps et l'âme. Elle est aussi présente dans *Au pays,* cependant que Mohamed ne croit pas vraiment à cette séparation entre le corps et l'âme *« Il avait renoncé à l'exemple du mystique qui abandonnait l'enveloppe du corps pour partir dans le cœur de l'âme ».* (A.P,*p167).* Cette conception est attachée à la culture du personnage, Mohamed l'immigré a un niveau culturel très modeste et son apprentissage est limité par l'héritage d'un savoir religieux. Ce qui lui permet d'avoir une conception traditionnelle de la mort, qui est liée à une vision plus ou moins spirituelle. Elle est prise dans le sens du mystère et la fin fatale de tout être humain. Selon les croyants, la mort est inévitable mais ce qui fait peur de la mort n'est pas en elle-même, c'est la souffrance qui s'y rattache. Mohamed l'explique dans *Au Pays* en disant :

> « La mort, m'a dit Hallab, celui qui se présente comme un imam, n'est rien, tu ne sens plus rien, c'est comme quand tu dors profondément. Je lui ai dit : si ce n'est rien, pourquoi fait-elle si peur à tout le monde ? Si tu es en paix avec toi-même, si tu n'as rien à te reprocher, tu seras heureux d'aller chez Dieu dont les cieux sont immenses, pleins de bonté et de miséricorde… Qu'est-ce qu'il en sait le brave. Il n'y a pas à se sentir humilié, non, la mort n'est pas une humiliation (...) » (A.P, p75).

Il dit encore dans *Le Bonheur Conjugal* à propos de cette idée :

> « La peur sera noyée, inondée sous les flots de bleu. Je la contemplerai comme je contemple la mort. La mort maintenant ne me fait plus peur. » (B.C, p35)

La mort rejoint, ici, la représentation plastique de la nature. Elle est associée à l'image tourmentée de la mer dans l'expression de son mouvement « noyée », « inondée » et par la beauté de la vue en disant *« je contemplerai comme je contemple la mort »*. La mort devient alors un objet animé comparé à un élément étendu et illimité comme la mer. L'aspect insaisissable de la mort suggère de multiples connotations. En plus, la mort prend une forme, une odeur et une couleur symbolique. Elle est associée au blanc qui passe par le bleu. Le blanc, c'est la couleur de la pureté et de la propreté. En outre, elle est présentée selon une forme ou une odeur particulière. Voici quelques exemples tirés du corpus :

- « En revanche, il avait vu la mort. Elle était bleue, n'avait pas de forme, ni d'odeur, juste l'impression d'être enveloppé d'une vapeur blanche puis bleuâtre. » (**B. C, p134).**
- « la mort en robe blanche sur laquelle on avait collé des papillons encore vivants ? c'était une image qui sentait mauvais. D'autres images se succédèrent dans ma tête endolorie » (p131, **C.A.AL)**
- « Il vit la mort en face, elle n'avait pas de visage mais une forte odeur où se mêlaient eau de Javel, éther et vapeur de cuisine. La mort traversait plusieurs couloires avant atteindre sa cible » **(B.C**, p81)
- « La mort a une odeur. Un mélange d'eau saumâtre, de vinaigre et de pus. C'est sec et tranchant. Le cri de la chouette était toujours accompagné de cette odeur très particulière. On savait d'instinct. On n'avait pas besoin de vérifier. Le matin quand les gardes apportaient le pain et le café, on leur disait : « il y a peut-être un mort. Vérifiez. » **(C.A.A.L,** p201)
- « J'avoue que des fois, la nuit, je me lève en sursaut, plein de sueur, et je vois la mort ; ce n'est pas un squelette muni d'un outil pour faucher les blés, ce n'est pas non plus une vieille dame habillée de noir, non, la mort est une odeur, une odeur forte, suffocante, qui arrive précédée d'une bise glacée, elle soulève les draps, parcourt le corps qui tremble de froid, les pieds

> s'engourdissent, se remplissent de fourmis et deviennent rigides »(A.P,p74)

Le discours sur la mort rejoint la réflexion philosophique et spirituelle qui tente de déchiffrer le mystère abstrait et la possibilité d'exister au-delà de la vie. C'est pourquoi l'image de la mort est associée au monde fantastique, celui du rêve ou de l'illusion. En plus, la personnification de la mort rejoint une nouvelle écriture qui s'adapte à l'expression spirituelle de la bonne foi de l'homme sage. Ce dernier est présent dans le texte de BEN JELLOUN, mais sous plusieurs formes de portraits.

3- L'image du Sage

L'image de l'écrivain- sage est polymorphe dans le texte de BEN JELLOUN, elle est interprétée par plusieurs types de personnages alors que le discours est marquée par la voix de *l'écrivain-sage*. Il s'agit de la présence du personnage *Goha* ou *Jha,* comme figure de la culture maghrébine. *Jha* est doué et intelligent, ses paroles se caractérisent par l'humour et la sagesse. Par exemple, la voix narrative au début du *Mariage de plaisir* présente Goha comme un conteur public qui se déplace d'un village à un autre pour raconter des histoires populaires. Il le décrit :

> « Il s'appelait Goha, avait la peau très brune, un corps sec et dur, le regard perçant et d'une grande justesse.[…]. D'une grande culture, tant arabe que berbère, doté d'une imagination époustouflante, connu pour la sévérité de son jugement, et aussi pour la rigidité de ses positions, il avait ses fidèles comme ses détracteurs, qui attendaient toute l'année sa venue et ne rataient aucun de ses contes.» (M.P., p13)

Ainsi, cette voix retrouve son origine dans l'esprit intellectuel et populaire des *Milles et une Nuits*. Le narrateur de *Cette Aveuglante absence de lumière* dit : *« je ne l'avais pas lu. J'en connaissais certains épisode attribuait à Jha, celui qu'on appelle Goha* » (C.A.A.L, p93*). Goha* est le personnage qui fait l'humour et l'ironie devient *Moh* dans

Cette Aveuglante absence de lumière, c'est *« la personne qui fait rire à chaque repas »* (p,82). Il perd la raison et entretient une discussion imaginaire d'un fou avec sa mère (p.80).

L'alternance de la voix double, entre le fou et le sage, est représentée par *Moha*, un personnage- type inventé par BEN JELLOUN dans son roman *Moha le Fou, Moha le sage*. Il se sert de ce personnage pour transmettre un discours politique et social de vérité et de violence critique sans le prendre au sérieux. En plus, ce personnage est doté du langage d'un fou-sage, mais aussi d'un savoir spirituel ou de pouvoir magique. En effet, c'est une stratégie pour échapper à la censure et d'exprimer l'interdit. Charles BONN détecte la présence de cette stratégie de déguisement de la parole en disant : *« surtout dans la cinématographie algérienne, la mode a été un peu trop souvent suivie de faire parler un « fou » pour dire ce qu'on a à dire »*[1] .

À l'image du sage, le rôle du personnage-conteur est important dans le développement du récit, cela est représenté par les références à des écrivains et à des textes cités[2]. Le personnage Sage se ressource du patrimoine oral de l'écrivain, il s'introduit dans les lieux publiques où s'installent les conteurs publiques : *« à l'entrée de la vieille ville, tantôt à Batha, tantôt à Bab Boujloud »* (M.P, p13), ou sur la fameuse *« Place de Jamaa El Fna , à Marakech*» (C.A.A.L, p109).

Ce personnage invente un autre espace-temps pour se distancier de la réalité. Cette dernière est transfigurée à travers les contes et les fragments des contes qui cohabitent le texte. En effet, ce dialogue entre les textes provoque une certaine animation discursive qui révèle une ingéniosité poétique qualifie le style de BEN JELLOUN. Une polyphonie discursive rejoint une constellation de textes littéraires de la poésie et de la prose poétique, tout cela rythme avec la pensée de l'écrivain.

En outre, les valeurs spirituelles et les croyances absurdes surgissent à travers la concrétisation du personnage sage, son existence dans la société maghrébine est recommandée car elle s'étend à une présence spirituelle ou fantastique. Par exemple, Moha est convoqué par le personnage Majid, dans *Cette Aveuglante absence de lumière* en vue de le libérer et de le faire sortir de la prison :

---

[1] BONN Charles et BAUMSTIMLER Yves (dir), *Psychanalyse et textes littéraire au Maghreb*, Paris, L'Harmattan, 1992, p.119

[2] Voir chapitre V.

> « - Moha. Tu sais, l'homme qui dit toujours la vérité, parce qu'il n'as rien à perdre. Il viendra nous libérer. (...) Je suis en contact avec lui par la pensée. Nous nous parlons. Il me dit souvent de s'armer de patience. » (C.A.A.L, p 117)

Moha, il est le porte-parole de la réflexion spirituelle. L'écrivain traduit l'esprit mystique des soufis à travers ce personnage dans son roman *Moha le fou, Moha le sage*. La parole de ce dernier est associée à la citation des mystiques soufis. Moha souffre dans sa vie réelle et il se réfugie dans la méditation et la spiritualité.

De même, dans *Cette Aveuglante absence de lumière* le personnage Salim révèle l'origine de l'esprit soufi et de la méditation dans la souffrance. C'est ainsi par les éléments comme « l'invocation de Dieu », « la récitation du coran », « la prière », « les ablutions », « les rêves à la Mecque » « le dialogue avec les prophètes » que Salim quitte sa cellule et s'introduit dans un univers de spiritualité particulier.

En plus, le personnage sage représente une source de savoir et de connaissance. Dans *Le Mariage de plaisir*, Nabou cherche, auprès de Moha, des conseils pour prendre la décision la plus importante de sa vie. Le narrateur dit :

> « Quelques jours avant l'arrivée d'Amir, elle eut l'idée de rendre visite à Moha, le vieux sage de Thiès, une petite ville à l'est de Dakar. Moha le plus fou et en même temps le plus humains de la confrérie Tijane. Il entretenait des relations épistolaires avec des soufis de Fès qui passait une grande partie de leur temps à travailler sur les textes sacrés. » (M.P, pp41-42)

De même, dans *Au Pays*, Mohamed cite *Moha* qui représente l'homme idéal et il lui attribut toutes les bonnes qualités d'un bon musulman. Il s'agit d'un homme qui a réussi à bien éduquer ses enfants en France. Il le décrit en disant:

> « Moha était musulman pratiquant, tolérant et surtout attentif à donner de l'islam une bonne image. Il faisait la leçon à ses

> enfants, leur apprenait la politesse, la tolérance et le respect. » (A.P. p30)

Nous pensons que l'œuvre de BEN JELLOUN représente une certaine maturité esthétique qui rejoint une pensée avancée vers l'âge et vers la spiritualité. L'auteur s'investit dans l'expression du Moi intérieur derrière lequel surgit l'image de l'écrivain doté d'une sagesse remarquable. La voix de l'écrivain prend place au sein du texte pour exprimer une vision du monde ou décrire un sentiment fort. En parallèle, le personnage sage exprime une représentation de la tradition maghrébine où la présence des repères est quasi importante pour s'identifier se positionner.

