



HAL
open science

Lectures de sable. Les récits de Tahar Ben Jelloun

Alina Gageatu-Ionicescu

► **To cite this version:**

Alina Gageatu-Ionicescu. Lectures de sable. Les récits de Tahar Ben Jelloun. Littératures. Université Rennes 2; Université de Craiova, 2009. Français. NNT: . tel-00421948

HAL Id: tel-00421948

<https://theses.hal.science/tel-00421948>

Submitted on 5 Oct 2009

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ EUROPÉENNE DE BRETAGNE

UNIVERSITÉ RENNES 2 – UNIVERSITÉ DE CRAIOVA

Unité de recherche : EA 3207 PREFICS

École doctorale : Sciences Humaines et Sociales

Lectures de sable

Les récits de Tahar Ben Jelloun

Thèse de doctorat
Discipline : Littérature française

Présentée et soutenue publiquement par
Alina GAGEATU-IONICESCU

Directeur de thèse : Mme Lelia TROCAN

Directeur de thèse : M. Marc GONTARD

Soutenue le 4 septembre 2009

Membres du jury :

Mme Martine JOB (Professeur, Université Michel de Montaigne, Bordeaux 3)

M. Ioan PANZARU (Professeur, Université de Bucarest)

Mme Yolaine PARISOT (Professeur, Université Rennes 2 Haute Bretagne)

Mme Anda RADULESCU (Professeur, Université de Craïova)

Mme Lelia TROCAN (Professeur, Université de Craïova, Directeur de thèse)

M. Marc GONTARD (Professeur, Université Rennes 2 Haute-Bretagne, Directeur de thèse)

Remerciements

Au terme de cette recherche, mes remerciements vont vers les personnes qui, d'une manière ou d'une autre, ont rendu possible sa réalisation.

Je remercie très sincèrement mon Professeur, Mme Lelia Trocan, qui a dirigé ce travail et m'a constamment encouragée. Je lui exprime ma gratitude pour m'avoir insufflé l'exigence et le souci de perfection.

Je tiens à remercier mon directeur de thèse, M. Marc Gontard, pour la confiance qu'il m'a accordée, pour sa patience, ses conseils et son immense amabilité.

J'exprime mes remerciements pour les Professeurs qui ont bien voulu accepter d'examiner ce travail et être membres du jury : Mme Anda Radulescu, Mme Martine Job, Mme Yolaine Parisot et M. Ioan Panzaru.

Je n'oublie pas tout ce que je dois à ma famille : c'est grâce à son soutien moral et matériel que j'ai pu mener à bon terme ce travail.

à Sergiu, mon époux

à Petru, mon garçon

Table des matières

Remerciements.....	2
Dédicace	3
Tables des matières	4
Introduction générale	6
1. Repères sur la littérature maghrébine de langue française.....	13
2. Repères sur l’imaginaire du désert.....	24
3. Tahar Ben Jelloun, la vie et l’œuvre	32
4. Tahar Ben Jelloun face à la critique	34
5. Problématique d’une lecture de l’œuvre de Tahar Ben Jelloun	39
6. Choix du corpus	43
Première partie L’imaginaire du sable	46
Introduction	47
Chapitre I Le sens perdu	51
I.1 L’être de sable	52
I.2 L’effritement	66
I.3 L’errance	72
I.4 Le labyrinthe	76
I.5 La chute	87
I.6 L’érosion	93
I.7 Les ailes coupées	96
Chapitre II Le refuge	100
II.1 L’oubli	102
II.2 La mer	106
II.3 Les nuages	113
II.4 Les mots	123
II.5 La sensualité	129
Chapitre III Vers le sens	135
III.1 Lumière et ténèbres	136
III.2 « L’éveil des cœurs »	139
III.3 Le corps cage	146
III.4 L’incompréhension du monde.....	154
III.5 Le secret	159
Deuxième partie L’écriture de sable	168
Introduction	169
Chapitre IV Intertextualité et intratextualité	175
IV.1 La notion du texte	175

IV.2 Le concept de transtextualité	179
IV.3 L'écriture et la lecture	181
IV.4 L'intertextualité restreinte	183
IV.5 La métaphore du palimpseste	185
Chapitre V Raconte-moi une histoire...	187
V.1 Autour des <i>Mille et Une Nuits</i>	187
V.2 Les boîtes chinoises	189
V.3 L'histoire du désert – histoire infinie	196
V.4 Raconter, vivre	199
Chapitre VI L'intertexte soufi	209
VI.1 L'allusion en question	209
VI.2 Sources, étymologie, définitions	214
VI.3 Les maîtres soufis	219
VI.4 La Nuit du Destin	223
VI.5 Prières et invocations	226
Chapitre VII Fictions en dialogue	229
VII.1 La bibliothèque vivante	230
VII.2 Le danseur de corde	232
VII.3 L'intertexte tous azimuts	238
VII.4 Le livre, le labyrinthe	246
VII.5 La mer des histoires	250
Chapitre VIII L'écriture et l'oralité	256
VIII.1 L'oralité en question	257
VIII.2. Stratégies de l'oralité	261
VIII.2.1. Entre deux langues	261
VIII.2.2. Le proverbe	266
VIII.2.3. La prière	269
VIII.3. La pratique des contes	274
VIII.3.1. Dramaturgie de la parole.....	274
VIII.3.2. La parole en acte	279
VIII.3.3. Le scénario initiatique	282
Conclusions	288
Bibliographie	294
Index des noms	312
Annexe	316
Mots-clé	326

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Le sable a plutôt une mauvaise réputation. Il a eu l'imprudence d'entrer dans des entourages qui ne l'avantagent nullement. Il suffit de penser au voisinage sémantique du mot *sable* dans différentes expressions, telles « bâtir sur le sable », « semer sur le sable », « se perdre dans les sables », « paroles écrites sur le sable », « sables mouvants », ou même le familier « être sur le sable », pour comprendre pourquoi le sable est une matière dont on se méfie habituellement. Il conduit à une chaîne de connotations, négatives par leur aspect inquiétant : manque de solidité, incapacité à durer et à affronter l'usure du temps, périssabilité, fuite et indétermination, danger d'enlèvement, stérilité et caractère éphémère, sécheresse et inhospitalité. Le sable serait donc le coupable par excellence.

Malgré toutes ces données qui semblent hostiles et impropres à la vie, nous savons que dans le désert fleurissent des fleurs, poussent des plantes, succulentes ou grasses, vivent des insectes, reptiles, rongeurs ou quelques oiseaux nocturnes. Nous savons également que les enfants ne cessent de construire des châteaux et remparts de sable, au bord de la mer, même si la première vague plus audacieuse vient les fondre. Nous savons encore qu'il existe une thérapie par le jeu de sable permettant de désamorcer les tensions, de guérir les vieilles blessures et d'exprimer ce que l'on n'arrivait pas à dire autrement. Instrument thérapeutique associé au jeu, le sable facilite l'accès à la propre vérité, grâce à sa symbolique intérieure, il remet la personne qui joue avec le sable en contact avec un espace où la vie s'exprime dans l'imaginaire. Le jeu de sable permet donc une guérison par l'imaginaire. Si le sable est généralement considéré stérile, il ne faut pas oublier le grain de sable qui, introduit dans l'huître et abrité par les couches successives de nacre du mollusque, assure la croissance de la perle. Nous savons encore qu'il y a des artistes qui travaillent le marbre et la pierre, mais aussi des artisans du sable qui dessinent sur le sable, conscients de l'éphémère de leurs productions, du fait que le sable est impropre à la permanence ; cependant, ils sont l'image vive du désir fugace de la création, de la joie créative, suffisante à elle-même, sans aucun souci de durabilité et de prise en possession de l'objet créé. Le sable s'accompagne ainsi d'une joie absolue de la gratuité, de la précarité, de la futilité.

Nous ajoutons un dernier élément, interrogatif, à ce plaidoyer qui voudrait « déculpabiliser » le sable : dans la série des couples antonymiques stérilité/fertilité,

mobilité/immobilité, durabilité/éphémérité, par un jeu d'inversion des narrations sur le sable, ne pourrait-on pas imaginer que le sable soit la normalité et la végétation un accident ?

Le sable est une matière intéressante et paradoxale. Un court panorama scientifique sur la matière du sable ne pourra que renforcer cette appréciation. Les encyclopédies¹ nous informent que le sable est un produit de la désagrégation lente des roches sous l'action des agents d'érosion tels que l'air et la pluie. En termes de géologies, les sables sont considérés comme des sédiments détritiques dont la taille est d'environ deux millimètres. L'origine du sable est très variable et si l'on étudie l'aspect des différents éléments qui le constituent, leur répétition et leur taille, il est possible de reconstituer l'histoire des grains de sable, de savoir s'ils sont transportés par le vent ou par l'eau. Les modes de formation du sable sont des plus divers : on parle d'une formation détritique, déterminée par l'action des eaux, des vents, des glaciers et des volcans, d'une formation biologique, le sable étant le résultat de la désagrégation des êtres vivants à carapace siliceuse et, finalement, d'une formation chimique, le sable étant la conséquence du dépôt de silice par une eau appauvrie en gaz carbonique.

Suivant sa structure et sa composition, le sable est tantôt perméable, tantôt semi-perméable, tantôt imperméable, ce qui offre déjà une image de son caractère pluriel et relatif. Nous apprenons toujours de l'encyclopédie qu'il est impropre de parler du terme *sable* employé sans qualificatif indiquant l'origine. Ainsi faudrait-il parler de sable quartzeux, calcaire, aurifère, glaciaire, marin, fluviatile, éolien, granitique, etc.

Au-delà de cette diversité spécifique à la formation et à la composition du sable, il y a pourtant une caractéristique répétable et constante pour toutes les catégories de sable : il s'offre toujours au transport, à la mobilité, à la mouvance. La terre est toujours travaillée par les vents et les courants d'eau, la formation du sable étant ainsi inévitable. Tant qu'il y aura des vents, des mers et des rivières, il y aura du sable, toujours en mouvement, matière vive, prête à se glisser partout, à envahir toute parcelle de la terre. L'aridité du sable provient non seulement de sa sécheresse, comme on le croit le plus souvent, mais elle est également due à son mouvement perpétuel qui le rend inhospitalier à la vie. Le manque d'adhésion des éléments qui composent le sable est de nature à réveiller les appréhensions de l'être humain à la recherche de la stabilité, de la sédentarisation, de l'homogénéité, des certitudes, du confort offert par l'ancrage à un

¹ Nous avons consulté le *Dictionnaire Encyclopédique Quillet*, Paris, Éditions Quillet, 1988, art. « sable », p. 5986.

point fixe. Le sable se configure comme opposition à ces aspirations humaines, vu sa capacité de s'écouler, d'être en changement perpétuel, de ne se déplacer que pour y revenir, d'offrir l'image d'un impossible partir et d'un éternel retour.

La structure du sable dont nous avons rappelé quelques éléments organiques nous détermine à le considérer en tant que matière ambiguë, ni liquide, ni solide, mais gardant et mélangeant les caractéristiques des deux, ayant une composition hétérogène : le sable est ainsi une matière plurivoque, c'est une matière métisse par excellence.

Il est intéressant de rappeler ici une autre manière d'envisager la multiplicité terminologique du sable, moins scientifique mais plus pertinente pour une approche symbolique du sable. En traitant de l'importance du désert pour la sensibilité et la spiritualité arabo-musulmanes, Salah Stétié écrit :

*Le désert reste une dimension centrale de l'âme arabe et islamique, au point que chaque grain de sable de cet espace signé par la grandeur et la mort porte également, selon la catégorie où il se place, un nom spécifique. Il y a, entre cent exemples possibles, le sable qui, très fin, coule comme l'eau, le **saylân** ; il y a le sable modérément fin, le **labab** ; le sable aggloméré, celui dont se font les roses dites « de sable », d'où procède en arabe l'un des mots qui disent l'action de marcher en laissant des traces de pas, le **di'ss** ; le sable retenu par des végétaux et formant pente ou dune inamovible, le **aqad**. Il y a aussi les vents, tous les vents qui attachent leur destin au sable : le vent chaud, le **bârih** ; le vent tourbillonnant qui soulève la poussière, le **tadarij al-mûr** ; le vent de biais, le **nakbâ**.¹*

On dit que les Inuits ont beaucoup plus de mots pour désigner la neige que les Européens, ou que les Eskimos perçoivent une multitude de nuances du blanc ; nous pouvons également soutenir que le sable se conjugue, lui aussi, sous le signe du multiple.

Le langage des encyclopédies opère avec des définitions rigoureuses et des statistiques, le langage de l'imaginaire s'en éloigne, puisque l'imaginaire est « un magicien qui ne porte aucun respect aux ancrages du mental. À peine a-t-il proposé telle image qu'il la transforme au gré de ses intentions »².

Une question qui s'impose, concernant la richesse ou la stérilité d'une interprétation des textes littéraires par le paradigme du sable, est liée à la capacité de cette matière de rayonner symboliquement. Si nous envisageons les définitions du

¹ Salah Stétié, « L'Islam en ses déserts », in *Le Livre des déserts Itinéraires scientifiques, littéraires et spirituels*, Bruno Doucey (dir), Éditions Robert Laffont, S.A, 2006, p. 1081.

² Georges Romey, *Dictionnaire de la symbolique. Le vocabulaire fondamental des rêves*, Paris, Éditions Albin Michel, S.A, Tome 1, 1995, p. 193.

symbole donnée par Jung, « [l]e symbole renvoie bien à quelque chose, mais il ne se réduit pas à une seule chose »¹, ou bien « le symbole désigne une entité inconnue, difficile à saisir, et, en dernière analyse, jamais entièrement définissable »², nous comprenons que le symbole est avant tout multivoque et qu'il ne peut être réduit à un sens unique. De même, A. Lalande définit le symbole comme « tout signe concret évoquant, par un rapport naturel, quelque chose d'absent ou impossible à percevoir »³. La définition classique de Gilbert Durand va dans le même sens d'une fusion caractéristique au symbole, contenue dans l'étymologie du mot⁴ : « Le symbole est [...] une représentation qui fait apparaître un sens secret, il est l'épiphanie d'un mystère »⁵. Sur les pas de Paul Ricoeur, Gilbert Durand parle de trois dimensions du symbole :

*[...] il est à la fois « cosmique » (c'est-à-dire puise à plein mains sa figuration dans le monde bien visible qui nous entoure), « onirique » (c'est-à-dire s'enracine dans les souvenirs, les gestes qui émergent dans nos rêves et constitue comme Freud l'a bien montré la pâte très concrète de notre biographie la plus intime), enfin « poétique », c'est-à-dire que le symbole fait aussi appel au langage, et au langage le plus jaillissant, donc le plus concret.*⁶

La capacité du sable à offrir une dimension symbolique est dictée principalement par le fait qu'il n'est pas seulement ce que l'on voit, mais il est à la fois tout ce qui détermine sa composition, le souvenir de l'eau, de la pierre, du vent. Dans le sable il y a toujours un reste, un excédent qui invite à une signification absente, transcendante, qu'elle renvoie à l'eau dont il se laisse imprégner, à la pierre dont il est issu, par le travail des eaux et des vents, ou à la chaleur brûlante du soleil se reflétant sur son étendue. Il y a donc dans le sable une partie de caché et de manifeste, de visible et d'invisible, vu qu'il enveloppe et dissimule sans cesse. Sable du désert ou sable de la mer, pour le sujet qui rêve du sable, l'endroit de son origine est moins important, ce qui le retient, c'est le sable en tant que matière, substance, consistance fuyante et glissante. Dépourvu de localisation topologique précise, le sable se trouve à un carrefour de sensations qui se confondent : le sec et l'humide, le froid et le chaud, le feu qui lui vient du soleil et l'eau qui pénètre sa texture, l'air qui le transporte par le vent et la terre qui l'appelle et le retient.

¹ Cité par Gilbert Durand, *L'imagination symbolique*, Paris, Quadrige/PUF, 1993, p. 66.

² Cité par Jean-Jacques Wunenburger, in *La vie des images*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2002, p. 48.

³ Id., p. 7.

⁴ *Sumbolon* en grec, *Sinnbild* en allemand (*sinn* = le sens, *Bild* = l'image)

⁵ Gilbert Durand, *L'imagination symbolique*, Paris, Quadrige/PUF, 1993, p. 13.

⁶ Ibid.

Le sable est donc une matière ambiguë, indécise, qui n'ose pas franchir les frontières et se tient dans un entre-les-deux, entre la sécheresse et l'humidité, entre le liquide et le solide. N'étant pas liquide, il coule toutefois. Qu'est-ce qui coule encore ? Les larmes coulent des yeux, l'encre coule de l'encrier et sur les pages du livre, le temps s'écoule également et c'est peut-être pour cela que les sabliers sont remplis de sable, matérialisant ainsi l'imaginaire de l'écoulement, de la fluidité. L'image héraclitienne de l'écoulement est la nature propre au sable, rien n'est plus étranger au sable que le repos, la station, l'ancrage, l'immobilité. En même temps, le sable est éternel, image de la mobilité à l'intérieur de l'immobilité ; quand il n'y aura plus rien, il y aura encore du sable.

Toute une tension existentielle gît dans ces renvois symboliques du sable, c'est pourquoi parler des êtres de sable, du livre de sable ou de l'écriture de sable inquiète, déclenche un sentiment d'angoisse, une crainte de l'effritement et de la désagrégation, une appréhension de la déconstruction, une malédiction de l'inachèvement et de la reprise perpétuelle. Les textes de l'écrivain Tahar Ben Jelloun parlent des êtres de sable, du livre de sable et de l'écriture de sable. Transporté par le vent, par l'eau et par le mouvement de l'imagination, le sable envahit les pages de ses livres, trahissant l'inquiétude, l'angoisse, la perte du sens, la hantise des identités multiples, les affres et le bonheur suscités par le geste symbolique d'écrire sur le sable.

Chez Tahar Ben Jelloun, le désert et les sables ne sont pas des paysages ou des régions géographiques bien délimitées, mais ils ont plutôt une fonction symbolique. Il est vrai que les personnages de *La Prière de l'absent* se dirigent vers le désert du Sud marocain, un désert bien réel sur la carte du monde. Cependant, le désert et les sables sont plutôt des lieux poétiques, des rêves de nuit ou des rêveries de jour, des lieux imaginaires de refuge ou de perdition et non pas moins une métaphore du livre, appelée par leur infinie blancheur. Ainsi, les textes benjellouniens confirment que « tout paysage littéraire est d'abord un paysage onirique. La géographie d'un auteur n'étant rien d'autre que sa méthode de rêver la terre »¹.

Le désert est perçu chez Ben Jelloun comme une absence, absence de la voix, de la mémoire, de l'être au monde, comme un espace du doute et du questionnement, de l'évanouissement et de l'effondrement. En traitant de la symbolique du désert dans l'œuvre de Mohammed Dib, Charles Bonn lance une question liée à l'absence que nous

¹ Jean-Marc Moura, *La littérature des lointains, Histoire de l'exotisme européen au XXe siècle*, Paris, Éditions Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 2000, p. 262.

avons mentionnée : « C'est peut-être là la signification ultime du désert et de l'absence qu'il sous-tend : cette absence n'est-elle pas d'abord notre absence au monde à tous, parce que le sens n'a peut-être jamais existé ? »¹

Il faut souligner un aspect paradoxal qui est inhérent à l'évocation de l'absence : si l'on peut concevoir l'absence, c'est qu'elle parle sans cesse d'une présence, l'absence implique un manque mais également une présence, elle peut être l'apogée même de la présence.

Il serait inutile de rechercher, comme nous le verrons, le désert et le sable en tant que présence, objet ou décor exotique dans les récits de Ben Jelloun. Ce que nous tentons de réaliser par notre recherche concentrée sur quelques uns de ses récits, c'est de dresser un paradigme de lecture appuyé sur la symbolique du sable et inspiré par la récurrence des images du sable² dans les textes de notre corpus.

Notre hypothèse de départ est que le sable offre une multitude de possibilités d'interprétations ; par le biais de ses fonctions symboliques, nous pouvons lire une configuration spécifique des personnages, une reprise thématique obsessionnelle, une réflexion sur le statut de la parole et de l'écriture et non pas moins une manière particulière d'envisager les pratiques scripturales. Il nous reste à démontrer la « solidité » de ce paradigme de lecture, surtout parce que l'aventure désertique confrontée au sable court toujours le danger de l'effondrement et de l'enlèvement, de la perte de repères. Les pas du chercheur, réussiront-ils à se soustraire du périssable et à laisser des traces sur le sable recherché, ou bien le conduiront-ils vers l'espace du silence absolu qu'il faut garder en tant que tel, silence et non pas déchiffrement du mystère ? Si nous voulons nous aventurer vers la poursuite des images du sable dans les récits de Ben Jelloun, ce n'est surtout pas pour réduire leur mystère et ce ne serait d'ailleurs pas possible, puisque la nature du sable appelle, elle-même, le renouvellement, l'ouverture, la reconstruction, l'envol vers d'autres horizons de l'imaginaire.

Avant d'expliquer la manière dont nous concevons l'approche des récits de notre corpus et d'entamer le parcours interprétatif des textes benjelouniens, il nous semble important de présenter brièvement le plan de notre étude.

¹ Charles Bonn, « Le désert de la parole chez Mohammed Dib » in *Le désert, un espace paradoxal*, (coll), Édité par Gérard Nauroy, Pierre Halen, Anne Spica, Actes du colloque de l'Université de Metz (13-15 septembre 2001), Peter Lang SA Éditions scientifiques européennes, Bern, 2003, p. 501.

² Voir notre annexe rendant compte de l'apparition du mot *sable* dans les récits du corpus.

Dans cette partie introductive nous essaierons d'établir quelques points de repère de l'évolution de la littérature maghrébine de langue française. Ceci pour connaître le contexte littéraire de l'œuvre de Tahar Ben Jelloun dont nous rappellerons les principales productions. Un état des lieux concernant les études critiques et l'ensemble des travaux universitaires menés sur l'œuvre de l'écrivain nous sera également indispensable, vu leur grand nombre et, surtout, afin de permettre l'encadrement de notre propre approche. Ce sera une occasion de justifier nos préoccupations de recherche, le choix du corpus des textes et d'éclairer les concepts théoriques qui nous aideront à développer notre réflexion.

La première partie de notre travail abordera la production de Ben Jelloun avec le souci de pénétrer les textes dans leur tissu imaginaire, de rendre compte d'un parcours de la conscience des personnages benjellouniens entre la perte du sens du monde et la quête d'un sens auprès des lieux de refuge où l'être puisse rétablir un équilibre. Cette démarche exige l'investissement de l'espace textuel et de l'Imaginaire défini comme « carrefour d'échanges, [...] lieu des réponses cherchées dans l'espace aux angoisses de l'être devant la temporalité »¹. Notre itinéraire interprétatif essaiera de faire une recension des symboles et d'images afin de saisir le texte « dans son devenir de texte, dans sa réalité »². Ce qui nous intéresse donc dans cette partie de notre étude, c'est le tissu imaginaire des textes auxquels nous avons réduit le corpus, riches en métaphores, en obsessions, en symboles et en répétitions.

Notre objectif étant de partir et de revenir inlassablement aux textes – preuve de fidélité à leur égard – les citations extraites des récits du corpus parsèmeront notre discours, fonctionnant comme une manière d'entretenir et de relancer la réflexion.

Le deuxième grand volet de notre étude portera sur les stratégies scripturales dans l'œuvre de Ben Jelloun, concentrées autour de la reprise des histoires, de l'inachèvement, du glissement d'autres textes et d'autres voix dans l'espace textuel des récits analysés. Le cheminement continu, l'errance des thèmes et des procédés d'écriture d'un texte à l'autre mettent en lumière le caractère infini du livre et définissent un espace ouvert dans lequel l'écriture est la matérialisation d'un mouvement hésitant à deux temps, d'un besoin de construction et de démolition. L'état de chantier qui éloigne le texte de l'éclat uniforme d'un produit final engendre un immense réseau d'intertextualités, de références

¹ Jean Burgos, *Pour une poétique de l'Imaginaire*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 86.

² Id., p. 174.

historiques, identitaires et culturelles que nous nous proposons de mettre en lumière par le biais de la métaphore du palimpseste.

1. Repères sur la littérature maghrébine de langue française

Toute approche de la littérature maghrébine écrite en langue française commence par une hésitation d'ordre terminologique dont les nombreuses études critiques menées depuis les années soixante-dix témoignent pleinement. En parcourant les références bibliographiques, exhaustives et scrupuleuses, dressant un inventaire d'études et d'anthologies de la littérature maghrébine, nous avons pu saisir facilement cette difficulté taxonomique qui relève principalement d'un double aspect : on a, d'une part un lieu d'origine et d'expression, le Maghreb et, d'autre part, un instrument linguistique, la langue française.

Si le critère de positionnement géographique ne semble pas faire trop de difficultés, entre les appellations littérature nord-africaine, littératures de l'Afrique du Nord et littérature maghrébine, la dernière étant de loin privilégiée, une question s'impose cependant : quel Maghreb ? L'espace nord-africain qui comprend le Maroc, l'Algérie et la Tunisie ? Celui des Maghrébins ? Et quels Maghrébins, qui sont les Maghrébins ? Ceux qui l'habitent, ceux qui y sont nés, ceux qui en rêvent, ceux qui écrivent sur le Maghreb ? Faudrait-il ignorer les territoires et les frontières, ou bien distinguer les trois espaces qui constituent le Maghreb et pour y voir plus clair, parler donc de littérature algérienne, marocaine et tunisienne ? Il ne faut cependant pas ignorer le caractère essentiellement multiforme de cet espace, relevant des différences et des particularismes géographiques (montagnes, plaines ou déserts, villes ou campagnes), ethniques (arabes, berbères, juifs) ou religieux (musulmans, juifs, catholiques).

Ces questions, force est de le reconnaître, sont en mesure de semer la confusion ; on a d'ailleurs souligné que la littérature maghrébine de langue française témoigne d'« une ambiguïté qui lui est consubstantielle »¹, celle régie par le mélange des deux cultures différentes, des histoires différentes qui se sont entremêlées, des drames de la colonisation et de l'acculturation, des lecteurs divers dans leur horizon culturel et dans leurs attentes. Toutes ces données sont censées d'offrir à cette littérature une grande richesse et variété, mais également d'entraîner des difficultés d'approches et des positions critiques contradictoires. En consultant une bibliographie riche sur la

¹ Jacques Noiray, *Littératures francophones I. Le Maghreb*, Paris, Éditions Belin, 1996, p. 8.

littérature maghrébine, nous avons pu constater une multitude d'essais d'y mettre de l'ordre et de dresser des classifications autant que possible rigoureuses.

On a proposé de défricher la double apparence de cette littérature particulière selon le critère du sentiment d'autochtonie, d'appartenance à un espace commun qui, transposé au niveau de la littérature, se définirait par l'existence des thèmes « spécifiquement maghrébins », c'est-à-dire traitant particulièrement de la vie sociale, traditionnelle et moderne, des événements historiques et politiques avant et après les indépendances, de la quête d'une identité personnelle ou collective.¹ Ainsi, à leurs débuts, les textes de la littérature maghrébine de langue française ont une caractéristique commune, celle d'être porteurs d'une mission et d'un message précis : exprimer le drame d'une société en crise, marquée par l'aliénation et la dépersonnalisation, traduire les mutations profondes subies par la société à l'époque de la décolonisation. Ces traits communs, auquel nous pouvons ajouter celui de raconter des histoires spécifiquement locales, sans se préoccuper de la forme et de la structure des écrits, caractérisent les premiers textes de la littérature maghrébine, reconnue en tant que telle dans les années '50, période considérée « prémoderne », mais ils se prolongent également dans des textes de la période ainsi appelée « moderne »², des années '80. On identifie comme points de repère pour la période prémoderne les romans d'Ahmed Sefrioui, surtout, *La Boîte à merveilles* (1954) et les premiers romans de Mouloud Feraoun. Ce qui réunit ces premiers textes, c'est principalement la préoccupation de description et de témoignage sur la réalité sociale maghrébine, le caractère autobiographique des récits, une touche d'exotisme et de pittoresque censée à célébrer un espace familial, menacé par les effets de l'occupation étrangère. Marc Gontard synthétise cette période de la littérature prémoderne en francophonie :

¹ À voir les questions de définition de Jacques Noiray, in *Littératures francophones I. Le Maghreb*, Paris, Éditions Belin, 1996, pp.14-17. L'auteur y propose un classement selon un critère historique, distinguant ainsi trois générations d'écrivains : les fondateurs, écrivains nés autour de 1920, la génération de 1970 des écrivains nés autour de 1940 et la troisième génération qui est apparue au début des années '80. Un autre possible classement est proposé, par périodes, distinguant quatre grands moments de l'histoire de la littérature maghrébine. Finalement, l'auteur propose un classement par thèmes : une littérature de description réaliste, une littérature essentiellement critique envers la famille et la société, une littérature qui signe un point de rencontre avec l'histoire et recherche une individualité collective), une littérature tournée vers la revendication individuelle d'identité et d'authenticité et une littérature caractérisée par les recherches d'écriture.

² Nous empruntons à Marc Gontard les trois périodes de l'histoire de la littérature marocaine de langue française : prémoderne, moderne et postmoderne, cf. « Modernité-postmodernité dans le roman marocain de langue française », in *Litterature di Frontiera, Littératures frontalières*, Edizioni Università di Trieste, Anno XIII, n. 2, luglio-décembre 2003, pp. 9-25. L'auteur y traite principalement de la littérature marocaine de langue française mais avec des renvois vers la littérature maghrébine et les littératures francophones.

Les premiers écrivains sont souvent des enseignants ou des intellectuels, formés à l'école coloniale, qui reproduisent dans un français académique, les modèles littéraires dominants valorisés par l'institution (le roman réaliste et le récit autobiographique). D'où un effet massif d'acculturation...¹

Il faut souligner que cette description de la première période de la littérature marocaine est loin d'être unanime ; selon d'autres auteurs, la littérature marocaine de langue française naît en pleine modernité, ce qui montre d'ailleurs le manque d'infailibilité des classements rigoureux et la fragilité des frontières établies entre les périodes. À titre d'exemple, nous rappelons les considérations d'Abdallah Mdarhri Alaoui qui place le roman de Sefrioui, *La Boîte à merveilles* dans le courant moderniste, par l'intervention de l'intertextualité du conte et de la pratique musulmane, par un récit fortement personnalisé, par un mode d'énonciation autodiégétique, par « certains aspects de la construction narrative [qui] révèlent déjà les tendances ultérieures de la littérature marocaine d'expression française : l'œuvre romanesque intègre certaines dimensions de l'oralité par la fréquence des conversations, l'usage de la narration de contes et d'anecdotes ».²

La période prémoderne, selon la typologie que nous avons décidé de suivre, correspond à ce qu'on a également identifié en tant que période d' « avant l'expérience de *Souffles* »³, chronologiquement antérieure à l'année 1966, date de la création de la revue *Souffles*, dont les principaux acteurs étaient les écrivains eux-mêmes, Abdellatif Laâbi, Abdelkébir Khatibi, Tahar Ben Jelloun, Mohammed Khaïr-Eddine.

Consciente de la difficulté de tracer des limites clairement définies pour une période historique tellement courte, la classification de Marc Gontard connaît une subdivision à l'intérieur même de la période moderne, toujours en fonction du manifeste de la revue *Souffles*. Ainsi, il y distingue une période de la modernité contestataire qui, « tout en utilisant les formes réalistes du roman engagé, dénonce le processus

¹ Marc Gontard, in « Modernité-postmodernité dans le roman marocain de langue française », *Littérature di Frontiera, Littératures frontalières*, Edizioni Università di Trieste, Anno XIII, n. 2, luglio-décembre 2003, p. 10.

² Abdallah Mdarhri Alaoui, *Aspects du roman marocain (1950-2003). Approche historique, thématique et esthétique*, Rabat, Éditeur Zaouia, Art & Culture, 2006, p. 20.

³ Classification proposée par Abdallah Mdarhri-Alaoui, envisageant le roman marocain d'expression française en deux grandes périodes, avant et après l'expérience de *Souffles*, cf. « Le roman marocain d'expression française », Charles Bonn, Naget Khadda et Abdallah Mdarhri-Alaoui (dir), *Littérature maghrébine d'expression française*, EDICEF/AUPELF, 1996, pp. 141-145.

d'acculturation engendré par la situation coloniale »¹ et une période de modernité explosive caractérisée principalement par sa « dimension expérimentaliste ».²

La période de modernité contestataire est également reconnue en tant que celle des romans de l'aliénation. En dépassant le courant ethnographique, ces romans³ ont en commun la dénonciation de l'exploitation coloniale, l'expression d'une déchirure identitaire, l'écartèlement entre deux modèles culturels, l'aveu d'une perte et la recherche d'une individualité, les difficultés de trouver un point d'équilibre dans un monde éclaté. Tous ces romans, autant que les débats qu'ils ont suscités dans une société ancrée dans un passé douloureux et trop récent pour qu'il puisse être ignoré, témoignent principalement des marques d'une double culture, empreinte incontournable de toute la production littéraire maghrébine.

La deuxième grande période de la modernité, celle qui a ouvert le chemin vers l'expression dans la littérature des parcours des plus en plus individualisants, est représentée par deux moments majeurs dans l'évolution de la littérature maghrébine. Il s'agit, d'une part, de la publication du roman *Nedjma* de Kateb Yacine et le mouvement autour de la revue francophone *Souffles*. Nous allons essayer de synthétiser l'essentiel de ces deux moments marquants.

Le roman Nedjma

Le moment de séparation nette de l'écriture maghrébine des formes classiques a été marqué en 1956, par la parution de *Nedjma* de l'écrivain algérien Kateb Yacine. Nous considérons utile de nous attarder sur la fulgurance de ce roman dans le paysage culturel maghrébin car il marque une rupture du passé et un commencement en même temps, celui de la modernité littéraire maghrébine. Le rôle précurseur de *Nedjma* en ce qui concerne le renouvellement formel de la littérature maghrébine de langue française est sans conteste. Jacques Noiray écrit à ce propos :

Radicalement insolite au moment de sa publication, [...] l'œuvre de Kateb, aujourd'hui encore, n'a rien perdu de sa force ni de sa fécondité. Sans elle, ni Mohammed Khaïr-Eddine, ni Rachid

¹ Marc Gontard, in « Modernité-postmodernité dans le roman marocain de langue française », *Littérature di Frontiera, Littératures frontalières*, Edizioni Università di Trieste, Anno XIII, n. 2, luglio-décembre 2003, p. 11.

² Id., p. 12.

³ Parmi les écrivains et les romans de cette période, nous notons, aidés par l'étude introductive de Charles Bonn et Naget Khadda, pp. 5-21, in *Littérature maghrébine d'expression française*, EDICEF/AUPELF, 1996 : Mohammed Dib (*La Grande maison*, 1952, *Le Métier à tisser*, 1954, *L'Incendie*, 1957), les romans *Le Passé simple* (1954), *Les Boucs* (1955), *La Succession ouverte* (1962), de Driss Chraïbi, *Les Chemins qui montent* (1957) de Mouloud Feraoun, *La Colline oubliée* (1952) ou *Le Sommeil des justes* (1955), de Mouloud Mammeri, *Le Portrait du colonisé* (1957) ou *La Statue de sel* (1953), *Agar* (1955), d'Albert Memmi, *La Soif* (1957), *Les Impatients* (1958), *Les Enfants du nouveau monde* (1962), *Les Alouettes naïves* (1967) d'Assia Djebar, *L'Élève et la leçon* (1960), *Le Quai aux Fleurs ne répond plus* (1961) de Malek Haddad.

*Boudjedra, ni Abdelkébir Khatibi, ni Tahar Ben Jelloun, entre bien d'autres, n'auraient sans doute écrit de la même façon.*¹

L'héritage, fécond, que l'œuvre de Kateb lègue pour toute une génération d'écrivains justifie le grand nombre d'études qui lui sont consacrées, avec un attachement particulier pour sa structure formelle. Nous pensons par exemple à l'étude de Marc Gontard qui souligne le caractère novateur de *Nedjma* :

*C'est une œuvre qui se situe d'emblée dans ce qu'il est convenu d'appeler l'avant-garde du roman, et c'est bien là, le trait le plus spécifique du génie de Kateb. Alors que le roman maghrébin d'expression française, héritier de toute une tradition littéraire, s'inscrit dans une technique strictement réaliste, sans innovation d'aucune sorte [...] Kateb Yacine, par la structure de son récit, rejoint ce qu'on appelle déjà en France le "Nouveau roman", qui n'en est encore cependant qu'à ses premières productions.*²

Le critique souligne lui aussi l'influence considérable que le texte de Kateb a suscité pour toute la littérature maghrébine, considérant qu'elle « s'est montrée décisive, en provoquant une prise de conscience des nouvelles formes d'écriture, de sorte que l'on peut aujourd'hui, parler d'un véritable "Nouveau-Roman maghrébin" »³. Il en va de soi que l'innovation et le renouvellement engendrent toujours des difficultés de réception, l'opacité de l'écriture de Kateb Yacine, son caractère parfois déroutant expliquant l'impossibilité de classer *Nedjma* selon les critères de la critique traditionnelle. Le mérite de Kateb est d'avoir compris qu'un contenu révolutionnaire ne peut s'exprimer pleinement que par une écriture révolutionnaire s'attaquant à sa forme et à sa structure. C'est par cette attitude que l'on comprend l'importance de l'écriture comme contenu elle-même, considérée dans une dynamique du rapport entre la forme, le contenu et la technique. Cette idée de l'unité était saisie très tôt par Abdelkébir Khatibi, qui, dans son étude sur le roman maghrébin, affirmait : « Nous partons de l'idée que l'écriture et ses procédés constituent par eux-mêmes un ensemble d'attitudes analysables à différents niveaux, attitudes vis-à-vis des êtres et des objets, attitudes vis-à-vis de l'écriture elle-même ».⁴

En effet, avec le texte de Kateb, on se trouve en pleine révolution scripturale : éclatement et mélange des genres et des formes, syncopes de la linéarité, déconstruction

¹ Jacques Noiray, *Littératures francophones, I. Le Maghreb*, Paris, Éditions Belin, 1996, p. 139.

² Marc Gontard, *Nedjma de Kateb Yacine, essai sur la structure formelle du roman*, Paris, L'Harmattan, 1985, p. 15.

³ Id., p. 112.

⁴ Abdelkébir Khatibi, *Le Roman maghrébin*, (2^e édition), Rabat, Société Marocaine des Editeurs Réunis, 1979, p.12.

systematique de la chronologie, caractère fragmentaire, multiplication des narrateurs et des points de vue, alternance des récits à la première et à la troisième personne, circularité du récit par la reprise à la fin du roman de fragments qui se trouvaient déjà au début, tous ces éléments justifient pleinement une obsession de la forme qui se retrouvera au cœur de la littérature maghrébine ultérieure. En même temps, à ce bouleversement d'ordre formel répond en écho une mise en question de la construction du sens : un souffle de mystère poursuit le personnage de *Nedjma*, en rendant son trajet incomplet et inachevé. La perte de sens est vouée à intégrer le lecteur au processus de sa construction. En ce qui concerne la nouveauté absolue du texte de Kateb, c'est à juste titre qu'Abdelkébir Khatibi remarquait : « Avec Kateb, il s'agit d'une mise en question de *tout* le roman moderne ». ¹

Bien des écrivains maghrébins se situent dans le sillage révolutionnaire inauguré par Kateb Yacine ; Tahar Ben Jelloun reconnaît par ailleurs sa dette envers l'écrivain algérien dans un très bel hommage qui appelle une mise en abyme des références littéraires :

Sans Nedjma, peut-être que nous autres écrivains maghrébins de la génération de l'indépendance, nous n'aurions pas écrit ce que nous avons écrit. Comme le dit Abdellatif Lâabi, « nous descendons tous du manteau de Nedjma ! » ²

La revue *Souffles*

Le deuxième moment important qui a conduit au renouvellement des formes d'expression de la littérature maghrébine et celle marocaine en particulier, est représenté par le mouvement littéraire suscité par la création de la revue *Souffles*, en 1966. Loin de s'identifier à une simple revue littéraire, elle représente un espace de réflexion culturelle tout autant que de débat autour des choix socio-politiques du Maroc et du monde arabe en général. La revue est apparue à un moment de passage d'une époque à l'autre, un moment de l'histoire où le traumatisme colonial était encore présent, où le politique primait encore sur le culturel.

Au lendemain des indépendances, l'avenir des pays du Maghreb a soulevé un grand débat parmi les intellectuels maghrébins. Si on se limite au cas des intellectuels francophones, nous pouvons affirmer que leur position était très délicate et leurs

¹ Abdelkébir Khatibi, *Le Roman maghrébin*, (2^e édition), Rabat, Société Marocaine des Editeurs Réunis, 1979, p. 101.

² Tahar Ben Jelloun, « Le silence chahuté », in Benamar Médiène (dir.), *Pour Kateb*, Alger, ENAL, 1990, p. 5.

rappports à la langue d'expression souvent ambigus : le contexte historique, la réalité encombrante de la colonisation, suivie par le mouvement de libération, a conduit à une réception dévalorisante de ces intellectuels, aux yeux du grand public marocain. On leur reprochait d'exprimer des idées étrangères au patrimoine culturel national et, pire encore, la manifestation de ces idées à travers l'instrument linguistique de l'ex-colonisateur, la langue française. Dans un contexte socio-politique semé de doutes, de revendications, de contestations et de tensions extrêmes, les auteurs d'expression française ont développé un mouvement culturel et esthétique autour de la revue *Souffles*, qui allait jouer un rôle déterminant tant dans la création littéraire que dans la réflexion théorique.

Au cœur de cette réflexion se trouvaient les questions de la langue, de la littérature au Maroc et la tentative de définir les options idéologiques d'une population longtemps marginalisée. Les principaux protagonistes des débats autour de la revue étaient des écrivains tels Abdellatif Laâbi, le directeur de la revue, El Mostafa Nissaboury, Abdelaziz Mansouri, Abdelkébir Khatibi, Mohamed Khaïr-Eddine, Tahar Ben Jelloun.

Le *Prologue* de la revue, publié dans son premier numéro, concentre toutes les recherches d'écriture ultérieures, confondues dans un même projet de subversion du langage. Il faut tout d'abord remarquer une attitude de délimitation nette du passé littéraire marocain, mis à l'index :

La contemplation pétrifiée du passé, la sclérose des formes et des contenus, l'imitation à peine pudique et les emprunts forcés, la gloriole des faux talents constituent le pain frelaté et quotidien dont nous assomment la presse, les périodiques et l'avarice de rares maisons d'édition. Sans parler de ses multiples prostitutions, la littérature est devenue une forme d'aristocratie, une rosette affichée, un pouvoir de l'intelligence et de la débrouillardise.¹

Démasquée dans son ancrage à l'histoire, dans un déterminisme pathétique qui ne réussit pas à dépasser le rapport du colonisé et du colonisateur dans le domaine culturel, la littérature maghrébine était accusée d'être « une espèce d'immense lettre ouverte à l'Occident, les cahiers maghrébins de doléances en quelque sorte »². C'est surtout contre ce mimétisme des formes scripturales occidentales que le message du manifeste se veut essentiellement séparateur.

¹ Abdellatif Laâbi, « Prologue, » in revue *Souffles*, n° 1, Rabat, 1^{er} trimestre 1966, cité par Jacques Noiray, *Littératures francophones, I. Le Maghreb*, Paris, Éditions Belin, 1996, pp. 148-150.

² Id., p. 149.

Le problème du choix linguistique est traité en tant qu'aléatoire, puisque le vrai problème qui se pose, c'est d'arriver à une harmonie entre la langue écrite et « le monde intérieur du poète » et « son langage émotionnel intime ». La langue française et les idées progressistes qui étaient souvent véhiculées à travers elle ne seraient donc plus mises à l'index, mais au contraire, elles allaient devenir un moyen de lutte que les écrivains s'assumaient consciemment.

L'importance majeure du mouvement culturel autour de la revue *Souffles* réside donc dans le questionnement de l'identité nationale en rapport avec la situation linguistique, un rapport qui se déclare dorénavant moins marqué par des tensions. Avec le recul du temps, le fondateur de la revue affirme à ce propos :

Qu'elle soit arabe ou française, la langue de l'écrivain est d'abord sa propre langue, celle de son souffle particulier, de sa mythologie et de sa vision du monde, de son vécu sensible et objectif, de la maîtrise qu'il a pu acquérir de sa réalité sociale et de la réalité humaine en général.¹

Nous retrouvons inscrit dans cette affirmation à visée synthétique, concernant la question du choix de la langue, le passage d'une conception créatrice se revendiquant du mouvement collectif, progressiste et innovateur à tout prix, vers une prise de conscience de l'individualité, d'un parcours culturel plus personnel, régi par les marques du talent, de la sensibilité, des valences créatrices particulières, distinctives. Ainsi, si certains écrivains tentent une « guérilla linguistique » (Khaïr-Eddine), d'autres envisagent une langue dialogique qui fasse surgir la langue maternelle dans la langue française (Khatibi).

Le mérite de la revue *Souffles* est d'avoir réussi à dépasser l'interrogation abyssale concernant l'acte d'écrire comme rendant compte d'une culture purement marocaine, traditionnelle ou bien une culture répondant aux exigences de la Métropole. La revue a mis en marche une conception de l'écriture insurrectionnelle qui ébranle le domaine de la littérature arabe et celui de la littérature d'expression française à la fois. Le renouvellement du mouvement culturel consistait dans une tentative d'harmoniser toutes les sources de la création culturelle, avec ses multiples composantes, venant de tous les horizons, culture nationale ou étrangère, arabe ou non arabe.

L'évolution de la littérature marocaine d'expression française est incontestablement redevable au travail de contestation et de renouvellement mené par le

¹ Abdellatif Laâbi, *La Brûlure des interrogations*, Entretiens réalisés par Jacques Alessandra, Paris, Éditions L'Harmattan, 1985, p. 67.

mouvement intellectuel et littéraire autour de la revue *Souffles*. À cet héritage collectif s'ajoutent sans conteste les expériences individuelles, mais celles-ci se revendiquent plus ou moins des chemins ouverts par l'expérience de *Souffles*.

Le rappel de ce moment marquant dans l'évolution de la littérature maghrébine de langue française permet de comprendre son évolution ultérieure, où l'on peut remarquer d'abord l'« écriture séismique » de Mohammed Khaïr-Eddine (*Agadir*, 1967, *Le Déterreur*, 1973, *Une odeur de mantèque*, 1973), des textes à dominante narrative où « le code romanesque vole en éclats et la multiplication des voix narratives, le mélange des genres – récits, poésie, théâtre – la violence même des images qui mêlent le sexe, l'excrémentiel, le bestiaire fantastique, instituent le délire et l'hallucination comme modalités dominantes ».¹ Dans le même sillage se retrouvent les textes d'Abdelhak Serhane, *Messaouda* (1983), *Les Enfants des rues étroites* (1986), *Le Soleil des obscurs* (1992), ceux de Nabile Farès, *Un passager de l'Occident* (1971), *Mémoire de l'Absent* (1974), *L'Exil et le Désarroi* (1976), *La Mort de Salah Baye* (1980), les romans de Rachid Boudjedra, *L'Insolation* (1972), *Le Démantèlement* (1982), *Le désordre des choses* (1991), ceux de Mohammed Dib, *La Danse du roi* (1968), *Dieu en barbarie* (1970), *Le Maître de chasse* (1973), les premiers récits de Tahar Ben Jelloun, *Harrouda* (1973), *Moha le fou*, *Moha le sage* (1977). Tous ces récits, au-delà de leurs éléments particuliers, témoignent d'une dynamique contestataire et d'une écriture éruptive qui permettent de parler, à juste titre, d'une *violence du texte* :

*À la violence du pouvoir et à l'urgence de l'action, les écrivains répondent par une violence du texte où la désarticulation des formes traditionnelles, l'éclatement syntaxique et l'hallucination de la parole, vont devenir les caractéristiques de l'écriture narrative de la nouvelle génération.*²

Perspectives

Le dépassement de cette époque de la modernité est redevable à un certain apaisement de la problématique d'identité collective, aux conséquences du bilinguisme assumé en tant qu'enrichissement de l'expression littéraire, à la transition vers une problématique plus individuelle, celle du moi face à son altérité. Par le passage d'une « littérature de l'*idem* (où il [l'écrivain] se fait le porte parole d'une identité collective) à une littérature de l'*ipse*, c'est-à-dire du moi »³, Marc Gontard identifie l'entrée du

¹ Marc Gontard, in « 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, p. 16.