IV- Structure et fonction du rythme du texte de Tahar BEN JELLOUN

Le rythme est une spécificité du langage poétique, il s'agit d'un trait distinctif entre la poésie et la prose. J. Cohen dans son livre *Structure de langage poétique* avance la théorie de l'écart à la norme, c'est-à-dire ce qui est dans la poésie serait absent dans la prose. Il trouve que le rythme n'est pas un trait distinctif entre *Versus* et *Prorsus* mais *« le rythme existe dans la prose, et entre prose rythmique et vers rythmique on ne voit guère de différence. »*[1]. En effet, le rythme de la prose est l'organisation des mots phonétiques en groupes rythmiques. La prose poétique se caractérise par une certaine régularité des accents[2] . Il s'agit de pause, de coupe ou même de segments dans le discours. On distingue le rythme binaire ou ternaire dans une phrase. Selon Henri MESCHONNIC le rythme est l'inscription du mouvement, d'une dynamique du sujet dans le langage. Il explique :

> « Je définis le rythme dans le langage comme l'organisation des marques par lesquelles les signifiants, linguistiques et extralinguistiques (dans le cas de la communication orale surtout) produisent une sémantique spécifique, distincte du

[1] COHEN Jean, *Structure du langage poétique*, Champs essais, Flammarion, 1966, p.54
[2] DUPIREZ Bernard, *Gradus : les procédés littéraires (dictionnaire)*, UGE, Paris, 1984, p.404

> sens lexical, et que j'appelle la signifiance : c'est-à-dire les valeurs, propres à un discours et à un seul. »[1]

Le rythme entraine une écriture fragmentaire et cadencée où le sens émerge sur les flots. La théorie du rythme devient une théorie poétique du discours, selon MESCHONNIC « *le rythme est ainsi l'élément anthropologique capital dans le langage, plus que le signe : parce qu'il force la théorie du signe, et pousse à une théorie du discours* ».[2] L'existence de la théorie du rythme dans la prose se base sur le principe de la répétition, c'est-à-dire le retour du phénomène d'une manière régulière dans le texte. Nous pouvons distinguer la structure binaire, ternaire ou énumérative. SAUVANET considère que l'existence du rythme exige une combinaison entre trois éléments : Le premier est *la structure* (S) ou la configuration du rythme ; le deuxième est *la périodicité* (P), c'est-à-dire le retour du même élément à intervalles réguliers. Le troisième élément, qui est le plus essentiel *le mouvement* (M)[3], il s'agit de la vitalité du rythme qui se change et évolue à être un autre en restant toujours le même.

En effet, le rythme dans la prose est lié à la conception de Flaubert dans la prose romanesque et à Baudelaire dans la prose poétique, comme on explique : « *«Vouloir donner à la prose le rythme du vers (en la laissant prose et très prose)» (Flaubert), c'est la considérer non plus comme un discours sans règles (oratio soluta), mais comme un discours réglé aussi précisément que le vers. »*[4]

Ce phénomène est très fréquent chez BEN JELLOUN et il caractérise son style d'écriture. La présence de ce procédé se manifeste à travers l'emploi de la structure *binaire* ou *ternaire* qui *« forment les parties d'une phrase, les membres d'une période, ou organisant les phrases d'un paragraphe. »*[5] . En outre, le rythme de la pensée se conjugue avec le rythme de la phrase.

Nous remarquons que l'agencement rythmique (rapide ou lent) affecte le sens et la structure de la phrase. Par exemple, des phrases se résument en un seul verbe, en une brève proposition nominale ou des propositions indépendantes, une suite de formes

---

[1] *op.cit.*, MESCHONNIC Henri, *Critique du rythme, Anthropologie historique du langage*, pp 216-217
[2] *Ibid.*, p.73.
[3] GERARD Christophe, « Sémantique et linéarité du texte. La place du rythme en sémantique des textes ». In Ballabriga, M. (dir.), *Rythme et textualités*, Toulouse : Éditions Universitaires du Sud, 2006
[4] *Op.cit.*, HERSCHBERG-PIERROT Anne, *Stylistique de la prose*, p.277
[5] Ibid., p275

négatives, une succession des phrases interrogatives, ou des interjections poétiques, etc. Il y a autant des exemples qui confirment la présence des formes prosodiques qui configurent le véritable écho du son et du sens transcrit par une suite de lettres.

1- La structure du rythme dans l'œuvre de Tahar BEN JELLOUN

A- Le rythme binaire

Le groupement binaire des adjectifs est le plus fréquent, dans le texte de BEN JELLOUN, il se présente généralement par la conjonction de coordination *et* ou par une ponctuation spécifique. La combinaison binaire procède dans une structure brève qui crée un rythme particulier. Par conséquent, la lecture de ces paragraphes est *cadencée* et ça rejoint essentiellement des moments d'exaltation et de sensation du narrateur qui prend distance de son réel en s'inscrivant dans un imaginaire social.

Il y a beaucoup d'exemples dans le texte de BEN JELLOUN où la combinaison binaire se forme à partir des adjectifs qualificatifs. Il s'agit, souvent, de caractériser ou de préciser le sentiment ou le comportement du personnage. En plus, le recours à la métaphore affecte la structure et le sens de la phrase, cela exige l'implication du lecteur dans le texte pour reconstruire le sens. Nous pensons que le rythme a affranchi les limites de la définition donnée auparavant pour s'inscrire dans une nouvelle branche de l'analyse littéraire. Nous examinons quelques exemples sélectionnés dans l'ensemble de notre corpus :

Le plus souvent ce groupement binaire se place soit au début soit à la fin de la phrase. Par exemple :

- « Elle était tout **émue**, **contente**, comme une petite fille recevant sa première poupée. » (B.C, p48)
- « Qu'il était bon et généreux et comptait sur son i**ntelligence** et **sur son intuition** » (M.P, p18)
- « **Pas de scrupules**, **pas d'hésitation**, la manière **forte** et **brutale**. » (P., p13)

La combinaison binaire peut être au début de la phrase :

- « **Entêté et déterminé**, il refusait de se nourrir et de parler. »(A.P., p164)
- « **Calme et posé**, Salim était un employé modèle auquel on ne pouvait pas faire de reproche. » (M.P, p244)
- « **Légères et solides**, elles sentaient l'hôpital. » (CAAL, p13)
- « Quelle maison ! **Une erreur, une folie** » (A.P,p134)

Il pourrait être une combinaison de groupe nominal :

- « Devenir conteur, j'alternais **le conte et la poésie** » (C.AAL, p 96).
- « Nous sommes cernés par **la haine et la brutalité** » (P.,p 28)
- « Ô ma colombe, symbole **de paix et de joie** » (C.A.A.L, p124)

La combinaison binaire se présente, aussi, comme une récurrence poétique de figures de sens. Il s'agit de montrer le désir de revenir sur ce qui a été dit. Il s'agit d'une extension de la pensée qui ajoute une explication ou une précision. Par exemple :

- « Nous possédons en cet enfer **les jours et les nuits**. Nous étions des **jours de faim** et des **nuits d'insomnies** » (C.A.A.L, p67)
- « Ce n'est **ni nouveau ni original** : face à la sensibilité, à l'intelligence, le pouvoir oppose **la brutalité et la stupidité** » (A.P., p24)
- « Être nous-mêmes, sans doute avec beaucoup **de naïveté et d'illusions** » (A.P., p 24)

L'expression binaire souligne généralement un trouble identitaire ou justifie une identité psychologique perturbée. Dans *Le Bonheur Conjugal*, le Peintre pose la question sur l'origine de la défaite de sa vie conjugale et pourquoi il n'arrive pas à avoir une entente avec sa femme. La suite des phrases interrogatives souligne une autoréflexion et une mise à distance de soi par un rythme binaire. Il dit par exemple :

> « Suis-je **le monstre** et **le pervers** qu'elle dit ? Suis-je un handicapé de la sensibilité au point qu'elle me reproche de

ne jamais me sentir concerné par la famille et par ce qui se passe dans la maison ? » (B.C.pp,143-144)

B- Le rythme ternaire

Il peut souligner une identité confuse et ambigüe, il s'agit de donner une description de l'être humain par des suites de qualités qui sont parfois contradictoires. Voici quelques exemples :

- « Je suis sortie d'entre les pierres et les piquants. Je suis née sur une **terre aride**, **sans eau**, **sans ombre**. Chez moi, il n'y a **pas d'arbre**, **pas de végétation**. Mais il y a **des bêtes** et **des hommes**. » (B.C, p273)
- « Il se dit : Je suis **le sac et le rat**, je suis **les pierre et le fer_rouillé**, je **suis l'animal** que **personne n'aime**. » (A.P., p109)
- « Tête de **bronze, dure, incassable**. Idée fixe, unique, sans la moindre brise qui pourrait l'aérer, la rendre un peu flexible » (A.P., 139)
- « Les ancêtres l'avaient mise en garde contre les hommes en général, et les Blancs en particulier, contre **leur rapacité**, **leur hypocrisie**, **leur arrogance**. » (M.P., p18)
- « **Le visage buriné**, le **regard profond** et **insondable**, la **peau comme le cratère d'un volcan éteint** » (P., p13)

Cette structure peut exprimer aussi la dualité et le dédoublement d'un personnage. Il s'agit de mettre le point sur le paradoxe et le contraire qui gouvernent l'identité, les sentiments et l'état de l'être humain. Voici quelques exemples :

- « Le peintre comparait sa femme à ces éléments de la nature. Elle était **violente, brutale**, **menaçante**, puis comme par miracle elle se faisait soudain **douce, calme, gentille**. » (B.C, p261)

- « **Aspirer la clarté**, la **stocker à l'intérieur**, la **garder comme refuge**, et s'en souvenir chaque fois que l'obscurité pèse trop sur les paupières. » (C.AAL, p22)
- « Tous ceux dont le numéro commence par 10 300 sont des punis du roi. Ce n'est ni écrit ni dit, mais **la punition**, **le redressement**, **la leçon**, **la mise au pas**, tout cela est dans les têtes.» (P., p24)

2- Rythme, son sens et sa fonction dans l'œuvre de Tahar BEN JELLOUN

Il nous semble que le texte Tahar BEN JELLOUN répond à une exigence narrative particulière, il est caractérisé par le rythme qui intervient sur le plan phonique et sémantique où les limites qui distinguent la prose et la poésie sont effacées. En fait, MESCHONNIC envisage le rythme de la prose comme une manifestation de l'oralité et une composante de l'historicité du sujet. Selon lui, le rythme est « universel et anthropologique »[1]. Le rythme est donc l'expression qui s'attache à la conception du sujet et tout ce qui le détermine dans son monde.

Le passage de l'oralité à l'écrit dessine le mouvement d'un rythme poétique qui par principe *« imite celui de l'univers. »*[2] , mais en interaction avec la langue française. En effet, Tahar BEN JELLOUN inscrit son texte, dans un contexte maghrébin, en mettant en valeur les composantes de la société marocaine en relation avec la religion, la politique et la tradition. Notre objectif est d'analyser le rythme de sa prose, en mettant en relation le sens et sa fonction dans la création esthétique de son univers romanesque.

[1] MESCHONNIC Henri, *Fragments d'une critique*.in Langue française, n°23, 1974 , p.8
[2] DESSONS Gérard, *Introduction à la poétique Approche des théories de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2005, p.48.

A- Le rythme : le sens de la douleur et de la difficulté

Tahar BEN JELLOUN se distingue par une production littéraire intense où il se présente comme un auteur très actif. En moyenne il publie une œuvre tous les deux ans. Cet élan d'écriture traduit un besoin profond d'expression, notamment celui de faire entendre la souffrance de l'individu marocain. D'ailleurs, c'est dans les circonstances de son enfermement dans le camp militaire qu'il commence sa carrière, en écrivant en cachète des petits poèmes. A travers ces premiers textes, l'écrivain cherche à interpréter et à transmettre la douleur de l'humiliation, de la misère et de la violence subie. Cette expérience douloureuse et traumatique est à l'origine de son œuvre littéraire, nourrie par une exigence de mémoire et de dénonciation. Il raconte dans la *Punition :*

> « La peur s'est transformée en un courage étrange. Tout en marchant je compose un poème dans ma tête. Je me promets de le transcrire si je survis. Je ne sais pas pourquoi mais je pense en ces moments terribles à la fille que j'aime et qui m'a quitté. Je lui pardonne et je voudrais la voir une dernière fois. » (P., 35)

Il évoque aussi dans *Cette aveuglante absence de lumière* que la poésie est un moyen de lutter contre la souffrance et d'apaiser la douleur. Salim s'exprime :

> « J'arrivais, grâce aux prières et à la récitation de poèmes soufis, à atténuer l'intensité de la douleur et même, parfois, à m'extraire de ce corps tout meurtri, déformé mais résistant. » (CAAL,P,204)

L'enjeu du rythme est donc lié à l'affirmation de la souffrance et de la difficulté qui déterminent ses rapports avec son corps et sa société. Le texte se construit-déconstruit à travers la fonction du rythme et son apport avec l'univers de l'homme maghrébin. La souffrance du personnage Noir, dans *Le Mariage de Plaisir* , provoque un écho de la même voix partagée entre les personnages ayant la couleur noire : la grand-mère, le père et le petit-fils. La voix narrative s'éclate en provoquant un rythme scandé pour dénoncer

la force de la douleur et la souffrance de la discrimination et le racisme de couleur. Salim décrit sa situation qui la partage avec les autres :

> « Après une si longue marche, tant de jours de souffrances, nous avions donc été dépouillés de tout, en moins de temps qu'il ne fallait pour le dire ! Je restai là, abasourdi devant mon café crème tiède, payé avec les dernières pièces qu'il me restait, la vue brouillée par la découverte de tant de malheur. Le café servait ses habitués du matin. Je décidai de ne pas bouger, de ne pas parler, de ne pas crier. Tout est devenu noir, le ciel comme les visages, les murs et les arbres. Ma peau se reflétait dans tout ce que je voyais » (M.P, pp237-238)

Le rythme de la narration se construit en fonction de l'errance de la voix du personnage noir en reflétant la souffrance des autres personnages. C'est ainsi, l'image du Noir résonne à travers le roman en provocant des séquences narratives, des micro-récits dont le héros est le personnage noir qui subit le racisme.