² Id., p. 14.

³ Id., p. 18.

roman francophone dans la postmodernité, à partir des années 1980. Les caractéristiques principales justifiant l'emplacement du roman francophone dans le courant postmoderne seraient « l'expérience de l'étrangeté à soi, [le] déport migratoire vers l'autre, [la] co-énonciation ». ¹ Cette triple caractéristique, accompagnée des concepts de discontinuité, d'hétérogénéité et d'imprévisibilité, propres à la pensée du postmodernisme, développée par Jean-François Lyotard, enrichis par Édouard Glissant du terme de *composite*, de dispositif du métissage qui « agit principalement à un double niveau : au niveau du code (...), et au niveau des langues » ², sont suivis par Marc Gontard à l'œuvre dans les textes de Tahar Ben Jelloun, (*L'Enfant de sable* (1985), *La Nuit sacrée* (1987), *La Nuit de l'erreur* (1997), d'Abdelkebir Khatibi (*Amour bilingue*) ou d'Edmond Amran El Malleh.

Convaincus que l'on ne peut pas offrir une image autant que possible complète du parcours littéraire d'un écrivain sans faire référence au contexte socio-culturel dans lequel il évolue, nous avons tenu à tracer quelques repères de cet immense territoire qu'est la littérature maghrébine de langue française. Cela ne va pas sans difficulté, puisque, nous avons pu le voir, il n'est pas aisé de surprendre et surtout de classer l'ensemble de traits particularisant l'écriture d'un auteur.

Au-delà de ses débuts réunificateurs, l'évolution de la littérature maghrébine a connu des parcours individuels qui se sont éloignés d'une problématique commune, sociale, identitaire et contestataire, rendant difficiles les tentatives de classification globale. D'autre part, le critère linguistique est destiné, lui aussi, à embrouiller toute prétention de clarté et de rigueur. Faudrait-il parler de littérature maghrébine d'écriture française, ou bien de littérature maghrébine d'expression française ? Littérature maghrébine francophone ou de langue française ? La difficulté va en empirant car les manières formelles de classification s'accompagnent de distinctions de contenu. À titre d'exemple, on propose de distinguer entre la littérature maghrébine d'écriture française et celle d'expression française, selon le critère d'un certain statut de dépendance par rapport au français. Ainsi, la littérature d'écriture française serait-elle celle qui fait recours au français comme une langue de nécessité pour rendre compte du statut social de colonisé, tandis que la littérature d'expression française serait celle dans laquelle les

¹ Marc Gontard, in « Modernité-postmodernité dans le roman marocain de langue française », *Littérature di Frontiera, Littératures frontalières*, Edizioni Università di Trieste, Anno XIII, n. 2, luglio-décembre 2003, p. 18.

² Id., p. 19.

écrivains se sont approprié le français en y introduisant de nouveaux procédés, syntaxiques ou linguistiques.

En essayant d'apporter une contribution au débat suscité par la question *Qu'est-ce qu'un auteur maghrébin*, Marc Gontard met en lumière la difficulté de donner une définition à ce terme d'auteur maghrébin, dans la mesure où le Maghreb est une entité géographique et culturelle aux frontières imprécises. Une donnée fondamentale, propre à enlever l'ambiguïté, serait, selon le critique, le critère de la nationalité, puisque, au Maghreb, la nationalité ne se perd pas : « On reconnaîtra en tant que maghrébin tout écrivain porteur d'une nationalité maghrébine ».¹

Si l'on envisageait ce critère de l'appartenance nationale, on pourrait donc parler de Tahar Ben Jelloun en tant qu'écrivain marocain et essayer de placer son œuvre dans le contexte de la littérature marocaine de langue française. Or, il faut préciser d'emblée que l'intérêt de notre étude n'est pas du côté de l'histoire littéraire. Depuis plus de trente années, des recherches fructueuses dans le domaine ont été menées, conduisant à d'amples théories sur les littératures francophones. Si nous avons choisi de travailler dans le domaine de la littérature maghrébine, notre regard n'est pas dirigé vers une interrogation ample du contexte historique, social, culturel de l'épanouissement de la littérature maghrébine, mais sur un sujet particulier, l'œuvre romanesque de Tahar Ben Jelloun. Certes, nous ne pouvons pas négliger complètement ce contexte, que nous avons d'ailleurs évoqué, ou considérer que l'œuvre d'un écrivain vient du néant, libre de toutes attaches dans un certain espace, historiquement et géographiquement délimité, mais des références à une certaine appartenance seront traitées à l'œuvre dans les textes, tout au long de notre parcours interprétatif, sans qu'elles représentent un objectif défini. Ce que nous voulons privilégier dans notre étude, ce sont les textes choisis dans notre corpus, en tant que textes littéraires, c'est à dire entretenant un dialogue non pas double, avec le monde maghrébin, celui de l'origine, et la culture française dont Ben Jelloun a choisi la langue d'écriture, mais un dialogue multiple, placé sous le signe général de l'imaginaire littéraire. Nous partageons ainsi le défi de la *définition introuvable* à l'égard de l'écrivain maghrébin, trop schématiquement tiraillée entre deux appartenances : « L'écrivain maghrébin de langue française, dans son rapport

¹ Marc Gontard, « Auteur maghrébin : La définition introuvable », in *Expressions maghrébines*, Revue de la Coordination Internationale des Chercheurs sur les Littératures Maghrébines, Qu'est-ce qu'un auteur maghrébin ?, Vol. I, N° 1, été 2002, p. 13.

diglossique ou bilingue au réel, entre ainsi en postmodernité et face à l'hétérogénéité de l'être, désinvesti d'une maghrébinité trop monologique, il se découvre d'abord écrivain, c'est-à-dire seul et multiple ».¹

Le contexte actuel est marqué par une réévaluation des concepts d'écritures francophones et un acheminement de ce qu'on a appelé la littérature maghrébine de langue française, ou bien d'expression française, vers la dénomination hospitalière de « littérature-monde »², dépassant les enclaves, la territorialisation et les cloisonnements qui séparent un centre d'une périphérie ou bien qui laissent juger la périphérie en fonction d'un rayonnement venant d'un centre ; il nous semble qu'un réinvestissement du regard critique porté sur les textes de Ben Jelloun s'impose, en ce sens de la revalorisation esthétique de son œuvre parmi les œuvres littéraires qui sont, avant tout, « les grammaires et les dictionnaires de l'Être »³, capable de la replacer dans la littérature tout simplement. Les propos de Ben Jelloun sont indicatifs à cet égard : « Il me paraît urgent que cette littérature [la littérature maghrébine d'expression française] retrouve le territoire de la littérature en général et ne soit pas à chaque fois mise en annexes comme dans certaines anthologies où à l'écart comme dans certains dictionnaires ».⁴

2. Repères sur l'imaginaire du désert

Expression d'un désir tout autant qu'empreinte sur la constitution du récit, le désert est un lieu d'élection de la création littéraire de tout temps. Plus que tout autre paysage, il a toujours suscité une fascination sans bornes, ne trouvant de comparaison qu'à la mesure de l'immensité de ses étendues de roches et de sables. Il serait impossible de dresser une carte exhaustive de cette fascination infinie, un fait prouvé

¹ Marc Gontard, « Auteur maghrébin : La définition introuvable », in *Expressions maghrébines*, Revue de la Coordination Internationale des Chercheurs sur les Littératures Maghrébines, Qu'est-ce qu'un auteur maghrébin ?, Vol. I, N° 1, été 2002, p. 16.

² Nous rappelons le manifeste *Pour une « littérature-monde » en français*, signé en 2007, par quarante-quatre écrivains dont Tahar Ben Jelloun, de même que la parution du volume collectif *Pour une littérature-monde*, sous la direction de Michel Le Bris et Jean Rouaud, chez Gallimard, en 2007. Le concept de « littérature-monde » vise essentiellement à mettre fin à certaines hésitations et ambiguïtés qui s'attachent à la notion de littérature francophone, créant une opposition artificielle entre le statut d'écrivain français et d'écrivain francophone.

³ Lelia Trocan, *La dialectique de l'Être et du réel à travers la poésie française*, Craiova, Éditions Scrisul Romanesc, 2002, p. 43.

⁴ Tahar Ben Jelloun, in « Conversation avec Tahar Ben Jelloun », propos recueillis par Denise Brahimi, in *Notre librairie*, 10 ans de littératures, 1980-1990, I, Maghreb-Afrique Noire, n° 103, oct-déc. 1990, pp. 41-44.

d'ailleurs par le foisonnement de préoccupations critiques envers ce qu'on a appelé « la littérature du désert ».¹

Il serait intéressant d'étudier les constructions imaginaires autour de l'espace du désert fixées dans les imaginaires collectifs et de vérifier pourquoi le monde minéral, les roches, les pierres et le sable s'avèrent être un espace initiatique, des images de l'invisible ou de l'absolu. Les études déjà menées dans cette direction se sont proposées de saisir le fonctionnement de l'imaginaire du désert à travers des œuvres littéraires diverses, appartenant à la littérature occidentale ou à des voix littéraires issues de différentes régions de la francophonie. Nous essaierons de faire un survol de l'imaginaire du désert dans ce qu'il présente comme traits saillants, ce qui nous permettra de situer l'œuvre de Tahar Ben Jelloun dans ce contexte, par le biais d'un élément constitutif de l'espace désertique et entretenant des relations de métonymie avec celui-ci, le *sable*.

Le désert est avant tout le défi du chemin à parcourir. La conjonction entre le désert et le chemin a une importance fondamentale dans l'écriture du désert car elle retient, dans sa forme constitutive et donc dans sa lecture, des éléments communs à l'expérience du chemin. Il s'agit bien de l'épreuve du chemin initiatique en tant que moyen de connaissance, ce qui représente un élément structurel de la poésie préislamique. Dans l'antiquité arabe, le rapport entre la civilisation et le désert est marqué par la connaissance directe du désert puisque lieu vital des sociétés nomades. Le désert est la patrie mobile, le lieu de la solitude mais également de la rencontre de la collectivité dans le campement. Les principes de la civilisation nomade sont modelés sur et avec le désert. Dans la poésie préislamique le désert est en effet forme et substance pour une écriture dans laquelle s'insinue le parcours spatial avec les arrêts et campements qu'il comporte. Comme la vie des nomades est rythmée par des étapes de campements, ainsi, la poésie, ayant encore une grande influence sur la littérature maghrébine de langue française, en suit la structure.

¹ La dernière décennie a fait du désert un sujet privilégié, par un grand nombre d'essais, d'articles et de colloques universitaires, tels *La représentation du désert*, à Tozeur, en 2000, *Le désert un espace paradoxal*, à Metz, en 2001, *Poétique et imaginaire du désert*, à Montpellier, en 2002 ; les dossiers présentés dans les revues *Traverses* (« Le désert », 1980), *Autrement* (« Désert ; nomades, guerriers, chercheurs d'absolu », 1983,) les anthologies (*Histoires de déserts*, anthologie établie par Alain Laurent ; Roselyne Chenu, *Le désert. Petite anthologie*), les livres d'essais (Bruno Doucey, *Le livre des déserts*, 2006, Rachel Bouvet, *Pages de sable*, 2006).

D'autre part, mais toujours en tant qu'étape du *chemin-connaissance*, l'immense silence du désert favorise le projet épistémologique. Le point de rencontre des arpenteurs du désert est le silence, vécu différemment mais invariablement ressenti par chacun d'entre eux. Le voyageur qui entreprend la traversée du désert est frappé par l'immensité du désert et se tait. L'anachorète s'y recueille et trouve dans le silence le moyen de communiquer avec la divinité. Le nomade se concentre sur l'effort qui l'attend à chaque pas et attend en silence la veillée pour parler et chanter. Les paroles s'arrêtent toujours, intimidées par l'immense étendue blanche qui s'ouvre à perte de vue, d'où l'association entre le silence désertique et l'écriture, qui nourrit les réflexions d'Edmond Jabès : « La page blanche est un silence imposé. C'est sur ce fond de silence que s'écrit le texte ».¹ Dans la littérature du désert, la tentative d'inscrire le silence au cœur même de l'écriture représente un leitmotif. Eugène Fromentin l'évoque, en envisageant le paradoxe du silence en tant que révélateur de sonorités cachées à l'oreille habituée au vacarme des sons de la vie citadine :

Le silence est un des charmes les plus subtils de ce pays solitaire et vide. Il communique à l'âme un équilibre que tu ne connais pas, toi qui as toujours vécu dans le tumulte ; loin de l'accabler, il la dispose aux pensées légères. On croit qu'il représente l'absence de bruit, comme l'obscurité résulte de l'absence de la lumière ; c'est une erreur. Si je puis comparer les sensations de l'oreille à celles de la vue, le silence répandu sur les grands espaces est plutôt une sorte de transparence aérienne, qui rend les perceptions plus claires, nous ouvre le monde ignoré des infiniment petits bruits, et nous révèle une étendue d'inexprimables jouissances².

Le silence du désert permet donc le rêve de faire jouer le silence à l'intérieur des paroles, c'est une occasion de faire possible l'impossible, suggérer avec des mots l'absence. Chez Lorand Gaspar, Saint-John Perse, Edmond Jabès, Andrée Chedid, le désert devient une puissante métaphore du silence, comme le montre Jacqueline Michel³ dans son essai *Jouissances des déserts dans la poésie contemporaine*.

Dans la littérature française, la description du désert passe souvent par l'image du désert biblique, peuplé de prophètes et de religieux traversant les sables. Dans le récit de Pierre Loti, intitulé *Le désert*, le Sinaï occupe une place de choix, fait, plutôt, singulier, puisque c'est surtout le Sahara qui occupe la position centrale dans la

¹ Edmond Jabès, *Du désert au livre. Entretien avec Marcel Cohen*, Paris, Éditions Belfond, 1981, p. 127.

² Eugène Fromentin, *Un été dans le Sahara*, cité par Rachel Bouvet, *Pages de sable, Essai sur l'imaginaire du désert*, Montréal, XYZ Éditeur, 2006, p. 24.

³ Jacqueline Michel, *Jouissances des déserts dans la poésie contemporaine : A. Chedid, J. Dupin, E. Jabès, P. Jacottet, L. Gaspar, J. Tortel*, Paris, Lettres modernes Minard, 1988.

littérature du désert. L'appel du désert s'identifie à l'écho de la parole divine et invite à la méditation, à la recherche de la révélation divine. Rappelons André Gide (*Les nourritures terrestres, El Hadj ou le traité du faux prophète*), Ernest Psichari (*Les voix qui crient dans le désert, Le voyage du Centurion*) ou Théodore Monod (*Méharées, L'émeraude des Garamantes*). Le désert s'insinue sensiblement dans la littérature occidentale, sa lumière éblouit le regard du voyageur. Une fascination sans limites pour les vastes étendues et pour le mode de vie nomade, pour les couleurs changeantes et les formes géographiques dénudées imprègnent les écrits d'Isabelle Eberhardt (*Ecrits sur le sable*). Une expérience de l'altérité, de la découverte de l'autre à travers la rencontre des communautés nomades a été également surprise par Odette de Puigauveau, une Bretonne partie en Mauritanie dans les années trente (*Pieds nus à travers la Mauritanie 1933-1934, Tagant. Au cœur du pays Maure 1936-1938*). Pour Antoine de Saint-Exupéry (*Terre des hommes, Le petit prince*), le désert est un mirage, une terre de la souffrance et du désespoir, la perception du vide conduisant à des interrogations sur la condition humaine. C'est toujours à la recherche de l'aventure que partent des militaires et des explorateurs comme Louis Gardel (*Fort Saganne*) ou Pierre Benoît (*L'Atlantide*), en investissant le désert de l'imaginaire conquérant et triomphant des limites caractéristiques à l'être humain. La mise à l'épreuve, physique ou mentale, oblige l'homme à dépasser ses limites, à faire ressortir son courage, sa puissance de maîtriser l'espace, d'éloigner du Moi toute contrainte imposée par l'extériorité.

Après avoir été une métaphore du vide et du néant, le désert fera son entrée dans la littérature en découvrant d'autres aventures spirituelles : la lecture de l'histoire, la réflexion sur le nomadisme et l'errance, la transposition du manque du sens de l'existence dans les étendues des sables, dénudées de toute forme de vie. D'autres voix, venues de différentes régions de la francophonie, trouveront leur manière de s'exprimer. Albert Memmi (*Le Désert ou la vie et les aventures de Jubair Ouali El-Mammi*), Le Clézio (*Désert*), Tahar Ben Jelloun (*La Prière de l'absent*), Andrée Chedid (*Les Marches de sable*), Mouloud Mammeri (*La Traversée*), Tahar Djaout (*L'Invention du désert*) Mohammed Dib (*Le Désert sans détour*), Malika Mokeddem (*Les Hommes qui marchent, Le Siècle des sauterelles*), Rachid Boudjedra (*Timimoun*).

Dans le roman *Je t'offrirai une gazelle* de Malek Haddad (1959), le désert revêt une certaine importance comme lieu d'inspiration littéraire et de symbole de la recherche d'un bonheur impossible. Le roman encadre le problème de l'écrivain

confronté à la guerre. Le protagoniste est un jeune anonyme écrivain algérien, en exil à Paris pendant la guerre de l'Algérie, qui est en train de publier un roman, un récit du désert, de la ville et de l'exil. Le désert d'une histoire d'amour lui apparaît comme une fuite dans un monde onirique, le seul lieu où l'on puisse trouver l'harmonie et la paix.

Dans le roman algérien *La Traversée*, de Mouloud Mammeri (1982), sont mis en évidence les aspects politiques et sociaux du changement rapide que le désert a subi pendant l'époque post-coloniale et la manière dont ceux-ci nourrissent l'imaginaire. Le personnage Mourad partira vers le sud, accompagné de deux journalistes français, engagés dans des reportages sur le désert, et d'un religieux islamique qui poursuit le rêve de pureté du lieu de la révélation. Chacun des personnages se met donc en route, chargé de forts idéaux transposés sur le sable du désert.

L'aspect social est présent dans un autre roman algérien, *Les Hommes qui marchent* (1990), de Malika Mokeddem, originaire du sud de l'Algérie, qui a successivement vécu la sédentarisation dans le désert et l'émigration en France. Il s'agit d'un roman autobiographique et d'un désert au féminin dans la thématique et dans la structure du récit, qui se nourrit de la tradition orale nomade : la narration est incarnée dans les voix féminines de Zohra, dernier représentant du monde nomade qui tente de conserver la valeur de sa culture, celle de Saâdia, la première femme du clan, tournée vers l'obscurantisme de la tradition et celle de Leila qui est la voix de la condition féminine à travers l'écriture. En suivant l'histoire d'une famille nomade forcée à la sédentarisation, le roman met en lumière le trauma que ce passage a provoqué dans les valeurs et dans les modalités de vie. Le désert est la terre d'origine ; il est décrit et raconté comme allié, comme élément adhésif d'une identité culturelle que l'histoire a mise à dure épreuve, comme un symbole de liberté, surtout féminine.

L'Invention du désert (1987) de Tahar Djaout, est l'histoire d'un écrivain qui a été chargé par son éditeur d'écrire l'histoire d'Ibn Toumert, créateur de la dynastie des Almohadi au XII^e siècle. L'écrivain, qui vit à Paris, commence à se documenter sur ce personnage mais se heurte à une réalité historique douloureuse. Il ne s'agira plus d'écrire l'errance d'Ibn Toumert et de ses hommes dans le désert, mais c'est le désert même qui, avec Ibn Toumert, envahit l'espace physique et mental de l'écrivain, en se multipliant dans plusieurs déserts, le récit étant celui des espaces multiples. Celui de la ville de Paris avec ses visages froids et leur incommunicabilité, « une ville plus aride que le plus aride des déserts où on se retrouve impuissant, empêtré dans les mailles

d'une blancheur froide »¹, celui de l'idée du sud indéterminé : « La route vers le sud, c'est l'illusion de l'été, d'un temps toujours identique et toujours renaissant, d'une lumière figée et distendue comme dans une immobilité d'hypnose ».² Finalement, le désert qui apparaît en retraçant l'histoire et les pérégrinations des Almoravidi, donne au narrateur l'impression d'être envahi par les étendues de sable : « Désert m'envahit. Je me transborde dans des errances malléables. L'impression étrange que j'éprouve doit être identique à celle des Almoravides découvrant dans leur avancée conquérant le nord du Maghreb, le pays des eaux et des verdure ».³ Tous ces déserts finissent par se confronter à celui intérieur du protagoniste, le désert inventé qui croise les délires de l'auteur narrateur : « Je songe à un désert tout blanc, dit-il, où la lumière n'accable pas, des déserts aux bêtes soyeuses dont la fourrure se confond avec l'éclat de neige ».⁴

Dans les romans tunisiens et marocains, le désert représente un réceptacle de valeurs religieuses, sociales et politiques, provenant de la tradition du sud auquel le nord peut et doit puiser pour trouver un sens et des réponses. Le désert n'est pas le lieu principal de l'action mais le protagoniste d'un instant fondamental de l'histoire. *Le Désert*, d'Albert Memmi (1977), est le récit à la première personne de la vie et des aventures de Joubair Ouali El Mamans, ancêtre de l'auteur. En narrant la vie et les événements de son héros, l'auteur crée un roman d'apprentissage, une leçon sur la relativité de la vie et de la mort, où la fin de l'errance coïncide avec une reconquête de soi. Au niveau temporel, le désert est ce qui précède l'histoire, une préhistoire au-delà de la mémoire, en coïncidant dans la trame avec ce qui précède toutes les aventures du héros. Au niveau spatial, il formule l'hypothèse des origines nomades de la communauté juive maghrébine qui, comme celle berbère, se confond dans les sables du désert.

En proposant le désert comme final ouvert pour le roman *Talismano* (1979), Abdelwahab Meddeb, écrivain tunisien, reconnaît dans le désert une immensité pleine de trésors, une table de valeurs pour l'homme maghrébin. *Talismano* est un roman des déambulations, de l'errance, de la mouvance qui s'empare du narrateur. En allant vers le sud, il veut ressortir du labyrinthe de sa ville, Tunis, en réalité, le labyrinthe de son enfance ; mais par la marche inlassable, il n'arrive pas à en sortir. L'écriture suit le rythme de la marche en multipliant les arrêts et les reprises du chemin, en mélangeant les genres, en cultivant le fragmentaire, l'obsession du départ, l'évasion du soi-même

¹ Tahar Djaout, *L'Invention du désert*, Paris, Seuil, 1987, p. 13.

² Id., p. 27.

³ Id., p. 62.

⁴ Id., p. 134.

afin de découvrir l'altérité : « Je serais autre à réorganiser l'espace, à redonner vie à la montagne chauve, à en creuser les flancs, à y lire les astres, à y apprivoiser rapaces et serpents, à recenser les plantes et les herbes rares, à ramasser les fossiles et les pierres, à méditer cavernes solitaires, à refuser de descendre vers la plaine ». ¹ La volonté d'accéder à un moi autre est celle qui instaure la recherche de la trace, mais non pas afin de trouver des inscriptions, mais pour faire vivre le nomadisme, la mobilité, l'éphémère supposé par le déchiffrement des traces.