L'écrivain, dans *le Bonheur Conjugal*, présente sa philosophie sur le bonheur au sein du couple à travers une structure dialectique où l'échange de position, entre la femme et le Peintre, produit un texte hybride et polyphonique. Par conséquent, cela engendre une scansion de la linéarité de la prose. Le texte se construit à partir de la réponse de chaque personnage, il forme un rythme binaire comme le jeu de ping-pong. Roland Barthes dit à ce propos que *« le langage ne cesse d'accompagner le discours en lui tendant le miroir de sa propre structure. »*[1]. Autrement dit, le rythme du texte est donc relatif à la théâtralisation de la voix narrative qui surgit derrière la multiplication des instances narratives en exprimant une vision du monde différente.

Par ailleurs, le texte de BEN JELLOUN se réfère à un monde imaginaire, particulièrement marocain et qui a pour but de décrire la souffrance, la douleur et même la difficulté de vivre. Cette expression *« des choses graves », « raconter des choses horribles » (B.C.p99)* se dissimulent derrière une armada de métaphores

[1] *Op.cit.*, BARTHES Roland, *poétique du récit*, p.13

compliquées et complexes. Le recours à ces procédés littéraires et poétiques produit des formes-sens qui se répètent dans le texte. En parallèle, le lecteur se retrouve en face d'un texte construit sur le double paramètre de langue et de culture.

B-Effet de l'aphorisme et de la sentence

La structure du rythme réside, aussi, dans la confrontation de la langue et de son interprétation dans le texte de BEN JELLOUN. Cette combinaison de « forme-sens » s'inscrit dans le processus scriptural de l'aphorisme qui se considère comme « *une forme brève et sententiales* »[1]. L'expression de la sentence intervient dans les moments où la pensée prend sa place au milieu de la fluidité narrative. De ce fait, l'écrivain introduit sa pensée philosophique à travers l'exploitation permanente de son langage poétique en faisant de l'aphorisme un procédé d'expression. Ce fragment de texte relève la force intelligible marquée par l'économie de la phrase et par sa fonction poétique. Nous examinons les exemples suivants :

- « Se souvenir, c'est mourir » (C.A.A.L, p.29)
- « Ce qui est pire que l'horreur subie, c'est sa négation » (C.A.A.L, p232)
- « La foi n'est pas la peur. Le suicide n'est pas une solution. L'épreuve est un défi. La résistance est un devoir, pas une obligation. » (C.A.A L., p37)
- « Les regrets et la nostalgie sont les oripeaux de notre faiblesse, notre impuissance. » (B.C., p207)
- « La défaite est orpheline, la réussite a plusieurs pères » (B.C., p73)
- « La montre c'était le soleil et son ombre » (A.P, p89)
- « L'indifférence n'est pas l'absence mais la répudiation de tout sentiment. » (C.A.A.L)
- « la bonté, c'est un leurre qui vous rend stupide et les autres en profitent pour tout vous piquer. » (M.P, p115)
- « Que le cœur se bronze ou se brise, moi je le bronze chaque jour un peu plus ! » (M.P,p.176)
- « Quand on porte en soi la haine, elle finit toujours par vous broyer » (C.A.A.L, p.57)

[1] *Op.cit.*, ARON Paul, DENIS Saint-Jacques, VIALA Alain, *Le dictionnaire du littéraire*, p.19

- « c'est dans l'absence qu'on découvre l'intensité de l'amour ou ses ravages.» (P, p65)
- « l'amour rend aveugle » (B.C, p.132)
- « le couple, c'était une fusion où un plus un égale un » (B.C, p177)
- « on dit souvent que la dépression est une quintessence de la solitude dans ce qu'elle peut avoir de plus cruel. » ((B.C. p .188)
- « l'espoir est au bout de la douleur. » ((B.C, p36)
- « c'est facile de nier l'humanité quand on lui oppose la force, les armes et la cruauté. » (P., p53)
- « La jalousie est une maladie qui exprime une faiblesse de caractère et une dépossession de soi. » (B.C, p177)

L'emploi des aphorismes se justifie par leur présence dans des situations narratives spécifiques où ils révèlent la densité sémantique et son apport poétique. Ces aphorismes se trouvent aussi dans le besoin de définir ou rendre compte à une conclusion, ce fait engendre des moments de plaisir en harmonie avec la conception de l'autre car il se traduit dans son propre code. Mais, à un moment donné le texte est envahi par des expressions *sentencielles* provoquent un vide sémantique chez le lecteur étranger et une familiarité chez le lecteur maghrébin. D'ailleurs, l'auteur fait le recours à l'explication de ces sentences.

Par exemple, dans *Au Pays*, l'expression de *« Tombés au camion » (p130),* souligne la distance sémantique et culturelle entre les deux champs sémantiques arabe et français. L'effet de ses aphorismes repose sur la complexité de la mise en relation de ces deux niveaux de cultures. En plus, le personnage Mohamed, explique d'ailleurs que ses enfants demeurent toujours des arabes quoiqu'ils fassent et il évoque par la suite le problème de l'intégration, il dit :

> « Mes enfants ont la tête très arabe, la tête et les gestes, ils disent qu'ils sont intégrés, j'ai jamais compris ce que c'est ; un jour Rachid m'a montré une carte et m'a dit : avec ça je vote, moi aussi je suis français et européen, [...] n'oublie pas d'où tu viens, d'où tes parents viennent, c'est important, partout où tu iras, n'oublie pas que ton pays d'origine est inscrit sur ton visage, il est là, que tu le veuilles ou non. » (A.P., p.54 »

Par ailleurs, les aphorismes engendrent un mouvement du récit. Ces expressions marquent des ruptures et des pauses dans la voix grâce à la structure binaire ou ternaire. Cette voix s'installe, parfois, au début du texte, pousse par la suite des successions lyriques libérant la pensée, qui balance entre deux mouvements celui de la philosophie et de la spiritualité. En plus, l'expression poétique ajuste le rythme mais décompose par la suite le texte en fonction du souffle de la voix qui détermine le sens de la pensée.

Pour le premier est donné dans le sens d'expliquer ce qui est ambigu, et de répondre à des questions liées à la difficulté et à la souffrance de l'âme humaine en face de l'ambivalence de l'univers. L'écrivain propose des remèdes pour surmonter les difficultés et les problèmes liés à la dichotomie éternelle du bien et du mal, interprétée par une variété des thèmes (la quête du bonheur, la question politique, problèmes et conséquences de l'immigration, le racisme, etc.)

Conclusion :

Notre intérêt dans ce chapitre était d'examiner le style d'écriture de Tahar BEN JELLOUN. Cette analyse est incluse dans le fonctionnement de la poétique comme spécificité du langage romanesque. Au début de cette étude, nous avons repéré, sur le plan de l'expression, les éléments qui identifient le langage poétique de son texte. Cette méthode qui se veut exhaustive, atteste un champ d'exploration épineux et inconnu. Nous avons constaté que l'écriture de BEN JELLOUN traduit la transgression des codes et la création d'une nouvelle esthétique.

Nous avons remarqué que l'effet poétique de son texte est miroité à travers la rupture entre la mise en forme du texte et sa compréhension. Les moments de rupture se présentent par la subversion scripturale. Cet effet est syntagmatique par la disposition de poèmes, les italiques, la typographie, et la prose saccadée. Par conséquent, le poétique réanime une lecture rythmée et musicale qui transgresse les codes esthétiques de la prose. Cette subversion existe, aussi, au niveau du sens car les passages de désenchantement et de détresse sont exprimés par les voix des personnages en provocant des troubles de compréhension. Le sens du texte s'échappe à travers le rythme de la prose ce qui provoque des confusions sémantiques.

L’écriture de BEN JELLOUN exploite un ensemble de procédés d’écriture qui relèvent de l’oralité. En parallèle, le mouvement de la pensée est traduit par le spirituel lié à la lecture du Coran, à la méditation, à l’errance de l’esprit vers les lieux sacrés. L’écrivain se rattache à un monde imaginaire collectif et spirituel ce qui explique la force de l’expression poétique incarnée dans la symbolique et dans l’animation de l’abstraction.

En définitive, la production littéraire de Tahar BEN JELLOUN, l’écrivain bilingue, marque une originalité scripturale inscrite dans un carrefour des langues et des cultures. En plus, ce rapport avec la langue de l’Autre prend un souffle et un rythme compliqué qui traduira une passion d’affranchir l’inter-dit et fouiller à l’intérieur de l’âme humaine afin de se représenter ou représenter l’Autre.

CONCLUSION GENERALE

Notre travail de recherche intitulé «**Poétique de l'écriture de Tahar BEN JELLOUN : Voix (es) de déconstruction entre le réel et la fiction »** se présente comme l'aventure d'un archéologue ambitieux qui, arrivant au bout de son chemin, découvre encore un champ d'exploitation inépuisable. L'œuvre de Tahar BEN JELLOUN riche par ses thèmes bouleversants, par ses personnages égarés et démunis et son langage poétique, s'ouvre sur les frontières de la réalité, non pour la décrire mais pour l'inventer et la rendre de plus en plus fascinante. Son œuvre consiste à créer un espace médiatisé et médiateur, entre la tradition orale et l'esthétique moderne, ainsi que le rapport, entre fiction et réalité, qui se résume par la volonté de l'écrivain de décrire l'inter-dit de la société.

À l'issue de ce travail, nous constatons que le roman de Tahar BEN JELLOUN se représente comme une remise en cause des codes de la narration et de la représentation esthétique du réel. L'auteur choisit de s'exprimer dans la langue de l'Autre et de la traiter en fonction de l'héritage culturel et de l'oralité maghrébine. C'est pourquoi son texte obéit à une nouvelle structure narrative en poursuivant un processus d'enchâssement, une interférence des instances narratives et une dynamique de voix qui entraînent la déconstruction de la fiction. Par ailleurs, cette recherche souligne le caractère poétique qui se nourrit du quotidien marocain et de l'art de conter où se mêlent les différentes formes esthétiques.

Notre objectif principal était de saisir la complexité du langage romanesque imprégné dans *le poétique,* et de comprendre les liens qui surgissent à travers la médiation du sens poétique en rapport avec la réalité sociale, où le genre romanesque demeure indécis. Nous avons constaté que cette écriture s'inscrivait dans le cadre de la modernité[1] où elle apparaît comme une écriture d'invention et d'innovation en s'inspirant de nouvelles stratégies d'écritures puisant dans la subversion.

[1] *« La modernité se définit de manière relative, par opposition avec une tradition perçue comme conservatrice. Le moderne affiche son appartenance au camp de la nouveauté, de l'innovation, de l'invention. Le mot relève donc presque toujours du registre polémique ou, au moins, d'un classement en termes de valeurs. Les termes dérivés (modernité, modernisme, modernité et la série formée sur le mot « postmoderne ») caractérisent également des positions esthétiques ou axiologiques se sont à mettre en relation avec les débats du monde culturel et littéraire. »* Cité in ARON Paul, JACQUES, D., et VIALA Alain, *Le dictionnaire du littéraire, op.cit*., p392

La présente étude sur l'écriture de Tahar BEN JELLOUN, repose sur l'analyse des éléments de la poétique et de la narratologie qui peuvent élucider et comprendre les aspects de son texte. Cette analyse a repéré l'ensemble des procédés créateurs par lesquels l'écrivain a mis en œuvre une fiction inhérente à la condition humaine. En plus, l'analyse des schémas narratifs et des constituants de l'univers romanesque nous a permis d'identifier une poétique particulière propre au texte de BEN JELLOUN.

Notre lecture des romans de Tahar BEN JELLOUN, publiés à partir de l'an 2000, se distingue par la configuration contemporaine de l'être marocain en scrutant son intimité et son univers imaginaire le plus profond. La thématique majeure de son œuvre tournait autour des problèmes de l'individu : problème d'immigration, conflit interculturel, déchirement identitaire, racisme, traumatisme psychologique dû à l'humiliation et à la punition. Par ailleurs, la description d'une thématique émouvante a rejoint la mise en scène des figures de l'imaginaire populaire, ainsi que l'analyse des titres et des ouvertures ont révélé une transgression du genre romanesque.

Nous avons également constaté que l'œuvre de BEN JELLOUN représentait un cadre réaliste, mais éphémère qui a pour fonction de créer des détours narratifs vers la déconstruction du texte aux rives de la fiction. Ceci est expliqué par la volonté de l'écrivain marocain de mettre en évidence des procédés scripturaux afin de perturber son lecteur et le soumettre à la réflexion. Cette écriture s'articule sur la multiplication des voix narratives, aussi, de l'ambivalence et de la vulnérabilité des personnages. Cette analyse avait pour but de comprendre les différentes strates du texte, en examinant les éléments constitutifs de la trame romanesque, notamment, le personnage qui représente la base de son univers romanesque.

Nous avons noté que le personnage a été structuré par la mise en scène des procédés scripturaux caractérisant la fragmentation de son identité. Tahar BEN JELLOUN met en question le portrait réaliste du personnage à travers un ensemble de techniques d'écriture qui provoque une confusion de l'identité. Nous avons réalisé que le personnage constituait une unité anéantie par le parallélisme, entre identité et altérité, ce qui a engendré l'effacement de l'univers réel et a brisé, par conséquent, le continuum de la narration.

La voix narrative entreprend l'expression du malaise et des tourments de l'âme humaine, elle propose des individus effacés et rejetés ou comme l'affirme Michel Biron[1] ce sont des « *êtres fatigués* » par le désastre d'une société déchirée entre la tradition et la modernité. Le héros de BEN JELLOUN a donc évolué à partir d'éléments discontinus. Toutefois, le personnage de BEN JELLOUN demeure insaisissable et il devient un être de parole et de rêve. L'univers du personnage gravite autour d'une transgression de la réalité fatale où le personnage refuse sa condition et résiste à son drame quotidien.

En outre, la mise en abyme des voix narratives nous a permis de détecter la voix de l'écrivain qui surgit derrière les marques de la subjectivité. À ce propos, nous avons identifié les passerelles qui existaient entre le personnage, conçu comme une unité narrative et poétique, avec les mécanismes de la production romanesque du *Moi* et *les échos du Moi*. Ces marques de la subjectivité ont traduit les stratégies d'une écriture de l'intime. Celle-ci s'identifie, selon nous, comme une traversée par laquelle le Moi social se conjugue avec le cri personnel.

Par ailleurs, nous avons rendu compte que l'œuvre de BEN JELLOUN dissimule une intention autobiographique incarnée dans les récits de mémoires et de témoignage. Cette fusion de genres divers révèle, par conséquent, les marques du *Moi* de l'écrivain. Il est présent à travers l'errance des personnages, d'où l'empreinte du *Mo*i de l'intellectuel, du peintre ou du poète s'installe comme un personnage récurrent dans son œuvre.

L'écriture de l'intime a procédé à la fabrication du sujet autobiographique par la redondance des motifs et des thèmes qui sont liés à la vie personnelle de l'auteur. Cependant, l'entreprise autobiographique s'exprime à travers une écriture du Moi polymorphe où l'auteur a exploité les enjeux esthétiques d'une autofiction déguisée par la mise en scène de l'alternance entre le « je », le « il » et le « nous ».

Dans cette perspective, le texte de Tahar BEN JELLOUN est conçu comme un espace à travers lequel l'auteur décrit les fibrilles de l'âme humaine tourmentée et ravagée par les délires d'une expérience personnelle ou collective. Le texte de Tahar BEN JELLOUN s'est inscrit dans la conception de l'errance spatiale et de l'errance scripturale. L'errance spatiale traduite par le voyage, l'exil et l'immigration. Par

[1] BIRON Michel, « L'effacement du personnage contemporain : l'exemple de Michel Houellebecq », *Études françaises*, 2005, vol. 41, no 1, p. 27-41.

ailleurs, son œuvre s'affirme comme un creuset d'espaces clos et fermés où jaillissent les personnages exclus et rejetés par la société. À cet effet, la configuration du réel est déterminée à l'intermédiaire de la métaphore spatiale, qui est indiquée par les lieux fantastiques ou oniriques dans le texte de Tahar BEN JELLOUN.

L'analyse de l'espace, dans notre corpus, a démontré le caractère ambivalent et labyrinthique de l'œuvre de BEN JELLOUN. Elle a démontré l'aspect symbolique et métaphorique où le personnage évolue vers son anéantissement, son déchirement et sa négation. C'est ainsi que l'espace renoue avec son sujet et devient le miroir à travers lequel le personnage s'affirme et s'identifie.

Cette étude a montré que la structure des œuvres de Tahar BEN JELLOUN est composite. Elle révèle un assemblage en morceaux et en fragments qui interpellent un univers romanesque flou et déconstruit. L'auteur a introduit la voix de l'Autre par les procédés de la citation, de l'épigraphe et de l'allusion. Ce qui a apporté des réponses à notre question sur la pratique intertextuelle dans son œuvre. La présence de la poétique de la citation, provenant de différents genres : des romans, des essais, des textes dramatiques ou des représentations scéniques, imprègne une esthétique de croisement des écritures et des arts.

Notre étude a examiné le processus de la création romanesque de l'œuvre de BEN JELLOUN en relation avec l'espace intertextuel et inter-artistique. En somme, l'écrivain a proposé une nouvelle poétique de la littérature maghrébine francophone qui transcende tous les genres littéraires et qui s'implique dans le sacré du verbe par le biais d'un pouvoir reconstructif d'une interprétation possible du sens. En outre, son œuvre est construite selon une conception poétique perméable à de différentes formes artistiques où apparaissent de nouvelles formes littéraires comme *le picto-texte* et *le ciné-texte*. En fait, la mise en scène de la poétique *transgénérique* tolère la présence des procédés et des techniques propres à la peinture ou au cinéma dans son texte. Nous avons constaté que l'écriture de BEN JELLOUN préconise une nouvelle réception qui marque un détournement artistique et qui assure les caractéristiques d'une littérarité particulière.

En parallèle, décortiquer le langage de l'œuvre de BEN JELLOUN, en l'exposant aux théories de la poétique et de la stylistique, a permis d'identifier une écriture

essentiellement poétique. La production littéraire d'un écrivain bilingue a marqué une originalité scripturale inscrite dans un carrefour de langues. Ce rapport avec la langue de l'Autre a pris un souffle et un rythme compliqués, qui traduit une passion d'affranchir l'inter-dit et qui fouille les complexes à l'intérieur de l'âme humaine. Nous pouvons dire que le langage poétique a agi sur le système de *bi-langue* exprimant le désordre psychologique et social des personnages.

L'écrivain a réussi à ajuster le réel marocain en harmonie avec le verbe français[1]. Selon nous, il était intéressant d'examiner la combinaison originale et créative entre le langage poétique et l'imaginaire marocain. Cette technique d'écriture est incarnée dans les représentations du rythme dans la prose de Tahar BEN JELLOUN. Nous avons repéré les manifestations du rythme comme : la phrase rimée, les parallélismes phoniques et lexicaux, les instances de la poésie citée et récitée et la disposition typographique particulière des phrases. En plus, l'exploitation particulière des signes de la ponctuation comme le tiret, l'alinéa, les guillemets et les points de suspension, a imposé la forme verticale, en occurrence la forme poétique dans son texte.

Le résultat de ce repérage technique, de l'ensemble des composantes textuelles, a installé une confusion et une ambigüité générique propre à l'œuvre de Tahar BEN JELLOUN. En plus, la présence de la figure poétique est préconisée comme médiatrice entre l'aspect oral du texte et la réalité représentée. Nous avons conclu que l'aspect poétique de cette écriture provient de la vocation poétique de l'auteur. Ainsi, cette poéticité est introduite par l'exploitation de l'allégorie et du mythe qui sont propres à la culture populaire.

À cet égard, nous avons conclu que le rythme du texte a défini sa structure et sa fonction, ainsi qu'il a déterminé la spécificité de son langage qui se balance entre la prose et la poésie. Le texte de BEN JELLOUN se caractérise par les marques de la prosodie qui rejoignent la situation émotionnelle et dramatique du personnage. C'est-à-

[1] Ben Jelloun répond souvent à cette question « pourquoi vous n'écrivez pas en arabe ? » ou bien « pourquoi vous avez choisi la langue française ? » en disant qu'il ne maitrise pas l'arabe et sa formation était au début bilingue. Mais, dans la chronique « suis-je un écrivain arabe ? » il souligne l'importance de l'engagement social et qu'il n'a pas de problème d'identité, il dit à ce propos : « […] *Littérairement oui. Je suis un écrivain français, d'un écrivain français, d'un type particulier, un Français dont la langue maternelle, affective et émotionnelle est l'arabe, un Marocain qui […] se nourrit de l'imaginaire populaire du Maroc et qui ne le quitte jamais.* »

dire, le sens n'est fonctionnel que lorsqu'il s'attache à une interprétation contextuelle, comme le fait de révéler les maux de la société ou pour donner la parole à des êtres souffrants. Par conséquent, le sens du texte s'installe sur un nouveau dispositif poétique comme l'allégorie, la métaphore, les aphorismes et les sentences qui hantent le texte. Ce qui nous a conduit à préciser que le rythme, dans le texte de Tahar BEN JELLOUN est envisagé comme « *une structure à proprement parler, mais comme un dispositif pragmatique.* »[1] .

En parallèle, l'écriture de Tahar BEN JELLOUN procure une structure labyrinthique à travers l'introduction du mystère, de l'incertitude et de la confusion qui accompagnent les récits des personnages et qui sont introduits dans un univers de rêves, de fantastiques et d'illusions. Aussi, cette étude a démontré que l'activité poétique agit sur les différentes strates de son œuvre, manifeste un renouvellement et une rénovation du langage romanesque. La spécificité de ce langage est marquée par l'invention d'une nouvelle forme romanesque qui puise dans le rythme poétique, dans les techniques cinématographiques ou picturales. Il s'agit d'une nouvelle poétique et une nouvelle forme qui s'ouvre sur toutes les autres formes esthétiques.

En somme, nous souhaitons avoir réussi à répondre aux différentes questions que notre problématique a soulevées et qui étaient centrées principalement sur la poétique de l'écriture de Tahar BEN JELLOUN. Nous avons analysé, dans la mesure possible, les mécanismes et les techniques esthétiques avec lesquelles le roman de BEN JELLOUN se construit. Cette étude ouvrirait la voie à de futures recherches pour explorer de nouveaux aspects de cette écriture transesthétique en présentant le texte littéraire comme une matrice dans laquelle le mot dialogue avec d'autres modes d'expression.