Terre première qui rappelle le non créé et de par cela même, la promesse de l'innocence et de la pureté perdues, le désert est l'espace dont la traversée physique peut éclairer une autre traversée, spirituelle, cette fois-ci, celle de la volonté humaine de retrouver le chemin vers son intériorité, d'en dépasser les obstacles de toute sorte. Dans une dialectique simple, celle du repos et du mouvement, la traversée des déserts, marquée par les aventures de l'exil et de l'errance, impose un mouvement de retour vers l'intériorité. C'est ainsi que l'être errant regagne l'intimité de son être profond, par un parcours en descente prouvant que le voyage dans l'espace n'exclut ni le « voyage sédentaire », ni « l'intériorité ailée ». ²

Pour Mohammed Dib, le désert dont il est question dans le roman *Le Désert sans détour*, est principalement le lieu qui inscrit l'errance dans le trajet des deux personnages qui sont à la recherche d'un campement. Les ruptures, les bifurcations, les incertitudes qui parsèment l'itinéraire des personnages laissent leurs empreintes sur toute la structure du roman, permettant une interprétation symbolique qui n'est pas exempte de plurivocité. Martine Mathieu considère emblématique le récit pour toute l'œuvre de Mohammed Dib, l'essentiel se trouvant dans ce que le titre même suggère : « [...] les deux personnages qu'on y découvre ne cessent de tourner en rond dans un espace à la fois étriqué et infini où nul terme apaisant ne semble accessible ». ³ Le roman est considéré par Charles Bonn le « roman le plus désertique de l'œuvre de Dib » ⁴, en lui servant d'un bout à l'autre de cadre et préfigurant essentiellement la notion d'absence, absence d'histoire, de mémoire, de repères mais, par-dessus tout, selon le critique cité, l'absence absolue de sens. Le désert est ainsi ce qui contraint à renoncer à

¹ Abdelwahab Meddeb, *Talismano*, Paris, Christian Bourgois, 1979, p. 274.

² Gilbert Durand, *Figuri mitice și chipuri ale operei. De la mitocritică la mitoanaliză*, trad. roum. Irina Bădescu, București, Éd. Nemira, 1988, p. 171.

³ Martine Mathieu, « Mohammed Dib : Errances et pèlerinages », in *Itinéraires et contacts de cultures, Mohammed Dib*, vol. 21-22, 1^{er} et 2^e semestres 1995, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 103.

⁴ Charles Bonn, « Le désert de la parole chez Mohammed Dib », in *Le désert un espace paradoxal*, Édité par Gérard Nauroy, Pierre Halen, Anne Spica, Actes du colloque de l'Université de Metz (13-15 septembre 2001), Peter Lang SA Éditions scientifiques européennes, coll. « Recherches en littérature et spiritualité », vol. 2, Bern, 2003, p. 499.

toute illusion que le sens serait à rechercher quelque part. Ce qui reste au bout de cette lucidité, c'est la quête, dépourvue pourtant de sens ultime, se déployant dans un espace du manque.

Rachid Boudjedra (*Timimoun*, 1994) confère au désert une ambivalence des sentiments ressentis lors de sa traversée : le Sahara fascine par sa méchanceté et sa dureté, étant le lieu d'une souffrance extrême. Ayant choisi d'être guide pour les touristes recherchant dans le désert l'exotisme et le dépaysement, le personnage choisit, en réalité, d'arpenter les étendues de sable comme un mode de suicide, plus dur encore que les gouttes de cyanure dont il se sépare pas ; le Sahara est le lieu où le protagoniste projette ses « cauchemars et [...] fantasmes de mutilation »¹, apaise les douleurs d'une vie ratée, dépourvue de sexualité, de sentiments et de relations interhumaines, noyée dans les vapeurs d'alcool ; il plonge avec volupté dans le vertige, inhérent à cet espace mobile, circulaire, en déplacement continu :

*« En fait, il n'y a que dans le désert que j'arrive à évacuer le trop-plein de sentiments étranges, de désirs d'automutilation et de sensations pénibles. [...] Le Sahara est ce lieu où se chamboule et se fracasse le monde. C'est pour cela que je m'y accroche, que j'y fais le guide, que j'emprunte des pistes difficiles et des plateaux inaccessibles, parsemés de blocs rocheux capables de se mouvoir, en une semaine, sur des centaines de mètres sous l'effet du vent et de l'érosion qui créent un relief tourmenté et lunaire aux formes étranges, toujours mobiles, toujours en déplacement [...] »*²

Hanté par les fantasmes de sa propre vie au bord de l'échec, de même que par la démente et la barbarie atroce des attentats terroristes dont l'annonce brise la linéarité du récit, les échappées dans le désert deviennent pour le narrateur une manière étrange d'exorciser la mort, déjà présente dans la vie, pour trouver un apaisement dans une autre forme de mort, plus sereine que la vie même : « Il me fallait me dépêcher alors pour m'arrêter à l'ombre de quelque cimetière berbère dont le dépouillement, la beauté et la sérénité me rapprochait de la mort et du néant tranquilles ».³

Comme nous l'avons pu constater par ce passage en revue de la présence du désert dans la littérature maghrébine, le trajet temporel du désert évolue des changements historiques, des idéaux sociaux et politiques, du mouvement entre le nomadisme et le sédentarisme, de la connaissance de la réalité, vers une dynamique

¹ Rachid Boudjedra, *Timimoun*, Paris, Éditions Denoël, 1994, p. 147.

² Id., pp. 142-143.

³ Id., p. 151.

entièrement subjective dans laquelle le moi est à la recherche de nouveaux points de repère.

Nous constatons que le désert dans les littératures maghrébines ne représente pas une thématique, il n'est pas l'arrière-plan d'une lecture exotique, un paysage qui fascine par son immensité, un moyen de dépaysement et d'oubli de la ville, de la civilisation, mais son intrusion dans les textes est accompagnée d'une gravité essentielle, due au sentiment de la perte, de l'absence, de l'échec du monde et de l'être de trouver un sens, quel qu'il soit. Ce sera justement ce trajet ontologique de la quête du sens que nous allons privilégier dans notre étude, conçue en tant qu'interprétation des textes de Tahar Ben Jelloun par le biais de la métaphore du sable. Se préfigurant sous des aspects inquiétants mais offrant en même temps un renversement symbolique par des images plus rassurantes, de refuge contre le mal existentiel, le sable permet d'établir un paradigme de lecture qui ouvre des réseaux de significations, relie des images du monde naturel et du monde onirique, interroge l'œuvre peuplé de personnages fragiles et précaires, voués à se confronter à des identités multiples, sans cesse remises en question. La quête du sens affecte tous les paliers des textes et la problématique de l'écriture ne sera pas exempte du questionnement sur ses propres mécanismes. Travaillée par le registre de l'oralité, témoignant de la volonté d'inscrire une filiation et une continuité à l'intérieur de l'espace culturel magrèbin mais, aussi, un désir de transgression et de dépassement, par l'insertion des textes venus d'autres horizons, par la répétition avouant le goût de l'inachevé et la tentation de la narration à se déployer en tant qu'ouverture, l'écriture benjellounienne rejoint la poétique du désert, par la problématique de l'infini, de l'errance, de la répétition des signes autant que de leur effacement.

3. Tahar Ben Jelloun, la vie et l'œuvre

Pour présenter Tahar Ben Jelloun, nous ferons de brefs rappels concernant sa biographie et sa production littéraire, afin de rendre compte de l'importance de l'écrivain dans le paysage littéraire magrèbin et français. Essayiste, poète, nouvelliste, dramaturge et romancier, Tahar Ben Jelloun est devenu, surtout après la parution de *La Nuit sacrée*, qui lui a valu le prix Goncourt en 1987, un point de repère de la littérature maghrébine de langue française. Peut-être le plus lu, le plus traduit, le plus étudié, il est un écrivain représentatif qui a contribué à l'essor de la littérature maghrébine. Il y a dans cette affirmation une évidence qui nous conduit vers le risque de répéter des lieux

communs, mais comme toute évidence, elle doit être formulée d'une manière claire qui ne se soucie pas trop de détours stylistiques.

Né à Fès, en 1944, il appartient à la deuxième génération des écrivains maghrébins de langue française. Les parents de l'écrivain décident de quitter la célèbre ville de Fès, pour s'installer à Tanger. L'écrivain y fait ses études secondaires, au lycée français de la ville. Il continue ses études, en philosophie, à l'Université de Rabat. Il enseigne la philosophie à Tétouan, en 1968, puis à Casablanca. C'est de cette époque que datent ses premiers écrits, ayant comme déclencheur « un amour raté et les émeutes de mars 1965 brutalement réprimées »¹. En 1966, il connaît l'expérience du camp disciplinaire qui nourrit sans doute ses futurs récits *L'Écrivain public* (1983) et *Cette aveuglante absence de lumière* (2000). Dans l'immédiat, cette expérience l'a conduit à l'écriture du poème *La Planète des singes*, publié dans la revue *Souffles*.

En 1971, Tahar Ben Jelloun va à Paris, où il décide de s'installer, pour préparer une thèse en psychiatrie sociale qui devient plus tard l'essai *La Plus haute des solitudes* (1977), traitant des problèmes sexuels et psychologiques des travailleurs immigrés en France. En 1973, il publie son premier roman, *Harrouda*. Tout en continuant d'écrire des poésies, il commence à collaborer au journal *Le Monde*, qui est une tribune de sensibilisation aux problèmes du Maghreb et du monde arabe, en général. Après *Harrouda*, *La réclusion solitaire* (1975) est son deuxième récit publié chez Denoël, les récits et romans suivants étant tous publiés par les éditions Seuil, jusqu'en 2005 : *Moha le fou Moha le sage* (1978), *La Prière de l'Absent* (1981), *L'Enfant de sable* (1985), *La Nuit sacrée* (1987), *Jour de silence à Tanger* (1990), *Les Yeux baissées* (1991), *L'Homme rompu* (1994), *Les Raisins de la galère* (1996), *La Nuit de l'erreur* (1997), *L'Auberge des pauvres* (1999), *Le Dernier ami* (2004). Ses derniers romans sont publiés chez Gallimard : *Partir* (2005), *Sur ma mère* (2008), *Au pays* (2009).

Une collaboration fructueuse de l'écrivain se poursuit avec le journal *Le Monde*, mais aussi avec des journaux de l'étranger, d'Italie, Espagne ou Suède, représentant une occasion d'exprimer ses opinions sur le monde arabe et musulman, l'immigration et sur divers sujets d'actualité. En 2007, à côté de prestigieux écrivains de langue française, il est parmi les signataires du manifeste *Pour une littérature-monde* en français, dont le

¹ Cité par François Desplanques, « Autour du prix Goncourt 1987 : Tahar Ben Jelloun, entre sable et Seine », in *Écritures d'ailleurs, Autres Écritures : Afrique, Indes, Antilles*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 86.

principal enjeu est de libérer la littérature écrite en français de la dénomination contraignante de littérature francophone.

Écrivain prodigieux, auteur de poésies, romans, essais et nouvelles, Tahar Ben Jelloun est incontestablement l'un des écrivains les plus lus et les plus étudiés et également un point de repère incontournable dans la littérature maghrébine de langue française, si l'on se tient à cette dénomination classique.

4. Tahar Ben Jelloun face à la critique

Les recherches bibliographiques concernant les études critiques et les travaux universitaires sur l'oeuvre de Tahar Ben Jelloun nous ont conduit à constater le grand intérêt pour celle-ci. En effet, un nombre impressionnant, notamment de travaux universitaires, lui ont été consacrés, surtout après l'« effet Goncourt », leur grande majorité étant rédigée après 1987, l'année de la parution de *La Nuit sacrée*.

La production littéraire de Tahar Ben Jelloun a suscité maintes lectures et interprétations qui ont sans doute évolué dans le temps. L'essor de la littérature maghrébine de langue française, comme nombreux historiens et critiques littéraires l'ont relevé, coïncide avec l'explosion des sentiments nationalistes des années '50. Ainsi, il n'est pas étonnant qu'un grand nombre d'études critiques consacrées à cette littérature et aux ouvrages de Tahar Ben Jelloun soient dirigées vers des approches thématiques et idéologiques qui mettent en lumière le caractère subversif des textes. En effet, les personnages du fou, de l'enfant, de l'immigré, de la prostituée, des vagabonds, ce sont autant de moyens fictionnels de dénoncer une société fermée sur elle-même, débordant de tabous et d'interdits qui amputent l'affirmation de l'identité, de mettre en lumière un réseau complexe de victimes du monde, de la société et du soi. Des êtres privés de pouvoir et de parole dénoncent un mal ancestral et réclament la liberté de sortir du groupe et du conformisme. C'est à ce côté subversif, saisissable surtout dans les premiers récits de Tahar Ben Jelloun et à la conception selon laquelle le texte est avant tout un miroir et un reflet de la société, qu'un grand nombre de thèses ont pleinement puisé, en empruntant la voie de l'histoire littéraire, l'analyse thématique avec des approches socio-historiques et sociologiques. C'est dans cette lignée que s'inscrit, par exemple, l'étude de Françoise Gaudin¹, où l'auteure propose de reconstituer l'itinéraire des textes pour en dégager les caractéristiques qui conduisent à cerner une idéologie.

¹ Françoise Gaudin, *La fascination des images. Les romans de Tahar Ben Jelloun*, Paris, L'Harmattan, 1988.

Car, avant tout, les livres de Tahar Ben Jelloun se voudraient critiques, en dénonçant la misère, la corruption, l'exploitation. Selon l'auteure, les livres de Ben Jelloun seraient principalement la peinture et le jugement d'une société. Sans nier cet aspect contestataire des romans benjellouniens, il nous semble que ce genre d'approche est réducteur et néglige un aspect essentiel des récits, la richesse symbolique et l'infusion du lyrisme qui peuvent conduire le lecteur vers d'autres horizons de l'imaginaire.

De nombreux travaux universitaires ont également orienté le regard critique vers des approches de type formel, narratologique, sémiotique ou poétique, mettant en valeur les pratiques scripturales des textes benjellouniens. L'œuvre est considérée pour elle-même, ce qui apporte sans doute une meilleure connaissance des procès scripturaux déployés dans l'œuvre benjellounienne ; l'approche linguistique et textuelle est sans doute nécessaire mais insuffisante, nous semble-t-il, pour rendre compte de la complexité de l'œuvre littéraire et de l'instance de l'imaginaire qui l'individualise. Les critiques de la critique ne tardent pas à se faire entendre, comme nous l'indique le reproche suivant apporté aux méthodes des nouvelles critiques qui sont parfois mal utilisées :

[...] se gargariser des mots dans l'ivresse de nominations nouvelles, jusqu'à la phraséologie hermétique, ne débouche pas forcément sur une critique littéraire pertinente qui apporte quelque chose de nouveau. On théorise à plaisir en maniant les abstractions.¹

Ce reproche ne saurait être compris en dehors du remplacement d'une approche formelle par une approche psychanalytique qui rend compte du texte littéraire régi par l'« instance du désir »², qui, selon les tenants de la psychanalyse, serait inhérente à tout texte romanesque. Les thèses de la psychanalyse interviendront donc, à côté de la poétique du récit dans les réflexions portées sur les textes de Ben Jelloun, dont nous rappelons l'étude de Rachida Saigh Bousta³, qui fait ressortir la richesse symbolique des textes et analyse les ruptures, les failles et les béances du discours et de l'écriture. Cependant, l'étude mentionnée souffre d'une approche critique monocorde, celle d'une méthode essentiellement psychanalytique. Si le mérite de l'approche psychanalytique est de donner vie aux images, aux valeurs psychiques, de souligner l'importance du symbole, elle réduit pourtant les enjeux d'une œuvre à une linéarité causaliste qui est à

¹ Jean Le Galliot, *Psychanalyse et langages littéraires*, Paris, Nathan, 1977, cité par Jean Déjeux in *Maghreb Littératures de langue française*, Paris, Arcantère Éditions, 1993, p. 237.

² Ibid.

³ Rachida Saigh Bousta *Lecture des récits de Tahar Ben Jelloun, Écriture, mémoire et imaginaire*, Casablanca, Afrique Orient, 1999.

rechercher principalement dans la cause libidinale. De ce point de vue, la psychanalyse est située par Gilbert Durand, à côté de l'anthropologie sociale de Lévi-Strauss, parmi les herméneutiques réductrices dont « toute [...] méthode s'efforce de réduire le symbole au signe ».¹

Les travaux d'Abderrahman Tenkoul dévoilent la défaillance d'un type de critique conservatoire, réfractaire aux innovations des procès scripturaux. Sa démarche relève de la théorie de la réception qui elle-même se situe dans le champ de la sémiotique du discours. Le critique souligne l'importance de la théorie de la réception, en ouvrant ainsi la voie à de nouvelles approches du texte maghrébin. Selon lui, « [...] l'examen de la production critique consacrée à la littérature maghrébine doit nécessairement [...] s'intégrer dans le cadre de la théorie de la réception ».² L'essentiel de la démarche critique se trouve, selon Tenkoul, dans l'analyse des formes textuelles : « [...] la critique des œuvres maghrébines a plus de chances à accéder à l'ouverture en penchant du côté des analyses textuelles qu'en demeurant enfermée dans des approches externes ».³ Un grand nombre de travaux universitaires se sont penchés sur cette démarche, inspirée par l'analyse textuelle, proposant des pistes de recherche sur les textes, le paratexte, le trans-texte, les titres, les incipits et les clausules, « jusqu'à l'épuisement de la préfixation grecque et latine »⁴, sur les procédés narratifs, sur l'ambivalence textuelle et narrative.

Si l'on a souvent reproché aux approches critiques le caractère strictement thématique, on peut également remarquer le revers de la médaille, c'est-à-dire l'abondance des recherches du point de vue narratologique, qui traitent strictement de l'écriture et du métanarratif. Nous acquiesçons aux affirmations critiques de Lelia Trocan dressant un inventaire des limites des approches linguistiques, sociologiques et psychanalytiques :

[...] la linguistique, la psychanalyse, la sociologie croisent leurs épées à travers ce « nuage amorphe », y découpent des sandwiches de textes, montrent de la pointe le sexe ou l'anus du « nuage », le condensent, le transposent, lui délivrent des papiers d'état civil contre photo,

¹ Gilbert Durand, *L'imagination symbolique*, Paris, Quadrige/PUF, 1993, p. 49.

² Abderrahman Tenkoul, *Littérature marocaine d'expression française. Essais d'analyse sémiotique*, Afrique Orient, Casablanca, 1985, p. 16.

³ Id., p. 40.

⁴ Lelia Trocan, *La dialectique de l'Être et du réel à travers la poésie française*, Craiova, Éditions Scrisul Romanesc, 2002, p. 25.

*empreintes et signature, s'y thématisent ou s'y anéantissent, suivant la méthode et les besoins de la cause.*¹

Il nous semble important de souligner que l'analyse formelle ne peut être pertinente que si elle se propose de démontrer la relation étroite qu'elle entretient avec les significations profondes de l'œuvre.

Nous pouvons parler de la rareté des études inspirées par les théories de l'imaginaire, l'explication étant le plus probablement la méfiance envers le caractère scientifique de l'imaginaire, l'incapacité de l'image de se laisser assagir par des catégories rigoureuses, apprivoiser par des méthodes infaillibles. Il faut rappeler pourtant, quant à l'exégèse de l'œuvre de Tahar Ben Jelloun, une thèse relativement récente qui interroge dans quatre récits de l'écrivain les jeux de symbolisation, à la fois nets et ambigus, et analyse les mythes, l'univers symbolique et le discours des personnages².

Nous signalons également, pour l'ensemble de la littérature marocaine de langue française, la thèse d'Annie Devergnas-Dieumegard³, qui essaie de vérifier l'hypothèse conformément à laquelle il existe un imaginaire marocain du monde naturel. Son projet est de rendre compte de l'imaginaire naturel marocain dans son ensemble à travers un inventaire minutieux des images du monde végétal, animal et minéral, récurrentes dans un immense corpus de textes marocains. Le chercheur y exprime le regret de ne pas avoir pu approfondir, pour chaque écrivain étudié, les rapports d'affectivité qu'ils tissent avec le monde qui l'entoure. Elle conclut sur sa recherche :

*Bon nombre d'écrivains synthétisent et transcendent cette culture par leur forte personnalité. Ils mériteraient des études monographiques de leur bestiaire, de leur herbier, de leurs images du monde minéral, tant est riche parfois leur univers naturel « intime ».*⁴

Même si, comme nous allons voir dans notre étude, le décor naturel est quasi absent des récits de Tahar Ben Jelloun, et que le sable est rarement élément de paysage, l'image du sable est toutefois porteuse de riches significations qui éclairent la structure globale de son œuvre : la configuration des personnages, leur regard porté sur le monde,

¹ Lelia Trocan, *La dialectique de l'Être et du réel à travers la poésie française*, Craiova, Éditions Scrisul Romanesc, 2002, p. 19. En reprenant une image de Hjelmself, Lelia Trocan y renvoie l'image du *nuage*, « amorphe en principe », à l'ontologie.

² Ouidad Abdelmohcine, *La représentation des mythes et des symboles dans l'oeuvre de Tahar Ben Jelloun - Moha le fou Moha le sage, La prière de l'absent, L'enfant de sable et La nuit sacrée*, sous la direction de Jean Bessière, Paris 3, 2004

³ Annie Devergnas-Dieumegard, *L'imaginaire animal, végétal et minéral dans l'imaginaire des écrivains marocains de langue française*, sous la direction de Marc Gontard, Université de Rennes 2 Haute Bretagne, 2002.

⁴ Id., vol. III, p. 664.

la recherche d'un sens là où tout préfigure son anéantissement et non pas moins une image à travers laquelle on peut déchiffrer une clé des procédés scripturaux. Ainsi conçue, cette image du sable assure une continuité entre l' « univers naturel intime » et l'ensemble des textes benjellouniens, un mouvement d'aller-retour incessant entre les deux.

Parfois, une certaine vision critique peut se trouver déconcertée devant le caractère « confus » des récits benjellouniens, confusion qui déséquilibre une conception tributaire à la logique, voulant à tout prix mettre de l'ordre, palper un personnage, comprendre ses gestes, déchiffrer ses rêves, suivre une linéarité et une finalité de l'action. Nous ne voulons pas rendre compte de la totalité de cette conception critique, mutilante à nos yeux, nous nous arrêtons seulement à quelques reproches adressés aux récits de Ben Jelloun, concernant justement l'enjeu sur lequel repose notre approche inspirée de la nature du sable :

Il est difficile d'adhérer à une création ainsi inconsistante, friable comme le sable où cet Enfant de sable s'enlise. [...] il eût été souhaitable qu'il [Tahar Ben Jelloun] disciplinât ses délires oniriques afin de nous rendre plus accessible l'approche de ses héros.¹

ou bien,

[...] Tahar Ben Jelloun s'isole dans un monde où les sortilèges l'emportent sur les symboles et qui irritera la logique des esprits sensés [...] Nombreux sont ceux qui ont le droit de préférer des figures plus compréhensibles et plus normales qui répondent d'avantage à la "contemporanéité" chère aux frères Goncourt et qui illustrent une condition humaine plus méritoire.²

Inutile de nous attarder sur ces considérations placées sous le mode impératif du « il faut » et sous l'apanage du droit à la « normalité ». Nous ne pouvons qu'exprimer le regret qu'il existe pourtant des voix critiques, celles des « esprits sensés », sans doute, qui exigent la compréhension enveloppée dans des recettes généralement valables, unificatrices et égalisatrices, voulant décortiquer les textes jusqu'à leur extraire l'ultime moelle, celle-ci n'étant acceptée que porteuse d'un message clair et militant, dans un langage utilitaire. Il nous semble qu'il n'y ait rien de plus nocif à la littérature que de lui imposer le retour à l'ordre, à la logique, à la téléologie, à la limite. Envisagée sous cet angle étroit, une approche des textes benjellouniens par la métaphore du sable serait vouée *a priori* à l'échec, à l'enlisement, à l'ensablement. À moins que le sable ne soit

¹ Pierre Grenaud, *La littérature au soleil du Maghreb*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 174.