[1] BORDAS Eric, « le rythme de la prose »,Semen [En ligne].16/2003. Mis en ligne le 01 mai 2007.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Corpus d'analyse :

- BEN JELLOUN Tahar, *Cette Aveuglante absence de lumière*, Paris, Seuil, 2001
- BEN JELLOUN Tahar, *Au pays,* Paris, Gallimard,2009
- BEN JELLOUN Tahar, *Le Bonheur Conjugal* , Paris, Gallimard, 2012

- BEN JELLOUN Tahar, *Le Mariage de Plaisir,* Paris, Gallimard,2016
- BEN JELLOUN Tahar, *La Punition,* Paris, Gallimard, 2018

Œuvres de Tahar BEN JELLOUN:

- BEN JELLOUN Tahar, *Harrouda*, Paris, Donoël, coll « folio »,1973
- BEN JELLOUN, Tahar. "La plus haute des solitudes." *Misère sexuelle d'émigrés nord-africains, Paris, Le Seuil* ,1977
- BEN JELLOUN Tahar, *Moha le fou Moha le sage*, Paris, Seuil, 1978
- BEN JELLOUN Tahar, *La prière de l'absent*, Paris, Seuil, 1981
- BEN JELLOUN Tahar, *L'Ecrivain public*, Paris, Seuil, 1983
- BEN JELLOUN Tahar, *L'Enfant de Sable,* Paris, Seuil,1985
- BEN JELLOUN Tahar, *La Nuit sacrée*, Paris, Seuil,1987
- BEN JELLOUN Tahar, *Les yeux baissés*, Paris, Seuil, 1991
- BEN JELLOUN Tahar, *La remontée des cendres*, suivi de *non identifiés* poèmes version arabe de Khadhim Jihad, Paris, Seuil,1991
- BEN JELLOUN Tahar, *L'Ange aveugle*, Paris, Seuil, 1992
- BEN JELLOUN Tahar, *Le premier Amour est toujours le dernier*, Paris, Seuil, 1995
- BEN JELLOUN Tahar, *La Nuit de l'erreur*, Paris, Seuil, 1997
- BEN JELLOUN Tahar , *Partir*, Paris, Gallimard, 2006
- BEN JELLOUN Tahar , *Lettre à Delacroix*, Paris, Gallimard, 2010
- BEN JELLOUN Tahar , *L'Ablation*, Paris, Gallimard, coll « folio », 2014
- BEN JELLOUN Tahar, *Mes contes de Perrault*, Paris, SEUIL, 2014
- BEN JELLOUN Tahar, *J'essaie de peindre la lumière du monde*, Paris, Institut du Monde Arabe (IMA),2017.
- BEN JELLOUN Tahar, *L'insomnie*, Paris, Gallimard, 2019
- BEN JELLOUN Tahar, *Les couleurs des mots*, Paris, L'Iconoclaste, 2022

Chroniques et articles de Tahar BEN JELLOUN

- BEN JELLOUN Tahar, *Eloge de la fiction dans un paysage en crise* , Chronique 2006, www.taharbenjelloun.org/index.php?id=46&tx
- BEN JELLOUN Tahar, *On ne parle pas le francophone*, in « Chroniques 2007», http://www.taharbenjelloun.org

- BEN JELLOUN, Tahar, « *Les Mille et une Nuits* », « Chroniques 2009 », www.taharbenjelloun.org
- BEN JELLOUN Tahar, *Que peut la littérature ?*, in « Chroniques 2011 », site officiel de Tahar Ben Jelloun. www.taharbenjelloun.org

- BEN JELLOUN Tahar, *Etre marocain. Comment se définir en tant que Marocain ?*. Chronique2008 URL : http://www.taharbenjelloun.org
- BEN JELLOUN Tahar, « Les racines », in *Magazine littéraire*, Paris, n° 375, 1999, pp. 98-99 URL : http://www.taharbenjelloun.org

- BEN JELLOUN Tahar. « L'immense poids de la langue française », in GAUVIN Lise (ss dir) , *L'écrivain francophone à la croisée des langues : Entretien*, Editions Karthala « Lettres du Sud », 2009, P.133. [en ligne] https://www.cairn.info/l-ecrivain-francophone-a-la-croisee-deslangues

- BEN JELLOUN Tahar, Les Mille et une Nuits : préface au conte « Noureddine et la Belle Persane, publié par les Editions André Versailles, *Chroniques 2009*, www.taharbenjelloun.org

Entretiens avec Tahar BEN JELLOUN

- BEN JELLOUN Tahar, Etre Marocain : comment se définir en tant que Marocain ?, *Chronique 2002*,
- BEN JELLOUN Tahar, Entretien avec Tahar Ben Jelloun réalisé par Jean- François Clément d'après une conférence donnée à nancy, *Chronique 2006*, http://taharbenjelloun.org/index.php?id=46&tx. (consulté le (21/11/2019)
- Louisiana Channel.(2 avril2019).*Tahar Ben Jelloun Interview : A writer should be a witness* : http//channel.louisiana.dk
- DAINESE Francesca, Entretien avec Tahar ben Jelloun. *Voix plurielles*, 2015, vol. 12, no 1, p. 388-392. https://doi.org/10.26522/vp.v12i1.1199. (consulté le 14/12/2021)
- Catherine Argand Interview avec *Tahar Ben Jelloun.* « Lire » mars 1999. http://www.lexpress.fr/culture/livre/taharbenjelloun_802999.html#fiTUvM1xjcZA3XuQ.99
- Le courrier de l'UNESCO. Dialogues avec la Mer : « *Entretien avec Tahar Ben Jelloun* ». Août - septembre1991

Ouvrages théoriques

- ACHOUR Christiane et BEKKAT Amina, *Clefs pour la lecture des récits: convergences critiques II*. Editions du Tell, Blida, 2002.

- ACHOUR Christine et SIMONE Rezzoug, *Convergences critiques* : *Introduction à la lecture du littéraire*, OPU, Alger, 1995.
- BAKHTINE Mikhaïl. *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard. 1984
- BAQUÉ François, *Le Nouveau roman*, Paris, BORDAS, 1972
- BARTHES Roland, *le degré zéro de l'écriture (suivi de) Nouveau essais critiques*, Paris, Seuil « Points », 1972
- BARTHES Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973
- BARTHES, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil « écrivains de toujours», 1975
- BARTHES Roland, *Le bruissement de la langue* : *Essais critiques 4*. Media Diffusion, 2015.
- BESSIÈRE Jean, *Questionner le roman : quelques voix au-delà des théories du roman*, Paris, PUF,2012
- BLANCHOT Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955
- BONNEFOY Yves*, L'Inachevable. Entretien sur la poésie.1990-2010*, Paris, Albin Michel, 2010.
- BOURNEUF Roland et OUELLET Réal, *L'univers du roman*, Presses Universitaires de France-PUF, 1995
- BOURASSA Lucie, *Rythme et Sens : des processus rythmiques en poésie contemporaine*, Paris, Rhuthmos, 2015
- BOURNEUF Roland, *Connaitre : Littérature et peinture*, Québec, L'Instant même, 1998
- BUTOR Michel, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard « tell »1992.
- CABANÈS, Jean-Louis et LARROUX, Guy. *Critique et théorie littéraires en France: 1800-2000*. Belin, 2005.
- CALAS Frédéric, *Leçons de stylistique-4e éd.: Cours et exercices corrigés*, Paris, ARMAND COLIN, 2021
- CLÉDER Jean, *Entre littérature et cinéma, les affinités électives*, Paris, ARMAND COLIN, 2012
- COHEN Jean. *Structure du langage poétique*, Flammarion, Champs essais, 1967
- COMPAGNON Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979

- COMPAGNON Antoine, *Le Démon de la théorie*, Paris, Seuil, 1998
- DEL-LUNGO Andréa, *L'incipit romanesque*, Paris, Seuil,2003
- DESSONS Gérard, *Introduction à la poétique : approche des théories de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2005
- DESSONS Gérard, *Introduction à l'analyse du poème-4e éd*. Armand Colin, 2016
- DOTOLI Giovanni, *langage et langue de la poésie française contemporaine,* Paris, Hermann, 2015.
- ERMAN Michel, *poétique du personnage du roman*, ellipses, 2006.
- FROMILHAGUE Catherine, *les figures de style*. Armand Colin. Paris.2014
- FROMILHAGUE Catherine, SANCIER-CHATEAU Anne, *Introduction à l'analyse stylistique*, Armand Colin. Paris, 2014,
- GENETTE Gérard, *Figure I*, Paris, Seuil, 1966
- GENETTE Gérard , *Figure II*, Paris, Seuil, 1969
- GENETTE Gérard, *Seuil*, Seuil, Paris, 1987
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes*: *La littérature au second degré*, Paris ,Seuil, « Points », 1982
- GENETTE Gérard, *Fiction et Diction*, Paris, Seuil, 1991
- GOLDESNSTEIN Jean-Pierre, *Lire le roman*, Bruxelles, De Boeck Duculot, 1999
- GLISSANT Edouard , *L'intention poétique*, Paris, Seuil, 1969,
- HEBERT, Louis. *L'analyse des textes littéraires, une méthodologie complète*. Classiques Garnier. Paris. 2014
- HAMON Philippe, BARTHES Roland, *et al*, Poétique du récit: *Introduction à l'analyse structurale des récits*,Paris, Seuil, 1977
- HERSCHBERG-PIERROT Anne, Stylistique de la prose, BELIN, Paris, 1993
- JAKOBSON Roman, *Huit questions de poétique*, Seuil, Paris,1977.
- JARRETY Michel, *La poétique: «Que sais-je?» n° 2311*.Paris, PUF, Que sais-je, 2003.
- JOUVE Vincent, *Poétique du roman-4e éd*. Paris, ARMAND COLIN,2014
- JOUVE Vincent , *L'effet du personnage* ,Paris,PUF,2001
- KUNDERA Milan, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, « coll »Folio, 2008
- KHEMRI Hocine, *Poétique de la fiction : Approches sémiologiques du roman algérien*, Constantine, Elalmaia,2011

- LAURENT, Nicolas. *Initiation à la stylistique*, Paris, Hachette,2001.
- LEJEUNE Philippe, *le pacte autobiographique,* Paris, Seuil, 1983
- LEJEUNE Philippe, *Pour l'autobiographie : Chroniques* , Paris, Seuil, 1998
- LEJEUNE, Philippe. *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*. Paris. Seuil. 1980
- MESCHONNIC Henri, *Pour la poétique II*, Paris, Gallimard,1973
- MESCHONNIC Henri, *La critique du rythme : Anthropologie historique du langage,* Verdier poche, 1982
- MESCHONNIC Henri, *Les états de la poétique*, PUF, 1985
- MILLY Jean, *poétique des textes*, Paris, ARMAND COLIN, 2005
- MIRAUX Jean-Philippe, *Le personnage du roman*, Nathan, Paris , « coll 128 », 1997.
- MAURICE Nadeau, *sur la littérature,* PUF, Paris, 1980.
- MOLINIE Georges, *La stylistique*, Paris, PUF, « Quadriage » 2ème édition, 2014
- RABATÉ Dominique (dir), *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, Coll « perspectives littéraires », 2001.
- RAIMOND Michèle, *Le roman*, Paris, ARMAND COLIN, 1989
- RASTIER François, *sens et textualité,* Hachette, Paris,1989
- RICŒUR Paul. *Soi-même comme un autre,* Paris, Seuil « Point », 1990
- ROUBAUD Jacques, *Poésie, etcetera : ménage* , Paris, Stock.1999
- SAKET Walid, *Le concept de" personnage poétique" dans Les Fleurs du Mal et Le Spleen de Paris de Charles Baudelaire: Fonctions et significations*. Diss. Université Blaise Pascal-Clermont-Ferrand II, 2014.
- SERÇA Isabelle, *Esthétique de la ponctuation,* Gallimard, Paris, 2012.
- SCHNEIDER Michel, *Lu et Entendu : James, Nabokov, Pessoa, Proust, Rancé, Schnitzler.* Paris, PUF « coll.la ligne rouge », 2013
- TADIÉ Jean-Yves, *Le roman au XXe siècle*, Belfond, Paris, 1990.
- TADIE Jean-Yves. *Le récit poétique*, Gallimard, Paris, 1994.
- TADIÉ Jean-Yves et CERQUIGLINI Blanche, *Le roman d'hier à demain*, Gallimard, 2012.
- TODOROV Tzvetan, *Mikhail Bakhtine le principe dialogique : suivi de Écrits du cercle de Bakhtine*, Seuil, Paris, 1981

- TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 2013
- TODOROV T. *Poétique de la prose*, Média Diffusion,2014

Ouvrages sur l'œuvre de Tahar Ben Jelloun et sur la littérature maghrébine francophone