² Id., p. 175.

conçu seulement en tant que matière détritique, biologique, chimique, ou éventuellement matière au-dessous de laquelle le pétrole se cache. Certes, nous respectons le droit de se rapporter ainsi au sable, mais nous voulons également proclamer son droit d'être plus que cela. Un supplément que seule une hypothèse interprétative se servant des théories de l'imaginaire peut éclairer et en déceler les significations, par la richesse de l'imagination qui, selon Gaston Bachelard, est « plutôt la faculté de *déformer* les images fournies par la perception, elle est surtout la faculté de nous libérer des images premières, de *changer* les images ». ¹

5. Problématique d'une lecture de l'œuvre de Tahar Ben Jelloun.

Le bref panorama que nous avons dressé pour rendre compte de diverses approches critiques de l'œuvre de Tahar Ben Jelloun témoigne de nombreuses voies qui sollicitent le regard critique de celui qui essaie de mettre en lumière les ressorts intimes d'une œuvre. Les nombreuses approches seraient de nature à faire reculer toute nouvelle tentative de réinvestissement de la réflexion critique. Dire du nouveau sur son œuvre pourrait donc s'avérer impossible, si l'on jugeait selon la quantité impressionnante de travaux universitaires qui lui ont été consacrés. Il nous faut dire que notre étude ne vise pas forcément à remplir un manque de la réception critique, particulièrement féconde et qu'elle envisage plutôt le « comment dire » que le « quoi dire ».

Telles sont les données à partir desquelles nous avons entrepris notre travail. Celui-ci se place dans une perspective nouvelle, il nous semble, en ce sens qu'il veut réunifier les deux grandes tendances des approches critiques. Privilégier exclusivement une certaine méthode critique ne peut pas conduire à des résultats infailibles. Il est certain qu'une seule méthode critique ne peut rendre compte de la totalité d'un texte. D'ailleurs, nous avons la conviction que les méthodes s'avèrent plus efficaces lorsqu'elles ne s'excluent pas, mais se complètent. Le combat contre l'impérialisme d'une seule méthode critique, ainsi que la pertinence d'une approche bachelardienne des textes de la littérature maghrébine sont suggérés par les paroles de Laâbi :

J'estime qu'une œuvre littéraire appelle toutes sortes d'approches qui apportent un éclairage significatif et pertinent sur elle. Je ne vois pas pourquoi on se priverait de n'importe quelle méthode qui a pu démontrer son efficacité par ailleurs. Par exemple, je regrette vivement que l'approche psychanalytique soit quasi-absente de la pratique critique du Maroc, comme je

¹ Gaston Bachelard, *L'air et les songes Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1990, p. 7.

regrette que l'approche sociologique soit restée aussi embryonnaire. Et que dire de l'absence d'une méthode aussi féconde que l'approche bachelardienne ?¹

Ce que nous nous proposons dans cette étude, c'est une lecture plurielle d'un corpus de récits de Tahar Ben Jelloun, une lecture qui ne veut pas réduire la richesse des textes à l'unicité d'une signification et aux grilles mécaniques de déchiffrement des textes. En ce sens, il nous semble essentiel de pratiquer une approche plurielle, des lectures croisées qui montrent que « chacune d'elles ne peut prétendre à signaler la totalité des significations d'un texte, mais que pour saisir la richesse de ces derniers il convient de multiplier les angles d'approche ».² Dans un foisonnement d'études critiques qui ont privilégié soit les approches thématiques, soit les analyses formelles, il nous semble important de ne plus disjoindre la dimension artistique, littéraire de l'œuvre des procédés de recherche scripturale. Ne pas analyser l'œuvre en fonction de l'idéologie, de la politique, de la culture regardée ou regardante, ou d'un certain courant critique formel, mais dépasser une conception mécaniciste de l'écriture, représente notre objectif. Pour l'exprimer d'une manière énonciative, nous faisons appel au paradigme des lectures de sable, l'image symbolique du sable étant à même de tracer une ligne de continuité entre l'imaginaire de l'œuvre et les pratiques d'écriture. La symbolique du sable est en mesure d'offrir un parcours interprétatif qui s'appuie, d'une part, sur les théories de l'imaginaire inspirées par les travaux de Gaston Bachelard et Gilbert Durand, tout en mettant en lumière une quête obsessionnelle du sens qui traverse les récits de Tahar Ben Jelloun. Ce genre d'interprétation permet de révéler la richesse et la fécondité de l'univers imaginaire qui met en lumière des structures récurrentes. L'étude des réseaux connotatifs et symboliques conduit ainsi à dégager certains axes majeurs, que nous allons identifier dans la conscience de la rupture, de la perte de sens, suivie d'une quête du sens qui vise à rétablir le lien avec une continuité perdue.

D'autre part, notre approche s'appuie dans la deuxième partie de cette étude, sur les théories de l'intertextualité, notamment la métaphore du palimpseste qui dévoile des procédés d'écriture spécifiques, eux-mêmes reflets d'une incessante recherche de sens, d'une recherche de *l'être-au-monde*. L'œuvre de Tahar Ben Jelloun témoigne d'une double préoccupation, constante et manifeste. Il s'agit d'une préoccupation d'ordre thématique, manifeste dans le retour de certains thèmes qui reviennent d'une manière

¹ Abdellatif Laâbi, *La Brûlure des interrogations*, Entretiens réalisés par Jacques Alessandra, Paris, L'Harmattan, 1985, p. 67.

² Charles Bonn, *Itinéraires et contacts de cultures. Poétiques croisées du Maghreb*, vol. 14, 2^{ème} semestre, 1991, Paris, L'Harmattan, p. 5.

obsessionnelle et que nous allons essayer d'analyser dans la première partie de notre étude. En même temps, tous ses récits témoignent d'une préoccupation constante d'ordre scriptural, d'une réflexion inlassable sur l'écriture de sorte que l'acte de l'écriture pourrait tout aussi bien constituer une thématique de son oeuvre. La double tendance de cette approche, attentive aux textes de notre corpus, est manifeste dans les deux grandes parties de notre travail, que nous avons intitulés : *L'imaginaire du sable* et *L'écriture de sable*.

Notre point de départ réside dans la perception que l'image du sable n'est pas une image qui se rapporte au paysage naturel, elle n'est pas un élément de décor, mais dans son mouvement et par les constellations d'images qu'elle appelle, elle implique une sensibilité, une vision du monde, une recherche de l'être et, en même temps, un travail de la forme et de l'écriture. Par le désir réunificateur de notre démarche, visant à interroger sous un même angle *le sens* et *la forme*, nous partageons la conviction de Jean-Pierre Richard, celle que la critique « peut être à la fois une herméneutique et un art combinatoire » et qu' « elle déchiffre [...] en réunissant ».¹

En essayant de mettre en évidence la manière dont les images du sable organisent la structure profonde de l'oeuvre de Ben Jelloun et cristallisent une incessante quête du sens, nous arriverons inévitablement à suivre la manière dont cette image du sable configure son écriture, autour de la reprise, de l'infini retour sur soi-même, de l'effacement, de l'insertion des registres de l'oralité, d'un ressourcement continu par l'appel d'autres voix, d'autres textes. C'est une démarche critique qui nous semble appropriée à notre corpus et s'avoisine à l'exégèse mallarméenne de Jean-Pierre Richard :

*Une telle démarche critique qui semblait au départ tourner le dos aux formes, aboutit finalement à elles. Elle les fonde même, et leur donne une dignité nouvelle en les réintégrant dans la ligne d'un projet humain ; car elle les tient désormais pour les seuls objets où ce projet puisse réaliser sa plénitude. Les formes ne sont plus alors ces irréductibles objectifs qui obligeraient l'invention à en passer par elles, elles apparaissent comme les moules idéaux où l'existence atteint à son vrai bonheur.*²

Notre effort va vers une contribution à la connaissance de l'oeuvre de Ben Jelloun par une lecture intuitive, qui se veut investissement et participation active et ne sera pas exempte de subjectivité et d'implication du lecteur dans son sujet. Nous

¹Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil, 1961, p. 15.

²Id., p. 32.

avouons donc une sensibilité de lecteur pris dans le tissage des images réveillées par le mouvement du sable, par son dynamisme organisateur. Cette implication du lecteur qu'est, avant tout, le chercheur qui décide de s'attarder à l'interprétation des textes, pourrait expliquer le titre de notre travail, *Lectures de sable*, conçu sous le signe de la pluralité, car il n'y a pas de lecture singulière, mais toujours une pluralité de lectures. Nous verrons au terme de notre interprétation les textes de Tahar Ben Jelloun en tant que textes qui n'avancent pas l'ambition d'être achevés, mais se maintiennent dans un état de perpétuel commencement. D'une part, cette caractéristique est offerte par des stratégies d'écriture spécifiques à l'auteur et qui caractérisent d'ailleurs la littérature maghrébine de langue française mais, en même temps et indépendamment des intentions auctoriales, par l'ouverture et la potentialité qui résident dans tout acte de lecture.¹ Tout en essayant de rester fidèle aux textes, l'interprétation des images du sable fera confiance à leur dynamisme, à leur déplacement entre le décor du désert ou le bord de la mer, entre la solidité et la fluidité, à l'oscillation et à l'effritement qui menacent l'être de sable.

La méthode que nous avons choisie pour notre investigation nous a été dictée par une sensibilité critique proche de la méthode de Jean-Pierre Richard, aux théories de l'imaginaire développées par les travaux de Gaston Bachelard et de Gilbert Durand mais, également, par l'objectif que nous nous proposons, celui d'établir un paradigme de lecture à travers le sable. Conçue essentiellement sous le signe de la pluralité, comme nous l'avons mentionné, les lectures de sable rejoignent le projet de la lecture du texte poétique de Jean Burgos : « Inséparable de l'écriture dont démêle et réactualise d'abord les forces vives, la lecture du texte poétique est passage de l'actuel au virtuel, ouverture aux potentialités du texte, et c'est la même aventure des possibles qu'elle poursuit ». ²

Faisant confiance au critique cité, qui considère que l'œuvre est « lieu à la fois du réel et du possible »³, nous pouvons affirmer qu'à chaque fois qu'une exégèse s'y arrête, des rebondissements de sens jaillissent dans l'interprétation. Plus qu'une réalité, l'œuvre de Tahar Ben Jelloun est pour nous, lecteurs, un lieu du possible, du probable, un investissement de sensibilité, une manière d'y habiter et de se laisser habiter par elle.

¹ En ce sens, Jean Burgos affirme : « Si le texte poétique a ceci de particulier qu'il est toujours un commencement, c'est que sa lecture, justement, est l'acte par lequel les forces qui ont déterminé l'organisation de son écriture et assuré son développement progressif vont se trouver non pas seulement réactualisées mais régénérées et prolongées dans leurs potentialités. », *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 124.

² Jean Burgos, *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 125.

³ Id., p. 211.

Rappelons à cet égard les paroles de Georges Poulet : « Il faut [...] simplement se résigner à faire partie des lieux, à habiter, à se laisser habiter par la pensée. Rien n'existe plus pour le critique que cette conscience qui n'est même pas plus d'autrui, qui est solitaire et universelle ».¹ C'est dans cet espace de solitude et d'universalité que nous situons les textes benjellouniens, ainsi que leur rencontre avec le regard critique. « En deçà de l'œuvre il y a l'être ; en deçà de l'être il y a le monde. Monde des autres avec lequel il s'agit de communiquer ».² Nous essaierons, tout au long de notre étude, de placer notre itinéraire interprétatif dans ce triangle dont les lignes mobiles sont en perpétuel échange et remplacement : œuvre, être, monde. C'est un exploit qui s'accompagnera du saisissement des images qui, reliées entre elles, communiquant et s'ouvrant les unes vers les autres, composent l'univers imaginaire des récits benjellouniens. Un univers que nous concevons, à l'instar de Jean-Pierre Richard, en tant qu' « architectures intérieures, nées du monde et tournées vers le monde, cherchant à le constituer, ou reconstituer dans l'espace d'une sensibilité [...] ».³ Nous reprenons également le sens que Jean-Pierre Richard attribue à la lecture, conçue au pluriel, en tant que « parcours personnels visant au dégagement de certaines structures et au dévoilement progressif d'un sens ».⁴ Le projet interprétatif est donc une recherche d'être qui ne peut se soustraire à l'image, définie par Bachelard comme « un phénomène d'être »⁵, car « c'est [...] au niveau des images détachées que nous pouvons "retentir" phénoménologiquement ».⁶

L'analyse richardienne porte particulièrement son intérêt sur l'individualité, sur la révélation du soi à travers les images ; la méthode durandienne implique la transcendance de l'image vers des expériences universelles. Le corollaire de ces deux méthodes rejoint la « poétique de la rêverie » bachelardienne : l'écriture naît de la sensibilité, elle est ancrée dans la matière, constitue une expérience de la subjectivité mais, travaillée par les forces de l'imaginaire, elle rejoint des images universelles.

6. Choix du corpus.

Par rapport aux travaux universitaires déjà effectués sur l'œuvre de Tahar Ben Jelloun, il s'agit pour nous d'intégrer dans l'ensemble de recherches quelques-uns des

¹ Georges Poulet, Préface à Jean-Pierre Richard, *Littérature et sensation : Stendhal, Flaubert*, Paris, Éditions du Seuil, 1954, p. 9.

² Id., p. 12.

³ Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, p. 7.

⁴ Ibid.

⁵ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1989, p. 2.

⁶ Id., p. 9.

récits plus récents que nous avons trouvés d'une manière sporadique dans les exégèses. Si la plupart des travaux universitaires se sont particulièrement penchés sur les récits *Harrouda*, *Moha le fou Moha le sage*, *La Prière de l'absent*, *L'Écrivain public*, *L'Enfant de sable* et *La Nuit sacrée*, nous voulons également explorer l'univers imaginaire et scriptural des récits moins étudiés, tels *La Nuit de l'erreur*, *L'Auberge des pauvres* ou *Cette aveuglante absence de lumière*. Nous ne sommes pas conduits par un quelconque désir critique de monumentalité, mais surtout par l'intention de mettre en lumière une continuité de l'univers romanesque de l'écrivain, une constante de préoccupations, une récurrence thématique et scripturale, une obsession des images qui forment des constellations riches en significations, offrant une unité de ses récits, même si celle-ci se configure dans la discontinuité.

Nous optons donc pour 7 romans, des romans qui marquent un changement dans la production de l'écrivain, en ce sens qu'il s'y détache progressivement des revendications sociales et post-coloniales qui imprègnent ses premières œuvres, notamment *Harrouda*, *La Réclusion solitaire* ou *Moha le fou*, *Moha le sage*. A propos de ces premiers textes, Tahar Ben Jelloun dit :

*Colère et révolte contre l'injustice, la répression et l'arbitraire des années 60-70 ; Ce Maroc-là est celui qui m'a donné envie d'écrire, c'est-à-dire témoigner et dénoncer. Avec le temps, j'ai calmé mes impatiences et pour cela je suis passé à la narration romanesque.*¹

Notre intention de ne pas orienter notre étude vers le social et la contestation concorde avec cet aveu de l'écrivain et justifie notre corpus, formé des romans : *La Prière de l'absent*, *L'Écrivain public*, *L'Enfant de sable*, *La Nuit sacrée*, *La Nuit de l'erreur*, *L'Auberge des pauvres*, *Cette aveuglante absence de lumière*. Cependant, en assumant le risque d'être coupable de ne pas maîtriser notre jugement, nous voulons rétracter l'affirmation de négliger les autres ouvrages mentionnés à cause de leur aspect revendicatif qui ne constitue pas notre centre d'intérêt. En réalité, notre conviction est que l'œuvre de Tahar Ben Jelloun témoigne d'une exceptionnelle richesse qui permet des approches multiples et des plus diverses. Les *lectures de sables* que nous envisageons dans cette étude pourraient être appliquées à l'ensemble de l'œuvre benjellounienne, en dehors de toute distinction d'ordre générique. D'ailleurs, la fusion des genres, du réel et de l'imaginaire, l'infusion de lyrisme dont tous ses textes sont imprégnés nous semble autoriser une approche qui ne respecte pas la typologie

¹ Tahar Ben Jelloun, « Les racines », in *Magazine littéraire*, Paris, n° 375, 1999, pp. 98-99.

classique qui distingue entre romans, récits, poèmes, essais. La présence errante de la poésie tout au long de ses textes est une constante dont l'écrivain est pleinement conscient :

*Je n'ai pas cessé d'écrire de la poésie. [...] Cette poésie circule dans les fictions, pas parce que je le décide mais parce que le peuple marocain intègre tout naturellement la poésie dans sa façon de se raconter, de bouger et de vivre.*¹

L'oeuvre de Tahar Ben Jelloun s'inscrit parfaitement le spécifique des littératures maghrébines, caractérisée par une infusion du lyrisme et le dépassement des frontières génériques. C'est ce que Marc Gontard remarque comme essentiel pour la production littéraire maghrébine, le fait que « toute distinction aristotélicienne (et donc occidentale) entre les genres disparaît », la conséquence étant qu'« il n'y a plus de frontière entre la prose et la poésie, le récit et le lyrisme ».² L'infusion des genres dans les écrits de Tahar Ben Jelloun est l'un des aspects qui ont maintes fois été mis en lumière par la critique, comme dans le cas de cette appréciation sur *La Nuit sacrée* : « [...] on y trouve du conte, des chapitres qui sont des véritables chants, des rythmes de phrases et des enchantements d'images qui appartiennent davantage à la poésie qu'à la narration ».³

Dans le laboratoire de gestation de notre étude, nous aurions voulu suivre la révolte borgésienne contre les classifications génériques qui opposent les vers à la prose, les contes aux essais et analyser indistinctement des textes de Tahar Ben Jelloun. Nous avons pensé que pour le propos de notre étude, romans, récits ou vers confondus auraient offert la possibilité d'une analyse plus généreuse, plus enrichissante. Mais, pour des raisons de rigueur et pour un encadrement plus adéquat de notre sujet, pour éviter l'éparpillement aux quatre coins de l'horizon, nous avons finalement préféré une réduction de notre corpus à un nombre de sept récits, déjà mentionnés. Cependant, au fur et à mesure de notre analyse, des références à des récits ou à des vers hors corpus seront présentes, par un souci de mieux éclairer notre propos ou par un souci plutôt subjectif de ne pas négliger certains fragments qui, lors de la lecture, ont trouvé des résonances particulières dans notre esprit.

¹ Tahar Ben Jelloun, « Les racines », in *Magazine littéraire*, Paris, n° 375, 1999, pp. 98-99.

² Marc Gontard, *Violence du texte. Étude sur la littérature marocaine de langue française*, Paris-Rabat, L'Harmattan-SMER, 1981, p. 21.

³ Pierre Lepape, *Le Monde*, 18 nov. 1987, cité par Fr. Desplanques, « Autour du prix Goncourt 1987 : Tahar Ben Jelloun, entre sable et Seine », *Écritures d'ailleurs, Autres Écritures : Afrique, Indes, Antilles*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 97.

PREMIÈRE PARTIE

L'IMAGINAIRE DU SABLE

INTRODUCTION

Les métaphores étaient
arbitraires ou semblaient telles.

Borges, *Le miroir et le masque*

Recherche d'une sensibilité qui travaille l'œuvre, cette première partie de notre étude consiste en un repérage thématique, en un rassemblement de thèmes qui se configurent autour de la métaphore du sable. Le thème est défini par Jean-Pierre Richard en tant que

[...] principe concret d'organisation, un schème ou un objet fixes, autour duquel aurait tendance à se constituer et à se déployer un monde. [...] Le repérage des thèmes s'effectue le plus ordinairement d'après le critère de récurrence : les thèmes majeurs d'une œuvre, ceux qui en forment l'invisible architecture, et qui doivent donc pouvoir nous livrer la clef de son organisation, ce sont ceux qui s'y trouvent développés le plus souvent, qui s'y rencontrent avec une fréquence visible.¹

Outil précieux, le thème permet donc au critique de suivre les constantes d'une sensibilité, la manière dont celle-ci se rapporte au monde et de rendre compte d'une cohérence interne de l'œuvre. Le principe de la récurrence ne suppose pas seulement la répétition, car il implique le déchiffrement des variations que le thème peut engendrer.

Pour pouvoir établir la pertinence scientifique de notre interprétation par le biais de la métaphore du sable, il nous est nécessaire de donner quelques points de repère sur l'évolution théorique de ce concept, longtemps dévalorisé.

Figure de style fondée sur l'analogie et/ou la substitution, la métaphore est définie, d'une manière devenue classique, par Pierre Fontanier : « Présenter une idée sous le signe d'une autre idée 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 ».²

Dans sa *Poétique*, Aristote définit la métaphore pour toute la pensée occidentale ultérieure, conformément à son étymologie (du grec *métaphora*, signifiant *transport*), en tant que déplacement d'un sens propre, grâce à une association de ressemblances : « La métaphore est le transport à une chose d'un nom qui en désigne un autre, transport ou

¹ Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil, 1961, pp. 24-25.

² Pierre Fontanier : *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, p. 99.

du genre à l'espèce, ou de l'espèce au genre ou de l'espèce à l'espèce ou d'après le rapport d'analogie ».¹

Établie principalement à base d'analogie, la métaphore est menacée d'un piège :: elle promet une intelligibilité mais, en même temps, en fonction de l'usage que l'on en fait, elle peut faire céder l'interprétation aux illusions qui lui sont propres, à la libre inspiration de l'imagination. Dans toute démarche de compréhension, il s'agit de discerner si l'image-métaphore peut rejoindre l'acte de penser ou si elle peut même coïncider avec celui-ci.

Depuis Platon, un clivage semble s'être instauré entre la représentation des Formes pures et la pensée pure, par les deux types de connaissances qu'il établit, la connaissance sensible (*doxa*) et la connaissance conceptuelle (*dianoia*). Une question centrale qui s'est imposée dès la naissance de la philosophie occidentale est centrée sur la capacité de la métaphore d'avoir un pouvoir cognitif. Le déroulement de ce questionnement s'est accompagné de celui visant la conceptualisation envisagée dans les limites de l'homogénéité, de l'identité, de l'autonomie. En interrogeant le fondement de la métaphore en tant qu'entité douée de pouvoir cognitif, Jean-Jacques Wunenburger considère que l'enjeu de la question est

[...] non seulement de savoir si la rationalité ne doit pas être reconnue comme composite, plurielle, étagée, croisée, mais aussi de se demander si, en fin de compte, l'idéal de rationalité classique, celui des idées claires et distinctes, du sens propre, du concept défini, n'est pas une fiction, une utopie, en tout cas une Idée régulatrice plus qu'une réalité cognitive de fait .²

Le savoir platonicien fondé sur les Idées pures, la rationalité cartésienne en tant que domaine cognitif immaculé, la pensée scientifique moderne, se sont appuyés sur des concepts et des raisonnements abstraits, en éloignant toute démarche herméneutique des données affectives, empiriques, des résonances du monde de l'imaginaire. L'image et la métaphore ne trouveraient donc pas de place dans ce mouvement de la pensée pure.

En essayant de réduire le clivage établi entre les domaines de la rationalité et de l'affectivité, Jean-Jacques Wunenburger apporte des exemples destinés à détourner la métaphore du dilemme traditionnel entre l'objectivisme et le subjectivisme, en s'appuyant sur des analyses du langage commun. Ainsi remarque-t-on une amélioration du statut de la métaphore, comme le montrent les considérations de George Lakoff et

¹ Cité par Jean-Jacques Wunenburger, « L'analogie de la métaphore », in *La vie des images*, Presses Universitaires de Grenoble, 2002, p. 29.

² Id., p. 28.

Mark Johnson sur la fonction heuristique de la métaphore, associant la raison et l'imagination :

La métaphore est ainsi une rationalité imaginative... La métaphore est un des outils les plus importants pour essayer de comprendre particulièrement ce qui ne peut être compris totalement : nos sentiments, nos expériences esthétiques, nos pratiques morales et notre conscience spirituelle. Ces efforts de l'imagination ne sont pas dénués de rationalité : puisqu'ils utilisent la métaphore, ils emploient une rationalité imaginative.¹

Par ce type de restauration de la rationalité au sein de l'image métaphorique, on a ouvert la voie à de multiples interprétations de l'imaginaire, délivrant la métaphore du poids de la gratuité et de l'arbitraire.

Nous saisissons dans les récits de Ben Jelloun la capacité d'imaginer, le don d'inventer et de fabuler comme une bouée de sauvetage contre une réalité trop contraignante. Les personnages se réfugient dans un monde qu'ils créent à force de l'invention, de la rêverie, de la capacité de se soustraire à la compréhension du monde, reprenant souvent à leur compte l'affirmation bergsonnienne sur « l'incompréhension [qui] est l'intelligence du monde ». Ces personnages semblent s'être approprié « la fonction fabulatrice »² de l'imagination dont parle Gilbert Durand, l'imagination étant une « réaction défensive de la nature contre la représentation, par l'intelligence, de l'inévitabilité de la mort »³, sa fonction étant « avant tout une fonction d'euphémisation, mais non pas simplement opium négatif, masque que la conscience dresse devant la hideuse figure de la mort, mais bien au contraire dynamisme prospectif qui, à travers toutes les structures du projet imaginaire, tente d'améliorer la situation de l'homme dans le monde ».⁴

L'imagination se configure poursuivant les mouvements et les apparences de la terre pour donner vie à sa propre manière de configuration, autour des nœuds d'images. En dressant un inventaire des péchés capitaux de l'image qui dégradent le savoir, dans la vision de Jean-Paul Sartre², Gilbert Durand propose une réhabilitation de la « famille de l'image » sur laquelle il bâtit la construction des théories de l'imaginaire.

[...] il est capital de remarquer que dans le langage, si le choix du signe est insignifiant parce que ce dernier est arbitraire, il n'en va jamais de même dans le domaine de l'imagination où

¹ Cité par Jean-Jacques Wunenburger, *La vie des images*, Presses Universitaires de Grenoble, 2002, p.36.

² Gilbert Durand, *L'imagination symbolique*, Quadriga/PUF, 1993, p. 117.

³ Ibid.

⁴ Id., p. 118.

*l'image - aussi dégradée qu'on puisse la concevoir – est en elle-même porteuse d'un sens qui n'a pas à être recherché en dehors de la signification imaginaire. C'est finalement le sens figuré qui seul est significatif, le soi-disant sens propre n'étant qu'un cas particulier et mesquin du vaste courant sémantique qui draine les étymologies.*¹

À partir d'un fait capital, intégré à la construction théorique durandienne, le fait que « dans le symbole constitutif de l'image il y a homogénéité du signifiant et du signifié au sein d'un dynamisme organisateur et que, par là, l'image diffère totalement de l'arbitraire du signe »¹, le sable, *image obsessionnelle* de l'imaginaire du désert, fraie des sentiers d'interprétation qui se croisent dans une vision du monde éclaté. Accepter le postulat du trajet aller-retour entre la conscience, le geste et la matière, ce serait faire confiance à l'intuition bachelardienne : « À la description purement cinématique d'un mouvement – fût-ce d'un mouvement métaphorique –, il faut toujours adjoindre la considération dynamique de la matière travaillée par le mouvement »² et pouvoir se rapporter au sable en tant que matière génératrice de mouvement créatif.

La métaphore du sable fait surgir dans les textes benjellouniens des images de matière changeante, en fuite perpétuelle, travaillée par la force des eaux et des vents, matière composite faite de particules éparses, condamnée à l'exil et à l'errance, à la perte des traces qui s'y inscrivent, à l'effritement et à la désagrégation. Toutes ces données métaphoriques poursuivent les personnages et imposent la conscience d'un monde dépourvu de sens dont les seuls points de repère sont l'angoisse, l'enfermement, la perte de la mémoire, la menace de la chute dans le temps. L'angoisse existentielle et l'effleurement du bonheur alternent en un mouvement d'oscillation pendulaire et tracent les contours d'un paysage hétérogène. « Animal exilé dans l'existence »³, ayant perdu les points de repère et donc le sens de l'existence, l'homme connaît l'expérience de l'errance, du labyrinthe ; il plonge dans l'altérité comme dans un gouffre profond, l'œuvre étant sillonnée d'une profusion d'images de la chute.

Mais comme l'absence n'est qu'un renforcement de la présence, comme le gouffre n'est parfois que le renversement des cimes, l'imaginaire déploie un itinéraire où la conscience triomphera de l'angoisse, par la découverte des lieux de refuge protecteur. L'errance devient ainsi parcours, s'acheminant vers la quête d'un sens perdu qu'il faut restaurer, par le contact rêvé avec le monde, les mots, les êtres et les choses, par un désir de fixation et de retour. Tout cela se configure dans des réseaux de thèmes

¹ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Ed. Dunod, Bordas, 1984, p. 24.

² Gaston Bachelard, *L'Air et les songes*, Paris, Éditions José Corti, 1943, p. 300.

³ Emil Cioran, *Sur les cimes du désespoir*, in *Oeuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1995, p. 91.

et d'images qui communiquent d'un roman à l'autre, faisant jaillir une vision du monde et prouvant que l'œuvre est avant tout une aventure spirituelle, un parcours vers le sens, « une aventure de l'être ».¹

CHAPITRE I

LE SENS PERDU

Nous sommes comme le sable, nous sommes l'ombre insaisissable.

Tahar Ben Jelloun, *La Prière de l'absent*

Ce qui frappe, à première lecture, chez Tahar Ben Jelloun, c'est le manque de consistance de ses personnages, leur angoisse devant l'instabilité et la menace de désintégration de leur être. Condamné à une longue errance, l'être ressent comme un exil le sentiment d'une perte. Perte de l'identité, du nom, de l'espace sécurisant, effacement du visage et de la mémoire, tout conduit à une incertitude où se maintiennent les personnages. L'angoisse procède de la perception d'un monde éclaté, destiné à une vacillation essentielle. La notion d'exil renvoie aux thèmes de l'angoisse, de la souffrance et témoigne d'une rupture de l'équilibre existentiel, provoquée par l'éloignement d'un lieu d'origine, par le déficit d'identité et l'effacement de la mémoire.

L'exil est un motif empruntant ses images au sentiment de l'indéterminé, de l'incertitude et de la vacuité, entraînant toute une série d'images qui sont doublement connotées, qui ne se décident pas à plonger du côté du bonheur ou du malheur, restant sur une ligne médiane entre les deux, en continuelle oscillation. Cette dynamique des images, parfois mélangeant des configurations complètement opposées est naturelle, vu leur statut, selon Bachelard, qui considère qu'elles « ne se laissent pas classer comme les concepts. Même lorsqu'elles sont très nettes, elles ne se divisent pas en genres qui s'excluent ».² Si « [l]e concept chemine de proche en proche, unissant des formes prudemment voisines [...] l'imagination franchit d'extraordinaires différences ».³

¹ Jean-Pierre Richard, *Littérature et Sensation: Stendhal, Flaubert*, Paris, Éditions du Seuil, p. 16.

² Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté. Essai sur l'imagination matérielle*, Paris, Librairie José Corti, 1947, p. 289.

³ Id., pp. 290-291.

I.1. L'être de sable

Le récit *La Prière de l'absent* raconte d'un bout à l'autre des absences dont les variations conduisent à offrir à l'absence le statut de principe structurel. L'absence est celle qui déclenche le mécanisme de l'errance vers la découverte d'une non absence. Un passé inconnu, mais marqué de douleur et de souffrances, est toujours le mobile d'une perte. Le premier chapitre du récit, *La passion de l'oubli*, s'organise autour de la notion de l'oubli, associée à celle de l'absence et configurant en réseau symbolique les termes « images », « ombre » et apparence ».

L'écrivain met en scène, par une narration à la troisième personne, un « il » neutre et à contre sens, dépourvu d'individualité puisque ses traits essentiels sont ceux de l'absence, de l'oubli, de l'effacement et de la perte qui conduisent à l'épreuve d'une altérité radicale : « [à] présent qu'il était devenu un autre, il se sentait capable d'aller au devant de sa plus grande douleur ».¹ Ces mots offrent à l'altérité le pouvoir conditionné d'affirmer une existence, définie paradoxalement par la non existence : « D'où son besoin qu'il avait de s'absenter quelques jours, le temps d'oublier ce corps qu'il venait de quitter [...] ».² Une question surgit naturellement : pourquoi faudrait-il quitter le corps et l'oublier ? Pour donner libre cours à une errance empruntant le visage de la recherche, de *l'être à la recherche de*, pour « se mettre à la recherche de la substance essentielle qui donnerait à ce corps impatient souffle, vie et mémoire ».³ L'errance, de même que la recherche sont des données existentielles qui témoignent d'une hésitation, ce sont deux manières d'assumer l'éloignement d'un centre et d'en gérer la perte.

L'être à la recherche de est un être encore non défini ou défini par le manque : « Je ne suis pas encore fait ou du moins pas encore achevé »⁴, dit le « il », dans un état de béatitude offert par l'absence. Les vertus du vide sont elles-mêmes paradoxales, comme le montre le fragment suivant qui associe des sentiments contradictoires, la béatitude et la peur devant le vide :

*Il se sentait si léger, si libre et totalement détaché qu'il eut peur de ne plus exister du tout, peur de se dissoudre dans l'air, de devenir cet être de sable, ballotté par les vents et retenu par les touffes d'herbe sauvage sur les dunes.*⁵

¹ Tahar Ben Jelloun, *La Prière de l'absent*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 11.

² Ibid.

³ Ibid.

⁴ Ibid.

⁵ Id., p. 12.

Il faut remarquer le double sémantisme de l'image de l'être de sable, refermant le sentiment de liberté, de légèreté, de triomphe sur les attaches, d'impondérabilité mais, en même temps, un rappel à la terre, une gravitation qui retient et empêche le vent de déclencher un vrai mouvement ascensionnel. L'être de sable emprunte donc les caractéristiques du sable, si nous prenons en considération le fait que, pendant les tempêtes de sable, celui-ci n'est transporté par le vent qu'en saltation, et les grains de sable ne montent que très peu au-dessus de la surface du sol. Seule la poussière est charriée jusqu'à de grandes hauteurs obscurcissant le ciel.

Toutefois, même doublement connotée, l'image de l'être de sable semble préfigurer davantage le sens du bonheur, puisqu'elle est opposée à celle du cristal : « Être de sable et non de cristal, pour pouvoir s'effriter, se perdre dans le néant et se relever avec la première lueur de l'aube ». ¹ Surface miroitante, le cristal craint la lumière du soleil, il symbolise le pérenne, le figé, l'achevé, l'unique, il est ainsi « le symbole d'une volonté de maîtrise du destin, d'une attitude psychologique orientée vers la permanence, la conservation, l'intangibilité d'un moi en défense. Il est le pôle fixe de la dynamique évolutive. Le cœur minéral de la vie ». ² Le cristal semble donc connoter tout ce qui manque à l'être de sable, tout ce qu'on lui oppose, symbolisant la consolidation, une solidité triomphante qui affirme sa dureté impénétrable, le terrain stable des certitudes et des convictions fermes, la confiance accordée aux formes de l'apparence, la croyance en la réalité des formes et des objets. Selon Bachelard, « le cristal passe [...] pour une sorte de forme fondamentale, de forme parfaite, de forme bien constituée dans son unité ». ³

Si ces données de l'être de cristal sont rejetées par le désir d'effacement de la mémoire et du passé, accepter la fragilité et l'impondérabilité ne va pas sans combat et sans inquiétude :

Cet état d'absence et d'insistance que seul un corps vidé, un être réduit à sa seule forme, pouvait connaître, lui procurait une espèce de sérénité mêlée d'inquiétude. En fait, il n'était pas totalement libéré de l'histoire, du passé et des traces de l'autre. Il sentait au fond de lui-même comme un reste de présence, un murmure de ce qu'il avait été. ⁴

¹ Tahar Ben Jelloun, *La Prière de l'absent*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, pp. 12-13.

² Georges Romey, *Dictionnaire de la symbolique. Le vocabulaire fondamental des rêves*, Paris, Éditions Albin Michel, S.A., Tome 1, 1995, p. 161.

³ Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté, Essai sur l'imagination matérielle*, Paris, Librairie José Corti, 1947, p. 295.

⁴ Tahar Ben Jelloun, *La Prière de l'absent*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 15.

Le mélange de sérénité et d'inquiétude est le propre du mouvement du sable : s'il efface les traces qu'un passage laisse derrière soi, d'une vie, d'un corps ou d'une mémoire, l'effacement ne signifie pourtant perte mais, au contraire, tout y reste, déposé quelque part, promesse du miracle de ce qui existe sans être visible pour les yeux. Invisibles, les traces existent pourtant, emportées par le mouvement du sable, un aller-retour conditionné, mouvement sans destination précise, puisque le sable ne se déplace jamais que pour y revenir, soumis à un faux déplacement.

Dans *La Nuit sacrée*, contre tous les efforts de Zahra d'oublier son passé, de chasser les souvenirs et recommencer une nouvelle existence, elle doit accepter l'évidence de l'impossibilité de l'oubli total, évidence qui lui apparaît dans toute sa nudité lors de ses rêves qui tournent aux cauchemars. Si l'oubli était apporté par la baignade du corps et de l'âme de Zahra dans une source « aux vertus exceptionnelles »¹, c'est toujours l'image d'une eau, violente et hostile cette fois-ci, qui replace devant la conscience du personnage le miroir où se reflètent des fantômes de son passé meurtri.

*Je passais toute la nuit à lutter contre les courants d'une eau lourde et gluante dans un lac profond habité par toutes sortes de bêtes et de plantes. Il montait de cette eau morte, mais agitée de l'intérieur par le va-et-vient des rats se jouant d'un chat blessé, une odeur suffocante, une odeur épaisse et indéfinissable.*²

Des visages de son passé surgissent dans cette eau visqueuse, comme celui de Fatima, son épouse épileptique que le lecteur connaît depuis *L'Enfant de sable*. Associés aux miasmes pestilentiels, au grouillement des rats, à la sensation d'étouffement, ils apparaissent comme le spectre effrayant de la mort. L'image de la chute s'impose naturellement dans le texte, accompagnée de celle d'une force invisible et impossible à combattre : « [...] une main me faisait descendre et me remontait à sa guise ».³ Le réveil du passé revêt donc des aspects mortuaires terrifiants, dans une vision « catamorphe ».⁴

Il en va de même pour la mémoire perdue de Sindibad qui n'est pas définitivement anéantie, mais enfouie dans les profondeurs de son être, cachée comme sous des voiles dont la transparence laisse deviner des traces effacées. Lors du voyage

¹ Tahar Ben Jelloun, *La Nuit sacrée*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 104.

² Id., p. 121.

³ Ibid.

⁴ Gilbert Durand identifie dans les images dynamiques de la chute une « épiphanie imaginaire de l'angoisse devant la temporalité », une « quintessence vécue de toute la dynamique des ténèbres », in *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Éditions Dunod, Bordas, 1984, p. 122.

vers le Sud, errance menée à construire une nouvelle mémoire, des strates de la mémoire du passé viennent se superposer comme un palimpseste sur les nouvelles traces des étapes du parcours des trois personnages :

*Le visage de Sindibad devint sombre : des bribes d'une vie oubliée et enterrée menaceraient-elles de réapparaître ? Il était incapable de savoir ce qu'il y avait derrière ces rumeurs à peine esquissées. Des bruits, des images, des parfums traversaient son esprit, comme au début d'un long réveil. Il avait l'impression de quitter un état d'inconscience, un état de coma, l'impression d'émerger d'un sommeil profond ou d'une eau trouble. Interpellé d'horizons invisibles, perdu dans un champ blanc sans repères, il était pris de peur. [...] Il sentait comme un bras fort qui le tirerait vers ce champ blanc et lointain, vers des événements inscrits dans un passé annulé, rayé de sa vie. Les pensées de l'oubli montaient en lui lentement, confuses et troublantes comme la fièvre.*¹

Les souvenirs de Sindibad vivent dans un état indéfini et flou, par un mélange d'images, sons et odeurs qui échappent au niveau de sa conscience, à tout savoir intelligible et esquissent une effusion menaçante. Le sommeil profond et l'eau trouble sont des images de l'angoisse perçante, des images de l'adversité. L'eau dont Sindibad a l'impression d'émerger est à l'image de l'« eau violente » bachelardienne ; la peur qui s'empare du protagoniste nous fait penser aux « premiers exercices de la nage [qui] sont l'occasion d'une peur surmontée ».² L'eau trouble est, selon l'expression de Bachelard, *l'appel de l'élément* ; dans le cas de Sindibad, l'appel des souvenirs qui effraient, puisque c'est un appel de l'inconnu, d'un passé qui était pour lui « un immense trou noir ».³ Il ressent la panique d'être attiré par une force inconnue qui le tire vers le gouffre ; l'image du bras hostile revient à l'esprit de Sindibad : « Je me sens parfois comme tiré vers une trappe laissée il y a longtemps derrière moi [...] Je sentais la présence d'une main qui me tirait vers une autre vie lointaine [...] ».⁴

À chaque fois que le passé se réveille par des bribes d'images, l'angoisse revient, toujours étouffante, de même que le besoin d'y résister, comme au moment où il revoit Jamal dans la personne du jeune *fkih* (dispensateur de Coran) qui parlait devant une assistance nombreuse :

Sindibad était de nouveau visité par des souvenirs épars et flous. De nouveau, l'angoisse le serrait à la gorge. Cet état où les images lui parvenaient inachevées, formant des souvenirs

¹ Tahar Ben Jelloun, *La Prière de l'absent*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 93.

² Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1942, p. 185.

³ Tahar Ben Jelloun, *La Prière de l'absent*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 115.

⁴ Id., p. 118.

*mutilés, accumulant des impressions d'un vécu probable, le fatiguait. Cela le rendait nerveux et il luttait contre lui-même pour ne pas tout lâcher et sombrer dans une perte de conscience ou une folie faite de violence et d'abandon.*¹

Cependant, l'inquiétude surgit du magma indistinct des souvenirs, de l'incapacité de l'être à les ordonner et à recomposer un ensemble. Redécouverte, comme si elle était une redécouverte de l'identité, la mémoire provoque un état de bonheur, même si toujours assombri, que Sindibad ressent vers la fin du voyage, lorsque les pièces éclatées du puzzle de sa passion pour Jamal se recomposent, traçant ainsi les contours de son identité égarée :

*Il sentit sa mémoire combler les trous et se remplir d'images, de sons, de parfums et de mots. Il était comme un morceau de terre fêlée par une longue sécheresse, et qui était tout d'un coup inondée par des fontaines et des sources d'eau pure et fraîche. Le sentiment de s'enrichir très vite et de récupérer une partie de sa vie laissée quelque part le remplissait de joie inquiète.*²

Il faut remarquer la richesse d'images de ce fragment. Tout d'abord, soulignons le voisinage heureux des images, des sons, des parfums et des mots qui inondent l'être dont les sens étaient assoupis. Le pressentiment de la présence du liquide bienfaisant qui abreuve la sécheresse guérit du vide et facilite le retour de la mémoire. À juste titre, Bachelard apprécie que « l'eau est l'élément le plus favorable pour illustrer les thèmes de combinaison des puissances. Elle assimile tant de substances ! Elle tire à elle tant d'essences ! Elle s'imprègne de toutes les couleurs, de toutes les saveurs, de toutes les odeurs ». ³

L'eau lourde, où Sindibad se sentait submergé dans le chaos des images éparées de son passé, devient une eau rafraîchissante, salvatrice, enrichissante. Un dynamisme amplificateur de la métamorphose de l'eau dirige Sindibad de la crainte suscitée par les trous de sa mémoire vers la joie, même si inquiète, de maîtriser progressivement son passé. C'est de l'eau sombre dans l'eau légère que Sindibad plonge, en contredisant l'affirmation de Bachelard concernant le trajet unidirectionnel des images de l'eau. Le critique soutient que « [j]amais l'eau lourde ne devient une eau légère, jamais une eau sombre ne s'éclaircit. C'est toujours l'inverse ». ⁴

¹ Tahar Ben Jelloun, *La Prière de l'absent*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 115.

² Id., p. 185.

³ Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1942, p. 109.

⁴ Id., p. 59.

Le mélange des sentiments d'inquiétude et de bonheur s'inscrit pleinement dans la symbolique du sable, partagée entre le désir de durabilité et la tentation de l'éphémère :

Le sable est [...] l'un des termes de la contradiction fondamentale qui oppose l'ambition de permanence et l'acceptation de l'éphémère. Être c'est devenir et devenir c'est renoncer. Unis par leur aptitude commune à symboliser le temps maternel, le rocher et le sable sont des représentations antagonistes par référence à ce temps. Le rocher est ancrage, mémoire, refus de quitter. Il dit la volonté de pérennité. Il aspire à l'immuable dans l'éternité. Le sable est rupture, espérance, adhésion à l'accomplissement. Il dit la mouvance de l'être, la disponibilité pour la métamorphose. Un sable imaginé replace le rêveur dans la confiance de l'être en naissance.¹

Nous y voyons une continuation de la fusion des sentiments du personnage qui ouvre le récit, frappé par l'absence et l'effacement de l'identité. Pour lui, l'inquiétude et l'angoisse ne s'opposent pas à la sérénité mais, au contraire, elles l'assurent : « Son inquiétude le rassurait : il pouvait encore réagir, sentir que sa présence au monde n'était pas une chimère ou un rêve d'une nuit d'hiver ».²

L'angoisse devient paradigme de l'existence qui se conjugue sous les signes de la souffrance et de la douleur : « L'angoisse bénéfique ! [...] Il recherchait la douleur et même la peur comme un animal traqué. Traqué par le vide d'un espace blanc et illimité. Avoir mal. Souffrir. Être ». ³ Assumés, la souffrance et la douleur, la conscience du vide, le sentiment de vacuité et du manque des limites chassent tout ce qui aurait rapport à la possession et à l'attachement aux formes, déclinant l'*avoir* pour se déployer sous le signe de l'*être*. D'où l'obsession de l'être pour être, poignante dans les récits de Ben Jelloun par la récurrence intertextuelle nietzschéenne que nous allons traiter dans la deuxième partie de notre étude ; dans *La Prière de l'absent*, l'être de sable fait l'apprentissage de la grande leçon de l'être : « [...] le fondement de la vertu consiste dans l'effet de conserver son propre être, de persévérer dans son être et [...] le bonheur se trouve dans cette tendance essentielle ».⁴

Devenir ce que l'on est, pour paraphraser les paroles de Nietzsche, retrouvables dans les récits benjellouniens, c'est la condition intrinsèque du sable, puisqu'il garde

¹ Georges Romey, *Dictionnaire de la symbolique. Le vocabulaire fondamental des rêves*, Paris, Éditions Albin Michel, S.A, Tome 1, 1995, p. 213.

² Tahar Ben Jelloun, *La Prière de l'absent*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p.16.

³ Ibid.

⁴ Id., p. 13.

son essence tout en gardant l'apparence du mouvement et du changement. Par l'interprétation des rêves éveillés, nous apprenons que le « sable est sans mémoire, sans projet. Il est. Il est dans un présent qui contient un passé effacé, un devenir non prévu. Il est éternité ». ¹ Sous l'emprise du vent ou de l'eau qui le travaille, dans le sable on ne garde aucune trace du passé, de ce qui a été, aucune trace non plus de ce qui sera, même si l'existence des traces est là, soupçonnée, imaginée, rêvée. Le sable est donc ce qu'il est, une condition à laquelle aspirent les personnages de Ben Jelloun, par le désir de persévérer dans l'être.