- ALBERT Christiane. *L'immigration dans le roman francophone contemporain*. KARTHALA Editions, 2005
- ATTAFI Abdellatif, Le Soufisme dans" Cette aveuglante absence de lumière" de Tahar Ben Jelloun, *Nouvelles études francophones*, 2012
- BONN Charles, Littérature maghrébine francophone et théorie postcoloniale, *Etudes romanes: Une Francophonie plurielle. Langues idées et cultures en mouvement,* Copenhague: Museum Tusculanum Press Université, 2009.
- BONN Charles, Littérature maghrébine francophone et théorie postcoloniale. *Etudes romanes : Une Francophonie plurielle. Langues idées et cultures en mouvement, Copenhague : Museum Tusculanum Press Université*, 2009
- BONN Charles. "Le Roman maghrébin et le concept de différence." *Horizons Maghrébins-Le droit à la mémoire* 6.1 (1986):
- CHELEBOURG Christian, *L'imaginaire littéraire : Des Archétypes à la poétique du sujet*, Paris, NATHAN ,2000
- CHIKHI Baida, *Problématique de l'écriture dans l'œuvre romanesque de Mohamed Dib*. Algérie, OPU, 1989
- BONN, Charles et BAUMSTIMLER Yves (ed.), *Psychanalyse et texte littéraire au Maghreb*, Editions L'Harmattan, 1991
- KHAIR-EDDINE Mohamed, *Agadir,* Paris, Seuil , 1967
- GONTARD Marc, *La Violence du texte : études sur la littérature marocaine de langue française*. Editions L'Harmattan, 1981.
- GONTARD, Marc. *Nedjma de Kateb Yacine, essais sur la structure formelle du roman*, Paris, L'Harmattan, 1985
- EL QASRI Jamal, *Tahar Ben Jelloun: une fiction poétique à la lisière du réel*, Editions Universitaires Européennes, 2011

- LÉCRIVAIN Claudine, *Romans marocains et passage du détroit : déambulation à la lisière des frontières*, Paris, L'Harmattan, 2012
- **MOURA, Jean-Marc., *Pour une théorie postcoloniale francophone*, Quadrige, PUF, 2013.**
- REDOUANE Najib (dir). *Clandestins dans le texte maghrébin de langue française*. Editions L'Harmattan, 2008
- MOUSTIR, Hassan. Poétique de la ville-symptôme dans le roman maghrébin. *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature*, 2017, vol. 88, no 1, p. 7.
- ZDRADA-COK Magdalena, *Tahar Ben Jelloun : hybridité et stratégies de dialogue dans la prose publiée après l'an 2000*, Pologne, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego,Katowice ,2015.
- ZEKRI Khalid, Fiction du réel, Modernité romanesque et écriture du réel au Maroc 1990-2006, Paris,L'Harmattan,2006.

Articles :

- AUDET René, XANTHOS Nicolas, "Le roman contemporain au détriment du personnage: introduction." *L'Esprit Créateur*, vol.54, N°, 2014, pp.1-7 (consulté le 01-04-2020) https://www.jstor.org/stable/10.2307/26378877
- ARNAULD Jacqueline, Le roman maghrébin en question chez Khair-Eddine, Boudjedra, Tahar Benjelloun, *In: Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, n°22, 1976, pp. 59-68. (Consulté le 11/03/2019)
- https: // www. persee. fr / doc /remmm_0035-1474_1976_num_22_1_1379
- BASILIO Kelly, Incipit romanesque et coup de foudre amoureux, *Poétique* 2009/1 (n° 157), p. 71, www.cairn.info/revue-poétique-2009
- BABANA-HAMPTON Safoi, Écrire marocain : Devoir d'imagination et portraits du citoyen chez Abdellatif Laâbi, Fatéma Mernissi et Ghita El Khayat, *Nouvelles études francophones*, 2009, University of Nebraska Press , pp. 129-142, URL : https://www.jstor.org/stable/25702191
- BLEGER Leopoldo. Espace du rêve, espace de la séance. *Le présent de la psychanalyse*, 2021, vol. 5, no 1, p. 11-26. https://www.cairn.info/revue-le-present-de-la-psychanalyse-2021-1-page-11.htm

- BONN Charles, Le voyage innommable et le lieu du dire: Émigration et errance dans l'écriture maghrébine francophone , *Revue de littérature comparée*, 1994, vol. 1, no 269, pp. 47-59
- BONN Charles, Petit historique d'une réception mouvementée du" postcolonial" au" post-moderne"? 2002. http://www.limag.refer.org/Textes/Bonn/2002Trieste.htm.
- BORDAS Éric, Le rythme de la prose, *Semen, Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, 2003, n° 16.
- BOURLET Mélanie &Chantel GISHOMA, *Des voix dans la poésie :Entretien avec Henri Meschonic*, « Etudes littéraires africaines »,(24),
- BOUCHER, Geneviève. Xavier Garnier et Pierre Zoberman, Qu'est-ce qu'un espace littéraire ? *@nalyses. Revue des littératures franco-canadiennes et québécoise*, 2007. P82
- BOURNEUF Roland , « L'organisation de l'espace dans le roman », *Etudes littéraires*, vol.3, N°1,p.80
- BUTOR Michel, Le voyage et récriture. In: *Romantisme*, 1972, n°4. «Voyager doit être un travail sérieux.».
- COLETTE Valat, Les difficultés de la recherche en « littérature maghrébine d'expression française »In : *Horizon Maghrébins-Le droit à la mémoire*, N°52, 2005, pp9-17.https://www.persee.fr/doc/horma_0984-2616_2005_num_52_1_2258
- CÔTÉ Jean- François , « littérature des frontières et frontières de la littérature : de quelques dépassements qui sont aussi de retour », Recherches sociographiques,2003,44,n°3,p. 499-523.
- DERRIDA Jacques, *Mémoires. Pour Paul de Man*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1988, p. 32. Cité par LISSE, Michel. « Déconstructions ». *Etudes françaises*, 2002. Vol. *38*, n°1-2, 59–76.
- El QASRI Jamal. "Le sujet lyrique entre autobiographie et fiction dans *Harrouda* de Tahar Ben Jelloun." *Dalhousie French Studies*, vol 70, 2005, pp. 105-110. URL : https://www.jstor.org/stable/40799350
- FELMAN Shoshana, Lyrisme et répétition, *Romantisme*, 1973, vol. 3, no 6, https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1973_num_3_6_5866
- GASPARINI, Philippe. « Autofiction vs autobiographie ». *Tangence*, 2011, no 97

- GELAS Bruno. "Rêve, fiction, récit", *Le présent de la psychanalyse*, 2021, vol. 5, no 1, p. 71-87. https://www.cairn.info/revue-le-present-de-la-psychanalyse-2021-1-page-71.htm
- GENETTE Gérard, Frontières du récit. *Communications*, 1966, vol. 8, no 1, pp. 152-163. https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1121
- GEOFFROY Éric, « Introduction » in *Conscience et soufis* N°2, septembre 2008
- GONTARD Marc, « Modernité-postmodernité dans le roman marocain de langue française », *Letterature di Frontiera, Littératures frontalières*, Edizioni Università di Trieste, Anno XIII, n. 2, luglio-décembre 2003
- GODFROY Alice , « Qu'est-ce qu'un espace littéraire ? », *Acta fabula*, vol. 7, n° 6, Novembre-Décembre 2006, URL http ://www.fabula.org/lodel/acta/document1705.php
- GERARD Christophe, « Sémantique et linéarité du texte. La place du rythme en sémantique des textes ». In Ballabriga, M. (dir.), *Rythme et textualités*, Toulouse : Éditions Universitaires du Sud, 2006 (sous presse
- GAUVREAU Laurence, L'écriture de soi, une écriture de l'Autre ?, *Voix plurielles : revue de l'Association des professeures de français des universités et collèges canadiens (APFUCC)*, 2020, vol. 17, no 1, pp. 171-181, (consulté le 30/09/2021), URI : https://id.erudit.org/iderudit/1069218ar
- HOUDART-MEROT Violaine, L'intertextualité comme clé d'écriture littéraire. *Le français aujourd'hui*, (consulté le 20/02/2022), https://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2006-2-page-25.htm
- KHATIBI Abdelkebir, Un étranger professionnel. *Études françaises*, vol. 33, no 1,1997
- LEJEUNE Philippe , in « Pour l'autobiographie », Magazine littéraire n°409,mai2002
- MATU Florina, Fabriquer le bonheur conjugal : sur l'argent et l'impuissance chez Tahar Ben Jelloun », in *Voix plurielles*, 2015, vol.12.n°1,pp.153-163.
- MOLINO Jean, *Analyses linguistiques de la poésie,* in « Langue Française ».N°49.1981.
- RABATÉ Dominique (ss la dir.de) "Statut du personnage dans la fiction contemporaine, *Revue critique de fixxion française contemporaine* ,2021, N°23

- RICŒUR, Paul. L'identité narrative. *Esprit (1940)*, Juillet-août 1988, No. 140/141 (7/8) (Juillet-août 1988), 1988, pp. 295-304. URL:https://www.jstor.org/stable/24278849
- RAQBIR, Ahmed. Le Moi masqué de Tahar Ben Jelloun. *Dalhousie French Studies*, vol 70, 2005, pp: 21-29. URL: https://www.jstor.org/stable/40799343
- SAIGH-BOUSTA RACHIDA, Exil et immigration : Pré-texte "et/ou quête du lieu vacant: Identité/altérité/immigration». *Littératures des immigrations*, vol. 1, p. 163-172
- SEMLALI, Mohamed. La parole et l'exorcisme du mal dans les récits de Tazmamart. in *L'ombre du bagne : La littérature carcérale au Maroc et ailleurs*, Fès, LARES,2017
- SCHMITT Jean-Claude, « L'autobiographie comme récit de conversion », *L'Atelier du Centre de recherches historiques* [En ligne], 16 Bis | 2017, mis en ligne le 03 février 2017, URL : http://journals.openedition.org/acrh/7553
- URBANI Bernard, Écriture et engagement dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun : *Descontinuidades e confluências de olhares nos estudos francófonos*, Universidade do Algarve, Portugal, 2010.
- VANDENDORPE Christian, « Le récit de rêve en 50 questions », @nalyses, hiver 2007.
- Waldegaray, M.I, *Brièveté : une question de rythme. Réflexions sur la littérature d'Andrés Rivera*. Études littéraires, 2016, V 47, N°2. P.122.
- ZIETHEN Antje, La littérature et l'espace, *Arborescence* Revue d'étude française,(3), URI: https://id.erudit.org/iderudit/1017363ar.
- ZDRADA-COK Magdalena, Entre le réel et l'insolite : l'image du Maroc contemporain dans la prose de Tahar Ben Jelloun entre 1994-2009 , *Carnet* [en ligne], première série-2 numéro spécial/2010, URL : http://journals.openedition.org

Dictionnaire

- DUPRIEZ Bernard, *Gradus, les procédés littéraires (dictionnaire)*, UGE, Paris, 1984
- ARON Paul, JACQUES, D., et VIALA, Alain AV. *Le dictionnaire du littéraire. Dicos poche Quadrige*, 2010.
- JAY, Salim. *Dictionnaire des écrivains marocains*. Paris, Eddif, 2005

- MORFAUX, Louis-Marie et LEFRANC, Jean. *Nouveau vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines*. Armand Colin, 2005
- DUCROT Oswald et TODOROV Tzvetan. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*
- STALLONI, Yves. *Dictionnaire du roman*. Paris. Armand Colin, 2012

Sitographie :

- www.kennethwhite.org/geopoetique
- http://www.limag.refer.org
- https://www.tahar-benjelloun.com
- https://www.tahar-benjelloun.com/index.php/peintures
- http://journals.openedition.org
- http://erudit.org
- https://www.jstor.org

ANNEXES

Annexe 1

- ***Cette aveuglante absence de lumière*** **: Le récit du rêve (pp 131-132)**

« Cette nuit-là, je perdis les repères. Étais-je éveillé ou bien était-ce un rêve absurde où tout se mélangeait ? La mort en robe blanche sur laquelle on avait collé des papillons encore vivants ? C'était une image qui sentait mauvais. D'autres images se succédèrent dans ma tête endolorie :