Cependant, ce fort désir n'arrive pas à s'épanouir, étouffé par la fatalité d'une condition contraignante, plus forte que la volonté du personnage. Nous pensons à Ahmed/Zahra, dans *L'Enfant de sable*, dont la conscience garde le silence, empêchée de se manifester par une existence truquée.

Ce que dit ma conscience ? ... se demande Ahmed, ma conscience..., elle n'a rien dit pendant tout ce temps-là... Elle était ailleurs, endormie comme une pâte à levure de mauvaise qualité... Elle pourrait me souffler à la bouche, comme pour ranimer une noyée, « tu dois devenir ce que tu es »..., elle pourrait se lever... Mais elle est sous des couches lourdes d'argile... et l'argile empêche de respirer..., j'ai une conscience plâtrée... ²

L'image du « il » qui ouvre le récit *La Prière de l'absent*, marquée essentiellement par les traits de l' « ombre » et de l' « apparence » se voit multiplier dans le récits par d'autres « incarnations », elles-mêmes dépourvues de consistance, configurant des êtres de sable, définis dans le récit par les paroles d'un vieil homme racontant des histoires sur la place Jamma el Fna à Marrakech et les plaçant sous le signe de l'universelle condition humaine mais également sous celui de l'Histoire particulière du Maroc à la recherche symbolique de laquelle sont les protagonistes du voyage vers les sables du Sud :

Qui sommes-nous ? demande le vieil homme. Des apparences. Des ombres. Des images. Nous avons égaré notre être et nous n'apprenons plus l'Histoire. Nous ne sommes plus dans l'Histoire. Notre corps est vide. Notre souffle est suspendu. Il faut repartir à la recherche de notre être... ³

Par la confusion de l'être avec l'apparence, l'ombre ou l'image, nous assistons à une transfiguration du « il » en « on », à une dépersonnalisation manifeste, suggérée

¹ Georges Romey, *Dictionnaire de la symbolique. Le vocabulaire fondamental des rêves*, Paris, Éditions Albin Michel, S.A, Tome 1, 1995, pp. 210-211.

² Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985, p. 93.

³ Id., pp. 145-146.

d'ailleurs par l'absence des noms des personnages, par leur oscillation ou par leur polysémie. L'être de sable se trouve dans l'impossibilité d'articuler un « il » plein de substance. Salah Stétié écrit à l'égard du sujet confronté à l'espace désertique des sables : « Peu à peu, dans la demeure démesurée, quelqu'un est « on ». « On », presque personne, chemin vers la personnification, sentier vers la dépersonnalisation – station indéfinie ». ¹ La confrontation entre le désir d'être « il » et l'impossibilité d'être quelqu'un d'autre qu'un « on » révèle l'angoisse d'être et de ne pas être. D'où la fulgurance et la tension surgies des questions des personnages de Ben Jelloun sur leur propre identité.

Menant une petite existence médiocre à côté d'une femme pour laquelle il ne sent plus rien, le personnage Bidoun ² de *L'Auberge des pauvres* vit le sentiment de perte identitaire, de s'effriter sous le poids d'une vie banale, dépourvue de passion.

[...] je me rendais compte que quelque chose en moi s'effiloçait, partait en morceaux, jusqu'au jour où le miroir ne refléta plus mon image, je n'avais plus de visage, plus de corps, j'étais devenu une impression, une illusion d'optique, une respiration qui produit de la buée sur la vitre, qui halète et se perd dans le bruit du robinet qui fuit goutte à goutte. ³

La quête de la passion, espérée dans le voyage à Naples, coïncide avec une quête ontologique ; pour le personnage, le sens de l'existence est uniquement possible par la connaissance d'une vraie passion.

Si nous prenons l'exemple de *La Nuit de l'erreur*, le secret de la naissance de Zina pèse lourd sur sa conscience et la pousse vers une recherche fiévreuse du sens de sa destinée. La question identitaire la hante pendant ses rêves, elle n'arrive pas à surprendre son image complète dans le miroir, elle ne distingue pas clairement entre le rêve et la réalité et, par-dessus toutes ces hésitations identitaires, une question perçante s'articule : « Mais qui suis-je ? Qui m'habite ? Dites-moi qui ronge mon foie et détraque mon cœur... ». ⁴ Ailleurs, la question troublante de l'identité frappe comme un tonnerre en plein cœur du récit :

Et qui fut-il ?

La question tomba après un silence d'embarras ou d'attente. ⁵

¹ Salah Stétié, « L'Islam en ses déserts », in *Le Livre des déserts Itinéraires scientifiques, littéraires et spirituels*, Bruno Doucey (dir), Paris, Éditions Robert Laffont, S.A, 2006, p. 1081.

² Sans en arabe, illustration suggestive de l'absence des noms, propre aux personnages benjellouniens.

³ Tahar Ben Jelloun, *L'Auberge des pauvres*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 17.

⁴ Tahar Ben Jelloun, *La Nuit de l'erreur*, Paris, Éditions du Seuil, 1997, p. 78.

⁵ Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985, p.12.

Au lieu de pouvoir articuler une réponse directe, le premier conteur de *L'Enfant de sable* « sortit d'un cartable un grand cahier et le montra à l'assistance »¹, fuyant ainsi une décision, une fixation de la réponse dans la terre ferme de la certitude. Il indique la recherche de la réponse dans un cahier, comme si l'être pouvait se réfugier dans l'écriture, dans la non présence de la lettre écrite. « Le secret est là, poursuit-il, dans ces pages, tissé par des syllabes et des images ».² Le secret de l'existence du personnage est ainsi délégué à un immense jeu de puzzle dont les pièces refusent de former un tout parfaitement assemblé une fois pour toutes, à une imbrication continue de syllabes, non autonomes dans l'affirmation d'un sens, mais en train de signifier par leurs associations possibles, à des images dont le propre est d'appeler incessamment d'autres images. Réfugiée dans l'écriture, la recherche de l'identité suit le chemin dans le désert, « chemin détourné, gauche, équivoque, emprunté [...] qu'aucune vérité ne précède pour lui prescrire sa rectitude ».³ L'histoire renfermée entre les pages du cahier est « aussi l'histoire du désert », dit le conteur de l'histoire de l'enfant de sable, et nous savons déjà que « le livre désertique est de sable », que « [l']écriture se déplace sur une ligne brisée entre la parole perdue et la parole promise ».⁴ Dans cet espace de la vacuité se déploie l'identité de l'être, entre le sentiment de la perte et la promesse d'un devenir qui est celui de l'histoire, un devenir qui ne s'avérera pas évolutif, linéaire, mais circulaire, de même que les rues circulaires de l'histoire où le conteur emmène son auditoire.

La question sur l'identité revient obsessionnellement dans les récits de Ben Jelloun avec une insistance qui la rend un thème premier, organisant l'architecture de l'ensemble du récit, en lui transposant les traits de l'incertitude, du vacillement, du tremblement. La série des questions suivantes qui essaient de trouver une réponse symbolique sur l'identité du protagoniste associe des images de l'immobilité et du dynamisme, du sommet et du gouffre, de l'usure et de la blessure, de la légèreté et de la viscosité, du déguisement et du dénuement :

[...] Qui suis-je ? se demande Ahmed. Et qui est l'autre ? Une bourrasque du matin ? Un paysage immobile ? Une feuille tremblante ? Une fumée blanche au-dessus d'une montagne ? Une giclée d'eau pure ? Un marécage visité par des hommes désespérés ? Une fenêtre sur un précipice ? Un jardin de l'autre côté de la nuit ? Une vieille pièce de monnaie ? Une chemise

¹ Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985, p. 12.

² Ibid.

³ Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 103.

⁴ Id., p. 104.

*recouvrant un homme mort ? Un peu de sang sur des lèvres entrouvertes ? Un masque mal posé ? Une perruque blonde sur une chevelure grise ?*¹

Faute de pouvoir configurer une image unitaire de l'identité, de pouvoir construire un ensemble dont les parties tiennent les unes aux autres, le personnage invente à la longueur de la nuit des vies et des visages, eux-mêmes décentrés et en désarticulation. Il imagine et recueille des mains séparées des visages et il n'arrive pas à les réunir : « Les mains me trahissent aussi, dit-il, surtout quand j'essaie de les marier aux visages ». ² En effet, la question sur son identité est celle qui s'impose dans le texte, grave, le manque de réponse réduisant l'être au silence, comme à l'instant où il rencontre une vieille femme qui formule la question inassouvie *Qui es-tu ?* : « J'aurais pu répondre à toutes les questions, avoue Ahmed, inventer, imaginer mille réponses, mais c'était là la seule, l'unique question qui me bouleversait et me rendait littéralement muette ». ³

Nous réitérons la question, même si les paroles d'Edmond Jabès résonnent dans notre esprit : « On pourrait dresser un monument de marbre à la réponse ; mais qui songerait à en ériger un à la question ? Le sable est son socle ». ⁴ Qui sont donc ces êtres de sables ? Tout d'abord, dans *La Prière de l'absent*, un être exceptionnel qui déclenche les pérégrinations des personnages Yamna, Sindbad et Bobby vers le Sud marocain, l'enfant né de la source et de l'olivier que la voix de Lalla Malika présente au lecteur essentiellement sous le signe du devenir et de la découverte de l'altérité : « Ainsi, mon enfant, tu es devenu, tu vas devenir un autre » ⁵, lui dit-elle. Déjà né, il ne l'est pas encore, puisque « [l]a naissance est une impatience » ⁶, elle est conditionnée par l'oubli, par le dépassement du passé. Lalla Mallika préside le cérémonial de l'accès à l'existence du petit enfant : « Vide d'abord ta mémoire, lave tes phrases, nettoie tes images. Débarrasse-toi de l'autre que tu fus » ⁷, lui dit-elle. Une corporalité en déclin semble avoir miné l'identité de cet être qui aspire à l'identité, mais à une identité nouvelle qui écarte le passé, la mémoire et les attaches corporelles : « Des dunes entières se sont déplacées à ton insu et toi tu te laissais entamer par l'érosion irrémédiable » ⁸ poursuit la même voix de la sage-femme. Soumis à l'érosion, cet être de

¹ Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985, p. 54.

² Id., p. 55.

³ Id., p. 108.

⁴ Edmond Jabès, *Le Soupçon, Le Désert, Le livre des ressemblances*, II, Paris, Gallimard, 1978, p. 49.

⁵ Tahar Ben Jelloun, *La Prière de l'absent*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 37.

⁶ Id., p. 38.

⁷ Id., p. 39.

⁸ Id., p. 38.

sable en naissance ne pèse que le poids de sa légèreté, il est en état de remplissage, c'est pourquoi la vieille femme lui dit : « Je te vois léger, même si tu n'as pas encore reçu toute la substance ».¹

Il s'agit d'une fragilité qui fait la force de l'être de sable, une force qui réside dans la promesse du devenir, dans le possible et la probabilité, dans l'état d'accomplissement et d'inachèvement. Alors, le devenir se préfigure grâce au don de l'oubli, l'oubli de Fès, dans le cas de l'enfant, condition de frayer chemin à la naissance d'un Autrui tout neuf, celui qui « pointait à l'horizon des naissances ».² La passion de l'oubli devient maintenant encore plus compréhensible, elle trouve son objectif dans la mise au monde, dans l'accès à l'existence des protagonistes du récit benjellounien mais, également, de la mise au monde du récit lui-même. Ainsi, l'enfant comprend-il que « seul le récit de son histoire pouvait le laver de cette emprise, le détacher définitivement de ces liens ».³ Nous pouvons remarquer que le récit de l'histoire se superpose sur la définition de l'être, la matérialité discursive crée le sujet et le définit dans son être, le récit devient la chair du sujet en naissance. Maurice Blanchot écrivait dans *Le livre à venir* :

*Le récit est mouvement vers un point, non seulement inconnu, ignoré, étranger, mais tel qu'il ne semble avoir, par avance et en dehors de ce mouvement, aucune sorte de réalité, si impérieux cependant que c'est de lui seul que le récit tire son attrait, de telle manière qu'il ne peut même « commencer » avant de l'avoir atteint.*⁴

Dans *La Prière de l'enfant*, le récit donne naissance à l'enfant par un double mouvement, vers un avenir qui ne se déploie que par l'effacement du passé. La progression et la régression coïncident, le récit commence après avoir atteint le point dont parle Blanchot, sans que cela le rende pourtant connu, l'essentiel restant dans le mouvement d'aller-retour. Le devenir de cet être de sable qu'est l'enfant écoutant son histoire par la voix de Lalla Malika est marqué par l'état de disponibilité moyenné par l'absence des attaches :

*Être quelqu'un qui ne porte pas de nom. Être lavé de son histoire. Disponible pour le vent de soir. En instances de nouvelles racines, prêt à s'emparer du temps, à le modeler, à l'apprivoiser dans son mystère et ses reflets obscurs.*⁵

¹ Tahar Ben Jelloun, *La Prière de l'absent*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p.38.

² Id., p. 41.

³ Ibid.

⁴ Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1986, p. 13.

⁵ Tahar Ben Jelloun, *La Prière de l'absent*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 46.

L'enfant est dépourvu de matérialité, « un être vierge de toute réalité, pur, né de la limpidité de l'eau et de la fermeté de l'écorce de l'arbre ».¹

Il semble que le protagoniste de *L'Enfant de sable* nourrisse la même illusion de pureté conquise par le renoncement à la mémoire qui pèse lourd comme un sac de sable ; son aspiration va à l'encontre de la légèreté apportée par l'émergence de la terre, telle une nouvelle naissance miraculeuse : « Sortir. Émerger de dessous la terre. Mon corps soulèverait les pierres lourdes de ce destin et se poserait comme une chose neuve sur le sol. Ah ! L'idée de me soustraire à cette mémoire me donne de la joie ».²

Par l'effacement du nom, de l'histoire et de la mémoire, dans *La Prière de l'absent*, l'identité de l'enfant est renouvelable, sa déconstruction appelle une nouvelle construction qui puise à la mémoire ancestrale de chef spirituel et guerrier Ma-al-Aynayn dont l'esprit est recherché par les protagonistes dans les sables du désert. Le destin de l'enfant est celui d'« une page blanche où s'était imprimée la vie du cheïkh Ma-al-Aynayn »³ ; sa conscience dépasse les limites de son être pour se confondre à l'Histoire et pour atteindre un destin digne. « Il le sentait par les images qui s'imposaient à lui en permanence : l'image du désert, mêlée à celle des montagnes du Rif ».⁴

Yamna enseigne à l'enfant que l'errance le rend libre, léger, débarrassé de tout ce qui encombre son corps et son esprit :

*La mémoire de Ma-al-Aynayn sera le miroir suprême, le vrai, l'unique et le dernier miroir où ton visage viendra se fixer ; ce sera la source et l'eau qui préservent tes racines en plein désert. [...] Nous partons donc vers la source et l'origine, vers le commencement et l'arrêt du temps. Car ton corps est là et ton âme appelle : ta vie, ta naissance et ta mort ne sont plus qu'un grain de sable dans ce désert.*⁵

Les signes désertiques sont renouvelables à l'infini, destinés à ne jamais fixer leurs significations, le grain de sable est voué lui-même à se répéter indistinctement. Cependant, il n'est pas le rien mais l'occasion de conjuguer le rien. Nous remarquons la vertu amplificatrice d'affirmation de la négation restrictive citée : « ta vie, ta naissance et ta mort ne sont plus qu'un grain de sable dans ce désert ». On peut dire qu'*en n'étant plus que*, elles sont tout, car lorsqu'il n'y aura plus rien, il y aura encore du sable, à témoigner de la disparition du tout. Chaque grain de sable devient un miroir suprême

¹ Tahar Ben Jelloun, *La Prière de l'absent*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p.54.

² Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985, p. 106.

³ Tahar Ben Jelloun, *La Prière de l'absent*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p.137.

⁴ Id., p. 138.

⁵ Id., p. 76.

qui reflète le manque absolu de mémoire, comme le dit Edmond Jabès : « J'ai dit le désert à travers l'indestructible mémoire du néant dont chaque grain de sable est le minuscule miroir ».¹

La mémoire de l'enfant sera « la source et l'eau qui préservent [s]es racines en plein désert », affirme Yamna, c'est-à-dire une mémoire qui oscille entre fixation et migration puisque, si l'eau qui arrose la racine dans la terre est censée fixer, dans le sable du désert, elle ne peut qu'amplifier le glissement : le sable n'est pas hospitalier avec l'eau, il ne l'abrite pas, il ne fait que se laisser traverser par l'eau qui se perd dans sa profondeur. La mémoire reflétée dans le miroir du désert n'est pas encore, mais elle est toujours en train d'être, pareille à la dune qui n'est jamais définitivement formée, mais toujours en état de formation. Une mémoire en perpétuelle disponibilité, ouverte au remplissage et au renouvellement.

C'est par cette caractéristique de disponibilité survenue grâce au don de l'oubli du passé que les personnages du récit se rencontrent. Ainsi Sindibad, présenté en tant que mythomane, raconte qu'il « a fait tellement de voyages qu'il a tout confondu et perdu la mémoire ».² En réalité, l'échec d'une passion dévastatrice pour le jeune étudiant Jamal conduit Ahmad Suleiman (le nom de Sindibad dans sa vie supposée réelle) à perdre sa mémoire et à en concocter une : « Il avait réussi à tout oublier, les livres et les êtres. Ce fut à ce moment-là qu'il s'inventa une mémoire et racontait à qui voulait bien l'écouter ses fabuleux voyages à travers les mers ».³

Une même amnésie frappe également Bobby qui « ne sait plus d'où il vient »⁴ et qui avoue, en faisant découvrir le secret du voyage vers le Sud : « [...] je suis moi-même à la recherche de quelqu'un qui pourrait être moi ».⁵ Être à la recherche de est un état qui s'éternise, car pour Bobby, l'identité, qu'elle soit humaine ou canine, est dans le devenir, encore à attendre : « Lui aussi dit que sa vie est devant lui, et que le jour où on lui reconnaîtra l'identité canine, le jour où spontanément on le recueillera comme chien de chasse ou chien de chasse, sa vie commencera ».⁶

Pour Yamna il en va de même, puisqu'elle n'est pas l'ancienne prostituée présentée comme morte, mais son image, « une image à la substance vacillante »⁷, son

¹ Edmond Jabès, Marcel Cohen, « Invitation à une lecture nomade », in *Désert. Nomades, Guerriers, Chercheurs d'absolu*, Paris, Autrement, p. 197.

² Tahar Ben Jelloun, *La Prière de l'absent*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, pp. 47-48.

³ Id., p. 88.

⁴ Id., p. 48.

⁵ Id., p. 147.

⁶ Id., p. 48.

⁷ Id., p. 74.

ombre et son apparence, des traits immatériels qu'elle partage avec ses compagnons de voyage et qui, selon les paroles de Rachida Saigh Bousta, font ressortir « le profil des personnages [...] [qui] profère l'envergure d'une mémoire en faillite ». ¹ En effet, Yamna renforce cette vision sur elle-même et sur leurs compagnons, en leur disant : « Nous ne sommes que l'ombre d'une image. [...] Nous ne sommes que le geste laissé dans l'espace d'une silhouette ou d'une apparition ». ²

La belle jeune fille qui rejoint le groupe errant vers le Sud et qui, faute de nom, est appelée par Yamna Argane, apparaît dans le récit conformément à l'immatérialité qui configure les autres protagonistes. « Je vis entourée de vitres et de miroirs, dit-elle, et je perds tout le temps mon image. [...] je viens de nulle part. Je suis née ailleurs, très loin du soleil, je suis née sur une terre glaciale et mes parents ont oublié de me donner un nom ». ³

En fusion avec des procédés d'écriture qui, par la répétition et par la reprise continue, configurent la perte de la mémoire, comme nous le montrerons dans la deuxième partie de notre étude, les personnages dépourvus de mémoire de *La Prière de l'absent* rejoignent la dynamique du texte maghrébin dont la mémoire est perdue, tout comme la mémoire du désert. En ce sens, Robert Elbaz écrivait :

D'une importance capitale concernant la mobilité sémiotique est l'alternance entre l'apparition et la disparition des signes, quelle que soit la trace que laisse un signe sur la surface du désert, elle est immédiatement remplacée par une nouvelle trace, un nouveau signe. Étant donné sa perpétuelle mobilité, chaque nouvelle trace sur la face du désert est déplacée par une autre. Le désert, dans sa fluidité, ne permet que l'inscription éphémère du signe, et le déplacement et le remplacement des signes les uns par les autres sont opératoires à l'infini. ⁴

La mission des protagonistes s'inscrit dès lors dans cette dynamique textuelle d'inscription, effacement et réinscription. Nous trouvons dans les paroles de Yamna l'explication de la mission qui devient la substance même du récit : « Nous sommes enveloppés par le même linceul – un voile – dans le même nuage. Nous avons été désignés par la source, par l'arbre et les mains de la sage-femme, Lalla Malika, pour écrire ce livre, pour remplir toutes ces pages ». ⁵

¹ Rachida Saigh Bousta, *Lecture des récits de Tahar Ben Jelloun*, Casablanca, Afrique Orient, 1999, p. 80.

² Tahar Ben Jelloun, *La Prière de l'absent*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 56.

³ Id., p. 168.

⁴ Robert Elbaz, *Le Discours maghrébin : dynamique textuelle chez Albert Memmi*, Québec, Éditions du Préambule, coll. « L'Univers des discours », 1988, pp. 145-146.

⁵ Tahar Ben Jelloun, *La Prière de l'absent*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 56.

La question brûle les personnages de Ben Jelloun. Comme si tout dans le monde était assertion, l'unique interrogation qui reste est celle concernant l'identité. Revenant obsessionnellement, elle achemine l'être vers la recherche d'une réponse, toujours incomplète, se dérochant tout le temps, n'offrant que des bribes vagues d'apaisement. Les miroirs ne reflètent que des images floues et indistinctes, les souvenirs tâtonnent aveuglement, se noyant oniriquement dans des eaux obscures. Images, ombres et apparences, les personnages recherchent vainement une personnalisation. Paradoxalement, l'espoir d'y arriver n'est entretenu que par le désir inconscient de se dépersonnaliser, de perdre la mémoire, d'effacer le passé.

I. 2. L'effritement

Comment peut-on aspirer à une vision unitaire de l'être lorsqu'à tout moment le corps et l'esprit sont menacés de la désagrégation, de la pulvérisation, de l'effritement ? L'angoisse existentielle ne peut que s'aiguiser face à l'éclat du monde, entraînant le corps à tomber en morceaux.

Le début du récit *L'Enfant de sable* ne laisse pas de doute sur ce que le titre suggère : la substance du récit tournera autour d'un personnage qui se caractérise essentiellement par un manque d'identité, par les traits de l'absence, de l'ombre et de l'apparence, sans ossature ferme, soumise à toute construction possible, puisque la déconstruction le suit à tout pas. Nous apprenons que « [l]a vie – quelle vie ? une étrange apparence faite d'oubli – avait dû le malmener, le contrarier ou même l'offusquer ».¹

Ce qu'il y a de particulièrement remarquable dans ce récit, c'est que l'image décentrée du personnage, né fille mais devant cacher son identité féminine sous le masque masculin d'homme, imposé par la volonté du père, agit non pas seulement sur le plan de la configuration du personnage, mais sur la structure du récit lui-même. Le scénario du récit est soumis à la multiplicité probabilitaire qui œuvre à l'anéantissement de tout scénario explicatif. Un complot contre le scénario et l'histoire unique est mis en place, sous le signe des histoires multiples, des reprises et des variantes, qui, loin de se compléter afin d'offrir une suite harmonieuse, se contredisent, se minent les unes les autres, conduisant à une explosion de possibilités interprétatives. Le récit devient ainsi dépourvu de téléologie, il ne mène nulle part, tout en restant ouvert à n'importe quelle

¹ Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985, p. 7.

destination. Plusieurs conteurs s'emparent de l'histoire d'Ahmed/Zahra ; le fait qu'ils sont cinq dans le récit, n'est qu'un leurre de la limite ; en réalité, l'histoire reste inépuisable, dans un état de perpétuelle reprise, dans une infinie probabilité narrative.