La meule. La maison. La tête en bas. Je marche sur les mains. Je croupis. Faut ajouter : dans un trou. La tête est tombée. Le sol s'est penché. La meule tourne. C'est ma tête que je vois. Elle est jetée au milieu de la cour. Le tronc mort d'un vieil olivier est à côté. Je cours dans la maison. Ma mère m'appelle. Ma voix est captive. C'est jour de fête. Je suis absent. Je les vois tous. Personne ne me voit. Je flotte sur une eau saumâtre. Je cherche la mer. Tiens, une araignée. Elle voile le soleil. Je tends le bras pour toucher la lumière, pour tomber dans son aveuglante clarté. Je n'ai pas sommeil. Ma mère brûle de l'encens. Mes sœurs montent sur les tables et dansent. Quelqu'un dit : « Je suis pris de court. » Je mords ma main droite. Je perds d'un coup trois dents. Je tire sur ma tignasse. Elle est drue. Pas un cheveu qui tombe. Dans ma barbe vivent des fourmis. Non, ce ne sont ni des poux ni des morpions. Je dis bien des fourmis. Elles vont et viennent. Je secoue ma barbe. Elles s'accrochent. La mort passe à côté. On dirait qu'elle est pressée. La pierre noire est sur un plateau de la balance. Sur l'autre, je dépose une bague. La meule avance et fait tout basculer. »

- ***Le Bonheur Conjugal*, le récit de rêve du Peintre, (pp180-181)**

« Cette nuit-là, il fit un rêve qui se poursuivit en cauchemar et le réveilla avec une forte migraine. Il devait rendre visite à un chef d'État. C'était l'été, il fallait porter une chemise blanche et un pantalon en lin blanc. C'était écrit sur le carton d'invitation. Sur le chemin du palais, un oiseau lâcha une fiente jaune moutarde qui salit sa belle chemise. Il fallait se changer, mais il n'avait pas de temps pour cela. Il demanda à un de ses amis de lui en prêter une. Cet ami n'avait que des chemises de couleur. Il n'était pas content. Le temps passait et l'heure de la réception approchait. Il mit une chemise grise et, quand il sortit de chez son ami, des policiers en civil l'arrêtèrent : « Vous devez nous suivre, vous avez été condamné et on vous emmène directement en prison. » Il avait beau leur demander de quoi il était coupable, on lui répondait : « N'aggravez pas votre cas, vous savez très bien ce que vous avez fait. » On lui retira son téléphone mobile, et on lui dit : « Pas de peinture en prison, pas de cahier ni de crayon. Ce sont les ordres. » Il criait, aucun son ne sortait de sa gorge. Sa femme était sur le seuil ainsi que son

meilleur ami. Mais ils ne faisaient rien pour lui. Il voulut appeler son avocat mais sa mémoire lui faisait défaut et il n'arrivait plus à se souvenir ni de son numéro de téléphone ni de son nom. Il avait mal à la tête. Ce fut à ce moment-là qu'il se réveilla. Il aurait aimé se lever et ouvrir la fenêtre. Il était trois heures du matin. Tout le monde dormait. Il réussit à s'asseoir sur le lit et garda ouverts ses yeux pour que le cauchemar ne revînt pas. »

- ***Le Bonheur Conjugal*, le cauchemar du peintre, pp.188-189**

« Dans son cauchemar, il était condamné à vivre avec les rats et il devait ravaler l'horreur qu'ils lui inspiraient. Au milieu d'eux, son corps ne lui obéissait pas. Qui pouvait donc l'avoir déposé dans ce lieu macabre, sans lumière, où il n'entendait que le bruit de ces bêtes capables d'exterminer une ville en lui apportant la peste ? Chez les rats, son corps jeune et svelte avait disparu, seul le corps lourd et malade était là. Des rats montaient sur ses jambes, circulaient tranquillement sur lui, se disputaient près de sa tête, le mordaient ici et là, le tiraient de partout. Quand soudain une grosse taupe s'approcha de lui, toute noire, et se jeta sur ses parties génitales qu'elle arracha avec force. La douleur le fit hurler, mais il avait beau appeler au secours, sa voix était étouffée par le cauchemar, personne ne l'entendait. Il se résignait à mourir à petit feu quand une autre morsure encore plus féroce le surprit et finit par le réveiller. Il était en sueur, et des larmes coulaient sur son visage, intarissables. »

- ***La Punition*, le récit de rêve p114**

« Puis une nuit, je vois mes parents habillés en blanc comme s'ils revenaient de La Mecque. Ma mère pleure, mon père me fait des signes d'apaisement. Ils parlent mais je n'entends pas leurs voix. Plus je m'approche d'eux, plus ils s'éloignent. Le blanc est de mauvais augure, c'est la couleur du deuil. Plus tard j'apprendrai que Nadia, ma nièce de dix-huit ans, est morte étouffée par le gaz pendant qu'elle prenait son bain. »

Annexe 2



Figure n°1 : Tahar Ben Jelloun *Sans titre* acrylique sur toile © Francesca Mantovani. In, BEN JELLOUN Tahar, *J'essaie de peindre la lumière du monde*, Paris, Institut du Monde Arabe (IMA),2017.



Figure n°2 : Ce tableau montre une porte colorée d’une maison marocaine.



Figure n°3 : Ce tableau de Ben Jelloun reflète l'architecture de la ville marocaine.

Annexe3

(Cette aveuglante absence de lumière, p164)

« Ô être dans la souffrance,
Sache que
la patience est une vertu de la foi,
sache aussi que c'est un don de Dieu,
rappelle- toi le prophète Ayoub, celui qui
avait tout enduré ; il est cité en exemple
par Dieu. Il dit de lui qu'il est un être de qualité.
Ô musulman, tu n'es pas oublié malgré
les ténèbres et les murs, sache que la
patience est la voie et la clé de la
délivrance, enfin tu sais bien que
Dieu est avec les êtres patients ! »

Le bonheur conjugal, pp.139-140

« Elle rêvait d'escalader les pyramides en s'appuyant sur un roi d'Egypte qu'elle soignerait par ses sourires et ses caresses.

Elle rêvait de diriger un orchestre symphonique dans une grande salle qui serait remplie de sa famille et de ses amis. Chaque musicien aurait une étoile qui brillerait au-dessus de la tête, une grâce déposée par des anges sur l'ensemble des participants.

Elle rêvait de faire la traversée de l'Atlantique en solitaire mais elle y renoncerait parce qu'elle ne savait pas nager.

Elle s'imaginait en femme imam présidant la prière dans une grande mosquée et faisant un prêche qui rappellerait l'amour du Prophète pour les femmes.

Elle rêvait d'être un moineau qui volerait de branche en branche et donnerait des réponses au buisson de questions.

Elle rêvait d'être la sœur de Shahrazade et assisterait à la première nuit d'amour avec le prince ; elle se ferait plus petite que d'habitude mais ne manquerait rien de spectacle.

Elle rêvait de diriger un hôpital et d'être munie d'une baguette magique.

Elle rêvait de dattes grasses d'Arabie et d'un bol de lait de chèvre.

Elle rêvait de ne plus avoir mal au dos à la fin d'une longue journée de travail.

Elle rêvait de longues journées d'été sous un arbre entourée de ses personnages, mangeant du raisin et des fruits venus des pays lointains.

Elle rêvait de pouvoir rêver tout le temps.

Pour cela elle devait travailler d'avantage. »

- **Le Bonheur Conjugal (la répétition de l'expression « Ma femme » pp, 216-219)**

Ma femme n'en fait qu'à sa tête.

Ma femme est une crue violente, flot de mots, une tempête éparpillée.

Ma femme est un diamant que personne n'a taillé.

Ma femme croit à ce qu'elle ne voit pas : elle croit aux fantômes, aux maisons hantées, au mauvais œil, aux énergies négatives, aux ondes destructrices.

Ma femme est amoureuse de l'amour et du prince charmant.

Ma femme aime les belles et grosses voitures. Elle ne supporte pas d'être passagère. Elle conduit à gauche (toujours) et a raison contre tous les autres automobilistes.

Ma femme ne fait pas de concession, ne connaît pas de compromis.

Ma femme n'a pas la notion du temps. En revanche, elle a un sens aigu de l'orientation. Le temps, les chiffres...

Ma femme pense être sincère. Elle dit vrai quand elle ment.

Ma femme est une sauvageonne qui sent encore la terre rude et le manque de pain.

Ma femme est une furie quand elle est blessée, un animal dont la blessure devient arme de l'évidence.

Ma femme a une logique qu'aucun mathématicien n'a prévue. Elle en est l'unique dépositaire et utilisatrice.

Ma femme est capable de s'autodétruire pour démontrer que l'autre est coupable.

Ma femme est persuadée qu'elle est soumise, qu'elle subit des attaques sournoises de ma famille.

Ma femme a le vin gai et délirant. Elle dit n'avoir jamais abusé de l'alcool ni avoir été saoule.

Ma femme croit que la conjugalité exclut les secrets entre époux. Elle pense que c'est une harmonie lente et douce, une fusion totale et sans encombre, une complicité aveugle.

Ma femme a une mémoire très sélective, du charme, une forme originale d'intelligence, une détermination redoutable et une folie calculée pas assez délirante pour trahir cette folie.

Ma femme n'aime pas l'analyse, la remise en question, le doute, l'éventualité d'une erreur.

Ma femme n'est pas une sorcière, mais elle fait confiance à toutes les sorcières du monde, croit plus facilement un charlatan qu'un scientifique.

Ma femme est comme une maison bâtie sans fondations.

Ma femme est adorable avec le monde entier, sauf avec son époux.

Ma femme est le père de son père et la mère de sa mère.

Ma femme appelle un drame une tragédie.

Ma femme rêve de me voir diminué pour que je sois à sa merci.

Ma femme n'a pas le sens de la justice mais se rêve justicière.

Ma femme est d'une jalousie féroce.

Ma femme ne m'a jamais dit merci.

Ma femme ne m'a jamais dit je t'aime.

Ma femme n'a de tendresse que pour ses enfants, ses frères et sœurs et ses parents.

Ma femme pense que les autres couples n'ont pas de problèmes.

Ma femme me contrarie au moins une fois par jour.

Ma femme use de mauvaise foi avec certitude et triomphalisme.

Ma femme confond « vrai » avec « bon » et « faux » avec « mauvais ».
Ma femme ne m'a jamais consulté avant de prendre une décision.
Ma femme prétend qu'elle n'a jamais eu d'amant. Ce dont je doute.
Devant elle, je fais mine de la croire : il ne faut pas froisser les femmes infidèles.
Ma femme a cru m'aimer — moi aussi.
Je ne l'aime plus et elle me le rend bien...

- ***Le Bonheur Conjugal*** **(la répétition de l'expression « Mon mari est… » pp, 351-353)**

Lui a trouvé mille et une raisons à notre désamour, voyez plutôt les miennes :
Mon mari a beaucoup de qualités, mais je n'ai connu que ses défauts.
Mon mari est au fond un vieux célibataire, maniaque et égoïste.
Mon mari mange vite et ça m'énerve.
Mon mari se présente à l'aéroport trois heures avant le départ.
Mon mari est colérique et nerveux quand il est avec moi, mais très aimable avec les autres.
Mon mari est impatient.
Mon mari ronfle et bouge tout le temps quand il dort.
Mon mari n'aime pas conduire et ne supporte pas ma façon de conduire.
Mon mari n'aime pas les gens, il préfère la solitude.
Mon mari est naïf, faible et sans autorité.
Mon mari est un pigeon. Ses meilleurs amis l'ont tous trahi (que de femmes l'ont dépouillé avec le sourire, et ses agents l'ont volé).
Mon mari déteste le sport, ne fait pas de gymnastique et a du ventre.
Mon mari aime le cinéma en noir et blanc ; il a la manie de citer des morceaux de dialogues des films qu'il aime, et ça m'énerve.
Mon mari est un faux-jeton (j'adore cette expression qui le caractérise si bien et qui le met hors de lui).
Mon mari est un perdant, quand il gagne c'est par hasard.
Mon mari n'aime pas se battre, il dit ne pas aimer les conflits.
Mon mari est un père (très souvent) absent.
Mon mari n'a aucune folie, aucune fantaisie (sa peinture le prouve assez).
Mon mari n'a jamais fumé de hachich ni bu de vodka.
Mon mari n'a jamais été saoul, n'a jamais perdu la tête.
Mon mari me persécute quand je bois un verre ou fume une cigarette.
Mon mari est un Arabe, avec les défauts et atavismes des Arabes.
Mon mari chante faux.
Mon mari ne croit pas aux esprits, à l'âme, aux énergies qui passent par les ondes.
Mon mari n'est pas généreux, quand il offre une toile, elle est petite et non signée.
Mon mari est hypocondriaque.
Mon mari est machiste sans force.
Mon mari est comme un arbre, mais dont le tronc serait creux, mort.
Mon mari est si maladroit qu'une de mes amies tient un registre de ses gaffes.
Mon mari fait semblant de lire quand il ne peint pas (il s'assoupit en lisant).
Mon mari aime faire la sieste en regardant un vieux film qu'il a déjà vu plusieurs fois.
Mon mari ne sait pas mentir.

Mon mari est un traître de mauvaise qualité.
Mon mari n'est pas un mari.
Mon mari dit aimer trop les femmes, c'est faux, il n'est même pas capable d'aimer sa femme

Le Bonheur Conjugal, Chapitre « La haine » (pp 358-360)

Je déteste son odeur.
Je déteste son allure.
Je déteste son haleine.
Je déteste sa bouche.
Je déteste son sourire narquois.
Je déteste sa mauvaise foi.
Je déteste ses amis.
Je déteste sa manière de manger vite et en se salissant.
Je déteste son stress et ses angoisses.
Je déteste ses insomnies qui dérangent mon sommeil.
Je déteste sa faiblesse et son absence de réaction.
Je déteste son rire gras.
Je déteste son whisky single malt.
Je déteste ses cigares cubains qu'il garde avec soin.
Je déteste sa collection de montres de luxe.
Je déteste sa façon de faire l'amour.
Je déteste ses silences lourds.
Je déteste son indifférence.
Je déteste son rapport hypocrite à la religion.
Je déteste ses longues absences.
Je déteste son égocentrisme.
Je déteste ses bourrelets autour de la taille.
Je déteste sa passion pour le cinéma.
Je déteste le jazz qu'il écoute en mettant le volume à fond.
Je déteste toutes les femmes qu'il a connues avant moi.
Je déteste et méprise toutes les femmes qu'il a aimées en dehors de moi.
Je déteste sa violence muette.
Je déteste ses tics (quand il est contrarié, il se mord la lèvre inférieure).
Je déteste ses coups de téléphone pour me rassurer juste avant de s'envoyer en l'air avec une autre (il appelle sur le fixe pour s'assurer que je suis bien à la maison).
Je déteste son atelier, sa peinture, son lit, son canapé, son pyjama, ses brosses à dents, son peigne, son rasoir, je déteste toutes ses trousses de toilette, tous ses bagages, en particulier la petite valise en cuir dont il ne se sépare jamais.

TABLE DES MATIERES

Dédicace

Remerciements

Sommaire

INTRODUCTION GENERALE.....p5

CHAPITRE I : L'œuvre de Tahar BEN JELLOUN : un récit poétique…….....p16

Introduction.....p17

I- Itinéraire de l'écriture de l'œuvre de Tahar BEN JELLOUN p20

1- Présentation du corpus : Une œuvre sur la réalité sociale.....p20

2- L'œuvre de BEN JELLOUN entre réalité et fiction.....p40

II- Au seuil du texte de Tahar BEN JELLOUN.....p49

1- Ambiguïté générique p50

2- Titres à connotations culturelles et métaphoriques.....p55

3- Incipit poétique du texte de Tahar BEN JELLOUN.....p59

Conclusion.....p68

CHAPITRE II : Poétique du personnage dans l'œuvre de Tahar BEN JELLOUN……...p70

Introduction.....p71

I- Paramètres et conceptions du personnage dans l'œuvre de Tahar BEN JELLOUN…….p73

1- Identification du personnage p78

2- Portraits discontinus ou figures poétiques p83

A- L'onomastique dans l'œuvre de BENJELLOUN: métaphore et symbole ……...p85

B- Le portrait impossible dans l'œuvre de BEN JELLOUN.....p92

II- Le personnage entre effacement et reconstruction dans l'œuvre de Tahar BEN JELLOUN…..p102

1- le personnage immobile..... .....p103

2- le personnage disloqué p110

III- Le personnage entre identité et altérité dans les textes de Tahar BEN JELLOUN……...p116

Conclusion.....p124

CHAPITRE III : Les figures du Moi dans l'œuvre de Tahar BEN JELLOUN…….....p127
Introduction.....p128
I- Récits rétrospectifs ou récits *autopoétiques* dans le texte de Tahar BEN JELLOUN.....p131
1- Effets de miroirs et récits autobiographiques.....p137
2- la graphie de la douleur dans l'œuvre de Tahar BEN JELLOUN p142
3- Portrait de l'immigré et le conflit interculturel dans l'œuvre de Tahar BEN JELLOUN...p151
II- L'écriture du Moi et ses échos dans les textes de BEN JELLOUN p159
1- Le Moi de l'écrivain-poète p160
2- La genèse de l'écriture.....p163
3- la maladie et le handicap : des motifs pour une écriture de l'intériorité.....p167
Conclusion p171

CHAPITRE IV : L'univers poétique dans le texte de Tahar BEN JELLOUN.....p173

Introduction.....p174
I- Structure et fonction de l'espace dans l'œuvre de Tahar BEN JELLOUN.....p176
1- Espace littéraire et voix(es) en écho dans le texte.....p184
2- Espace métaphorique dans les textes de Tahar BEN JELLOUN.....p187
3- Espace onirique et fantastique dans les textes de Tahar BEN JELLOUN.....p191
II- Ecrire le Maroc dans l'œuvre de Tahar BEN JELLOUN.....p198
1- La ville marocaine entre deux rives.....p199
2- Les lieux d'enfermement et de déchirement p209
Conclusion.....p214

CHAPITRE V : Ecriture transgénérique dans l'œuvre de Tahar BEN JELLOUN.....p216

Introduction.....p217
I- Poétique et intertextualité dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun.....p219
1- L'investissement du culturel dans les textes de Tahar BEN JELLOUN.....p220
2- Poétique de la réécriture dans les textes de Tahar BEN JELLOUN.....p230
II- Aux confins des arts : Peinture et cinéma.....p241
1- L'œuvre de Tahar BEN JELLOUN entre peinture et écriture.....p241
2- Le cinéma dans l'œuvre de Tahar BEN JELLOUN.....p245
Conclusion.....p250

CHAPITRE VI Écriture poétique ou poétique de l'écriture dans l'œuvre de BEN JELLOUN..p252

Introduction.....p253

I- Parallélisme et répétition dans le texte de Tahar BEN JELLOUN.....p254

1- Les répétitions lexicales.....p256

2- les répétitions phoniques et sonores.....p263

II- Typographie et mise en forme du poétique.....p267

1- le tiret et les alinéas.....p268

2- les points de suspension et *le blanc poétique*.....p272

III- Le poétique entre tradition et mysticisme.....p276

1- l'image du bestiaire.....p277

A. Les mouches.....p278

B. La colombe et l'oiseau sacré.....p281

C. Autres figures animales.....p284

2- l'allégorie de la Mort.....p286

3- L'image du Sage.....p290

IV- Structure et fonction du rythme du texte de BEN JELLOUN.....p293

1- La structure du rythme dans l'œuvre de BEN JELLOUN.....p295

A. le rythme binaire.....p295

B. le rythme ternaire p297

2- Rythme, son sens et sa fonction dans l'œuvre de BEN JELLOUN.....p298

A. le rythme : le sens de la douleur et de la difficulté.....p299

B. Effet de l'aphorisme et de la sentence.....p301

Conclusion p303

CONCLUSION GENERALE.....p305

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES p312

ANNEXES……..……p324

TABLES DES MATIERES ……...…….. .p334

ملخص

تهدف هذه الدراسة إلى فحص الإنتاج الروائي للطاهر بن جلون الذي يعد شكلاً خاصاً من أشكال الكتابة التي تؤكد التزاماً اجتماعياً وجمالياً. وتركز قراءة روايته التي نشرت بعد عام 2000 على تحليل عمليات الكتابة اللازمة لخلق عالم روائي يتجاوز النوع الأدبي من خلال موضوعاته وجمالياته. وتكمن خصوصية روايته في قدرتها على تخويل توليفات جمالية وفنية مستمدة من الشفاهية والواقع الاجتماعي، وخلق واقع يقترب من الخيال، وفك رموز الشخصيات وإعادة بناء الواقع. وفي هذا الصدد، تظهر أعماله في هذا السياق ملامح كتابة شعرية واعدة تتسم باستغلال القضايا الجمالية الخاصة بالشعر والحكايات الشعبية والسينما والرسم. وهدفنا من ذلك هو تحليل العمليات والآليات التي يتم من خلالها إنشاء النص، استنادًا إلى توازي اللغات والثقافات. وبالإضافة إلى ذلك، يقترح هذا البحث دراسة بنية النص، مع التركيز على مكوناته السردية والشعرية، وتعريضه لمختلف نظريات التحليل الأدبي. وهذا ما سيمكننا من تحديد خصوصية شعرية كتابة الطاهر بن جلون التي تشكل جزءاً من بُعد أدبي جديد يتسم بشعرية عابرة للجماليات..

الكلمات المفتاحية : الشعرية – الخيال – النثر الشعري – الهجنة – الجماليات – التناص – التعدّد الأجناسي – الشفوية – الأسلوبية – التفكيك

RESUME:

Le présent travail vise à examiner la production romanesque de Tahar BEN JELLOUN, dont l'écriture singulière souligne un engagement à la fois social et esthétique. La lecture de ses romans publiés après l'an 2000, permet d'analyser les procédés d'écriture employés pour créer un univers romanesque qui, par sa thématique et son esthétique, transcende les limites du genre. La particularité de son roman réside dans sa capacité à associer des éléments esthétiques et artistiques qui proviennent de l'oralité et de la réalité sociale, afin de construire un réel à la limite de la fiction, à décrypter les personnages et à reconstruire le réel. À ce titre, le roman de BEN JELLOUN se présente comme prometteur d'une écriture poétique marquée par l'exploitation des enjeux esthétiques nourrie par des références à la poésie, au conte populaire, au cinéma et à la peinture. L'objectif de cette recherche est d'analyser les procédés et les mécanismes qui permettent la genèse d'un texte façonné par le parallélisme de langues et de cultures. Par ailleurs, cette étude s'intéresse à la structure narrative de l'œuvre, en mettant l'accent sur ses composantes narratologiques et poétiques, et en les confrontant aux différentes théories de l'analyse littéraire. Une telle approche vise à cerner la singularité de la poétique de l'écriture de Tahar BEN JELLOUN, qui s'inscrit dans une nouvelle dimension littéraire marquée par une poétique trans-esthétique.

Mots clés : poétique- fiction- prose poétique- hybridité- esthétique- intertextualité- transgénéricité- oralité- stylistique- déconstruction

ABSTRACT

The present study aims to examine the novelistic production of Tahar BEN JELLOUN, whose distinctive writing style underscores a commitment that is both social and aesthetic. Reading his novels published after the year 2000 allows for an analysis of the narrative techniques used to create a fictional universe that, through its themes and aesthetics, transcends the boundaries of genre. The uniqueness of his novels lies in their ability to combine aesthetic and artistic elements drawn from orality and social reality, in order to build a reality at the edge of fiction, to decode characters, and to reconstruct the real. In this regard, BEN JELLOUN's novel appears as a promising form of poetic writing enriched by the exploration of aesthetic concerns nourished by references to poetry, folktales, cinema, and painting. The objective of this research is to analyze the techniques and mechanisms that allow for the genesis of a text shaped by the parallelism of languages and cultures. Furthermore, the study examines the narrative structure of the work, emphasizing its narratological and poetic components while comparing them to various theories of literary analysis. Such an approach seeks to grasp the uniqueness of Tahar BEN JELLOUN's poetic writing, which fits within a new literary dimension marked by a trans-aesthetic poetics. **Keywords:** poetics – fiction – poetic prose – hybridity – aesthetics – intertextuality – transgenericity – orality – stylistics – deconstruction