Nous suivrons, dans la deuxième partie de notre étude, les mécanismes narratifs par lesquels le récit *L'Enfant de sable* s'effondre et tombe en ruine, menant jusqu'au sens ultime l'image du sable, affectant la structure même de l'œuvre et résonnant avec un sujet multiple et décentré. Pour l'instant, nous concentrerons notre attention sur l'enfant de sable, sur les images qui lui confèrent le statut d'être de sable, d'être rongé par la faiblesse, la fragilité et le chancellement. La fatalité d'une destinée fuyante comme le sable, gouvernée par la nécessité de se reconstruire perpétuellement est mise en évidence par Robert Elbaz qui écrit :

*L'enfant de sable, entité manufacturée par les sables, faite de sable et d'effritement, doit sans cesse se reconstituer dans les sables. [...] Il s'agirait donc de cette entité qui est en manque de solidité, en manque de transcendance, de cette identité qui tombe en ruines chaque fois qu'elle essaie de se saisir, ou qu'on essaie de la cerner.*¹

Si l'impossibilité de l'identité du protagoniste à tenir droit est en relation étroite avec le mécanisme narratif qui avoue sa faiblesse par des reprises incessantes, elle surgit également d'un réseau d'images symbolisant la perte du sens, l'angoisse existentielle, la recherche des lieux d'attache, des espaces imaginaires où l'être pourrait s'épanouir. En se retirant dans sa chambre, Ahmed se réfugie dans une sorte d'espace sécurisant, en se défendant des regards des autres, en privilégiant l'obscurité de la nuit. La lumière devient violente, puisqu'elle est censée dévoiler le secret qui gouvernait son existence :

*Il évitait de s'exposer à la lumière crue et se cachait les yeux avec son bras. La lumière du jour, d'une lampe ou de la pleine lune lui faisait mal : elle le dénudait, pénétrait sous sa peau et y décelait la honte ou des larmes secrètes. Il la sentait passer sur son corps comme une flamme qui brûlerait ses masques, une lame qui lui retirerait lentement le voile de chair qui maintenait entre lui et les autres la distance nécessaire.*²

La lumière est ainsi redoutable, elle est une intruse dans l'espace-réclusion que le personnage se construit minutieusement afin d'échapper au regard des autres mais surtout de son propre regard intérieur. La métaphore du voile y déploie pleinement ses suggestions d'habit précaire ; même *de chair*, il garde sa transparence et sa fragilité que

¹ Robert Elbaz, *Tahar Ben Jelloun ou L'inassouvissement du désir narratif*, Paris, L'Harmattan, 1996, pp.65-65.

² Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985, p.7.

la lumière pourrait exploiter contre l'être désirant se cacher. « La lumière le déshabillait »¹, dit le personnage, en exprimant ainsi la crainte d'être dénudé, de s'exposer à la transparence. C'est pourquoi il recherche l'obscurité, son enfoncement dans la nuit et les ténèbres étant une échappée à la clarté, vouée à lui rappeler un secret douloureux, celui d'une existence masquée par l'apparence masculine.

*L'obscurité me convient pour réfléchir, dit le personnage, et, quand mes pensées s'égarant, c'est aux ténèbres que je m'accroche encore comme si quelqu'un me tendait une corde que je prends, et je me balance jusqu'à rétablir le calme en ma demeure.*²

L'espace du refuge se dresse également contre le bruit qui perturbe les sens d'Ahmed, une autre présence presque physique du monde insécurisant, que seulement le vent peut anéantir : « Le bruit de toutes les voix et clameurs montant de la ville et restant suspendus là, juste au-dessus de sa chambre, le temps que le vent les disperse ou en atténue la force ».³ Toute une série d'images naturelles, dominée par des *êtres de l'air*⁴, est donc appelée à envelopper l'espace de la chambre, le projetant en plein imaginaire et facilitant la réclusion dans le rêve : « Un brouillard épais et persistant l'avait doucement entouré, le mettant à l'abri des regards suspects et des médisances que ses proches et ses voisins devaient échanger au seuil des maisons. Cette couche blanche le rassurait, le prédisposait au sommeil et alimentait ses rêves ».⁵

Cependant, la retraite dans la chambre réelle et dans l'imaginaire où les ténèbres et le brouillard dressent des murs n'est pas censée disperser un sentiment profond d'angoisse, réveillé par le toucher de la mort qui rôde tout autour. Nous pouvons retrouver plusieurs images symboliques de ce sentiment d'angoisse. Tout d'abord, elle s'impose par la conscience de l'effondrement du corps dont la description fait penser à l'image d'une construction éphémère de sable, réduite et anéantie sous l'emprise du vent ou de l'eau. Rien ne subsiste plus de la posture verticale, d'une colonne gardant l'équilibre, d'une ossature solide :

Son dos s'était légèrement courbé, ses épaules étaient tombées en disgrâce ; devenues étroites et molles, elles n'avaient plus la prétention de recevoir une tête aimante ou la main de quelque ami. Il sentait un poids difficile à déterminer peser sur la partie supérieure de son dos,

¹ Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985, p. 8.

² Id., p. 97.

³ Id., p. 8.

⁴ En étudiant la substance aérienne de la poésie de Shelley, Bachelard souligne l'action directe qu'exerce sur son inspiration les *êtres de l'air* : le vent, l'odeur, la lumière, les êtres sans formes, in *L'air et les songes, Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Éditions José Corti, 1943, p. 49.

⁵ Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, Paris, 1985, p. 9.

*il marchait en essayant de se relever et de se renverser. Il traînait les pieds, ramassant son corps, luttant intérieurement contre la mécanique des tics qui ne lui laissait aucun répit.*¹

La figuration lexicale du désert est multiple et elle peut apparaître dans les textes sous différentes formes. L'une d'elles, présente dans les appréhensions du personnage Ahmed, est l'amenuisement phénoménologique qui réduit l'être à une ossature, à un corps dénudé. À l'approche de la mort, une hantise de l'émaciation, de la calcination, du dépérissement des formes et des matières s'empare du protagoniste :

*Sa mort sera à hauteur du sublime qui fut sa vie, avec cette différence qu'il aura brûlé ses masques, qu'il sera nu, absolument nu, sans linceul, à même la terre qui rongera peu à peu ses membres jusqu'à le rendre à lui-même, dans la vérité qui fut pour lui un fardeau perpétuel.*²

L'obsession de la désagrégation témoigne aussi de la crainte devant l'usure du temps qui elle-même sème l'incertitude de l'être, au point qu'il ne reconnaît plus le moindre soupçon d'existence. Si le personnage évite le miroir car, par le reflet de l'apparence, il lui dévoile la partie cachée de son être, secret absolu de sa vie malmenée, il y aura aussi un moment où le miroir restera opaque et il ne reflètera plus aucune image. C'est à ce moment de refus de l'image que le personnage atteint le sentiment de vacuité absolue :

*Il savait qu'à partir de cet instant il était perdu. Il ne pouvait même plus aller chercher un visage où il se verrait, des yeux qui lui diraient : « Tu as changé, tu n'es plus la même personne qu'hier ; tu as des cheveux blancs sur les tempes, tu ne souris plus, tes yeux sont éteints, ton regard est dévasté ; [...] tu n'es plus ; tu n'existes pas ; tu es une erreur, une absence, juste une poignée de cendres, quelques cailloux, des morceaux de verre, un peu de sable, un tronç d'arbre creux, ton visage s'évanouit, n'essaie pas de le garder, il s'en va, n'essaie pas de le retenir, c'est mieux comme ça, un visage de moins, une tête qui tombe, roule par terre, laisse-la ramasser un peu de poussière, un peu d'herbe, laisse la rejoindre l'autre bout de ta pensée, tant pis si elle débarque dans une arène ou un cirque, elle roulera jusqu'à ne plus rien sentir, jusqu'à la dernière étincelle qui te fait encore croire à la vie... »*³

Cette pléthore d'indicateurs de la dégénérescence s'accompagne du surgissement du temps qui ronge et anéantit toute illusion. La conscience du temps qui travaille l'existence et la pousse vers l'émiettement déverse son angoisse par l'énumération d'une série d'éléments desséchés de sève vitale, comme le symbolisent la cendre, les

¹ Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985, p.10.

² Id., p.11.

³ Id., p.143.

cailloux ou le tronc d'arbre creux. L'imagination délirante n'arrive pas à maîtriser ou à apprivoiser le temps, Ahmed se trouve dans l'incapacité de s'appréhender dans une image rassurante, dans un *moi* fortement structuré. Son corps tombe en morceaux et les images de la tête qui roule sur la terre, de l'arène et du cirque nous font penser au symbolisme de la roue et du cercle, à un mouvement de rotation perpétuelle des heures qui passent. Ainsi, le personnage de Ben Jelloun est victime du temps, d'une « néantisation intrinsèque et continue de tout existant qui se trouve engagé dans le Temps »¹, il devient une « irréalité ontologique »² de l'être condamné à vivre dans le temps et à en supporter l'usure.

Ce qui persiste chez Ben Jelloun, c'est une fondamentale insolidité de la matière, une légèreté indiquant la fuite perpétuelle des êtres et des objets qui « s'effritent dès qu'on y touche »³, incapables donc de se tenir droit.

Le motif de l'émiettement, de l'éclat de l'être, apparaît dans les textes avec d'infinies variations, comme dans cette image obsessionnelle des matières désintégrées et en fragmentation : « [...] les souvenirs tombaient, s'effritaient. On aurait dit qu'il avait entre les mains un pain rassis qu'il émiettait pour donner à manger aux pigeons ».⁴

Il est intéressant à remarquer qu'une même image du rétrécissement, variante de la fragmentation et du morcellement, annonçant l'approche du « silence suprême » est offerte par la présence d'une araignée qui ne réveille son angoisse que lors de la nuit. La mort est ainsi associée à « une araignée ramollie qui rôdait »⁵ et aux ténèbres nocturnes. Cependant, leur action est comparable à celle de la lumière, la crainte du corps dénudé, rongé par des forces invisibles, poursuivant le protagoniste nuit et jour, d'une manière indifférenciée. Pour la symbolique, l'image de l'araignée est une pure expression de l'angoisse : « Il s'agirait de l'angoisse devant la destinée et son terme mortel, génératrice du spleen, de la désespérance. Enfin, c'est l'angoisse engendrée par la confusion des pensées, l'égaré dans la complexité des constructions mentales ».⁶ Cette image apparaît, généralement, associée à celle de la toile ou du fil. L'araignée, épiphanie lunaire dédiée au filage et au tissage, est crainte et respectée en même temps

¹ Mircea Eliade, *Images et symboles : essais sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1952, p. 103.

² Id., p. 104.

³ Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985, p. 173.

⁴ Id., p. 142.

⁵ Id., p. 11.

⁶ Georges Romey, *Dictionnaire de la symbolique. Le vocabulaire fondamental des rêves*, Paris, Éditions Albin Michel S.A, Tome 1, 1995, p. 337.

pour ses qualités de tisseuse. Ce qu'elle tisse dans le cas du personnage benjellounien, c'est la réalité, la vérité qui blesse et pèse sur sa conscience.

Nous pouvons donc constater que l'angoisse ne trouve aucun espace d'apaisement : la chambre est un abri précaire où pénètrent, malgré les efforts de réclusion complète, sons, lumières et odeurs du monde redoutable, la lumière menace de faire transparaître une nudité trahissant l'identité, la nuit apporte le spectre de la mort. Tout cela témoigne de l'immense fragilité de l'être qui se voit harceler, hanter par le fardeau de l'incertitude, « depuis qu'entre lui et son corps il y avait eu une rupture, une espèce de fracture ».¹

Toutes les appréhensions, nocturnes ou diurnes, seront confiées à l'écriture et, parallèlement aux histoires des différents conteurs, l'espace de l'imaginaire se déploiera particulièrement dans les pages du journal intime d'Ahmed et dans sa correspondance. Le but ultime du protagoniste s'organise ontologiquement, autour du dessin de dire l'être, dans ce qu'il est et ce qu'il n'est pas. C'est pourquoi les propos d'un poète égyptien dont l'écrivain ne rappelle pas le nom sont appelés à justifier l'écriture du journal intime :

«De si loin que l'on revient, ce n'est jamais que de soi-même. Un journal est parfois nécessaire pour dire que l'on a cessé d'être.» Son dessin était exactement cela : dire ce qu'il avait cessé d'être.»²

En réalité, le temps d'être d'Ahmed n'est qu'une immense ellipse. Entre le masque et le mensonge sur son identité, l'être refuse de se voir confronter à sa propre image. C'est pourquoi il fuit le miroir, censé de lui révéler le manque, l'absence, la vérité de son intimité cachée. L'existence de cet objet spéculaire vient s'entasser parmi les objets hostiles et ne fait que renforcer le sentiment d'être jeté dans le monde. La tristesse du personnage qui regarde dans le miroir de la vérité est une de ces tristesses profondes qui envahit tout l'être et le conduit à contempler son anéantissement, « une tristesse qui désarticule l'être, le détache du sol et le jette comme élément négligeable dans un monticule d'immondices ou un placard municipal d'objets trouvés que personne ne vient réclamer, ou bien encore dans le grenier d'une maison hantée, territoire des rats ».³ Le miroir réfracte donc le spectre de la solitude et de l'oubli existentiel, il renvoie une image de nudité absolue de l'être rongé par les forces mordicantes de la terre. Ahmed

¹ Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985, p. 10.

² Id., pp. 11-12.

³ Id., p. 43.

confie aux pages de son journal cette angoisse révélée par le miroir qui est « le chemin par lequel [s]on corps aboutit à cet état, où il s'écrase dans la terre, creuse une tombe provisoire et se laisse attirer par les racines vives qui grouillent sous les pierres, il s'aplatit sous le poids de cette énorme tristesse [...] ». ¹ Il est remarquable que les atteintes portées au corps, son écrasement sur la terre sont suivies d'un engloutissement parmi les racines, symbole de l'ancrage, de la recherche de l'être afin de trouver un point fixe auquel il puisse s'accrocher.

Le miroir révèle la problématique du double, angoissante par le doute qui y est semé, écartant de l'être toute possibilité de s'assumer une identité. L'image du double est suggérée par une série d'oppositions : l'ombre et la lumière, le maître de maison et l'invité, le fossoyeur et le déterreur, le maître et l'esclave ². La souffrance est atroce d'autant plus que dans cette dialectique des contraires, une terreur de la rigueur s'impose afin d'étouffer toute tentative du moi de s'emparer de l'autre. « Ô mon Dieu, s'exclame Ahmed, que cette vérité me pèse ! dure exigence ! dure la rigueur ! Je suis l'architecte et la demeure ; l'arbre et la sève ; moi et un autre ; moi et une autre. Aucun détail ne devrait venir, ni de l'extérieur, ni du fond de la fosse, perturber cette rigueur ». ³ Le motif de l'effritement apparaît donc avec différentes variations, illustrant essentiellement une angoisse devant l'usure du temps, un manque de solidité, l'effondrement de la matière, la précarité du corps sur le point de tomber en morceaux.

I.3. L'errance

Nous avons vu que les personnages benjellouniens étaient voués à la malédiction de la définition introuvable, de n'apparaître qu'en tant qu'ombres, images et apparences. S'il y avait pourtant une manière de définir ces êtres de sable, si fuyants par leurs traits changeants, évanouis, elle pourrait être retrouvée dans les paroles de la femme rencontrée par le Troubadour aveugle. Elle lui dit : « Je ne suis pas l'un de vos personnages, j'aurais pu l'être ; mais ce n'est pas en tant que silhouette remplie de sable et de mots que je me présente à vous. Depuis quelques années, je ne suis qu'une errance absurde. Je suis un corps en fuite ». ⁴

¹ Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985, p. 43.

² Id., pp. 43-44.

³ Id., p. 45.

⁴ Id., p. 172.

L'être de sable chez Ben Jelloun pourrait être défini en tant qu'être dont le parcours romanesque est indissociablement lié à un parcours erratique et nous pensons que les récits de notre corpus en témoignent.

Pour établir les jalons qui parsèment un parcours erratique, nous empruntons à Rachel Bouvet la distinction qu'elle établit entre le nomadisme et l'errance. L'être nomade évolue dans un espace qui ne manque pas de points de repère. Dans une apparente désorganisation de l'espace à traverser, le nomade a son organisation à soi, il connaît les chemins, il sait où il va, il suit consciemment une trace déposée dans une mémoire ancestrale. Il n'y a pas de déroute, il n'y a pas de hasard dans le mouvement du nomade. Par contre, l'incertitude domine le mouvement de l'être errant, l'itinéraire, conçu en tant que parcours qui a un point de départ et un point d'arrivée, étant impossible à définir pour celui-ci. Rachel Bouvet précise à l'égard de l'errant :

[il] ignore encore où ses pas le mèneront ; soit il est en fuite, et dans ce cas le moment marquant de son parcours est le point de départ, ce lieu qui reviendra hanter la mémoire de manière lancinante, chargé des peines, des souffrances, des rancoeurs liées aux motifs de la rupture ; soit il est en quête d'autre chose, et dans ce cas il se laisse facilement distraire de la route par le paysage, par une idée, par des mots ; son regard s'oriente vers l'avant, vers l'inconnu, il est tendu vers l'horizon.¹

L'errance est donc essentiellement conçue en tant que rupture d'un certain lieu, par son manque de points de repère, d'itinéraire précis, par l'imprévisibilité du trajet à parcourir, par la possibilité de changer la direction à tout hasard sans que cela conduise à un quelconque aboutissement. Dans son essai sur l'imaginaire du désert, l'auteure canadienne intègre le roman *La Prière de l'absent* parmi les récits illustrant un parcours erratique, surtout par l'aspect indéfini des personnages qui s'y mettent en marche. Elle évoque :

[...] les figures de l'entre-deux rencontrées dans le roman de Tahar ben Jelloun, « La Prière de l'absent », qui relatent une longue errance du nord au sud du Maroc, un parcours qui n'a rien du parcours nomade, sauf qu'il fait ressurgir [...] de la mémoire l'image du cheik Ma el Ainine et qu'il prend fin avec la silhouette des nomades venus recueillir l'enfant que les personnages étaient chargés de conduire. Des personnages énigmatiques, faits de papier et de rêves, impossible à confondre avec des êtres de chair et d'os, des personnages se définissant avant tout par une force qui les habite, un besoin de partir, de se mettre en route, sans savoir

¹ Rachel Bouvet, *Pages de sable. Essai sur l'imaginaire du désert*, Montréal, XYZ Éditeur, 2006, pp. 84-85.

*pourquoi, sans savoir ce qu'ils cherchent, des sédentaires qui se soustraient à leur univers pour toutes sortes de raisons.*¹

En effet, chez Tahar Ben Jelloun, l'errance est indissociable du trait de la permanence, qu'il s'agisse d'une errance dans des espaces réels, le désert, les villes du Maroc et leurs ruelles labyrinthiques, ou bien dans des territoires imaginaires, dépourvus de matérialité, tels les souvenirs, les rêves, les désirs. L'image d'une longue marche, infatigable, sans repos est récurrente dans les récits de notre corpus, accompagnée parfois du manque de but, d'un faux avancement, le personnage se retrouvant le plus souvent au point de départ. Ainsi, l'un des conteurs de *L'Enfant de sable* dit : « Il m'arrivait de marcher longtemps et de me retrouver ensuite par un hasard inexplicable à mon point de départ ».² De même, le Troubadour aveugle rappelle cette fatalité du retour : « Depuis quelques années je ne cesse de marcher. Je marche avec lenteur, comme celui qui vient de si loin qu'il n'espère plus revenir ».³

L'homme au turban bleu associe dans le mouvement erratique l'espace et le temps, tout en lui opposant l'espace de vie ; à cause de l'errance, la vie n'a pas le temps de s'épanouir :

*Entre nous, le cendre et l'oubli. Entre vous et moi, une longue absence, un désert où j'ai erré, une mosquée où j'ai vécu, une terrasse où j'ai lu et j'ai écrit, une tombe où j'ai dormi. J'ai mis du temps pour arriver jusqu'à cette ville [...] J'ai marché longtemps dans les plaines et les siècles. [...] Condamné au silence, à la fuite et à l'errance, j'ai peu vécu. [...] J'ai arpenté le pays du nord au sud et du sud à l'infini.*⁴

Il semble que l'errance soit une condition pour arriver au statut de conteur ; avant de s'emparer de l'histoire d'Ahmed/Zahra, de même que le conteur au turban bleu, Fatouma parle de l'errance de sa vie et de la même confusion entre l'espace et le temps :

*Et je viens de loin, de très loin, j'ai marché sur des routes sans fin ; j'ai arpenté des territoires glacés ; j'ai traversé des espaces immenses peuplés d'ombres et de tentes défaites. Des pays et des siècles sont passés devant mon regard. Mes pieds se souviennent encore. J'ai la mémoire dans la plante des pieds. Était-ce moi qui avançais ou était-ce la terre qui bougeait sous mes pieds ?*⁵

¹ Rachel Bouvet, *Pages de sable. Essai sur l'imaginaire du désert*, Montréal, XYZ Éditeur, 2006, p. 96.

² Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985, p. 197.

³ Id., p. 190.

⁴ Id., pp. 193-194.

⁵ Id., pp. 156-157.

Nous remarquons également l'inscription de l'errance dans le corps du personnage voué à une traversée éternelle, de même comme nous verrons les marques du temps inscrits sur les visages. Le Troubadour aveugle accompagne le dynamisme de l'exorcisme de la mémoire : « Je suis allé de pays en pays avec la passion secrète de mourir dans l'oubli et de renaître dans le linceul d'un destin lavé de tout soupçon ».¹

Dans *L'Écrivain public*, il y a un autre personnage errant, le double de l'écrivain public, le soldat « éternel voyageur »² rencontré dans le train qui conduit vers le campement militaire. L'errance est pour celui-ci un moyen de faire confondre les espaces, de les relier dans un tissage harmonieux qui se veut peut-être tissage d'une vision unitaire sur l'existence :

*Cela fait des années que je tisse les rues, que je noue les routes aux sentiers, les chemins de hasard aux ruisseaux, les montagnes aux montagnes, les arbres au ciel.[...] Je me sens inondé de mots, de phrases, de paraboles ; les images se bousculent dans ma tête et je parle tout seul. J'ai longtemps été écrivain public itinérant. J'allais de village en village avec mon cartable, mes plumes et mes encriers.*³

Il faut remarquer que parfois l'errance revêt un but précis, celui-ci étant à la fois fin du monde et rencontre heureuse. Dans *L'Auberge des pauvres*, la Vieille dit à Bidoun : « Il m'a fallu traverser des déserts avant de trouver la paix, ou ce qui lui ressemble, dans ce hangar de l'apocalypse ! »⁴ Le hangar dont parle la Vieille est celui où toutes les histoires de Naples se sont entassées, dans des cartons dont elle seul connaît le contenu secret. Tout peut être sacrifié, nous apprend Ben Jelloun, pour arriver à dire une histoire, car dire une histoire de quelqu'un, c'est dire l'histoire de nous tous, comme la Vieille, en racontant l'histoire de Gino, artiste ruiné par sa passion pour une femme, raconte « l'histoire de tous les êtres frappés par le foudre ».⁵ En outre, l'histoire a le pouvoir d'agir sur la réalité, l'imagination, la fusion du réel et de l'imaginé conduisant à instaurer finalement la réalité, comme le dit Ava, femme dans le visage duquel toutes les femmes que les pages du roman font vivre, Kenza, Idé, Iza, viennent s'incarner : « les gens aiment se raconter des histoires, ils s'en racontent tellement qu'un

¹ Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985, p. 173.

² Tahar Ben Jelloun, *L'Écrivain public*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 88.

³ Id., p. 88.

⁴ Tahar Ben Jelloun, *L'Auberge des pauvres*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 96.

⁵ Id., p. 96.

jour ça leur arrive, ils se trouvent nez à nez avec ce qu'ils ont imaginé et dont ils ont tant rêvé ».¹

L'errance suit à la conscience de la perte, de la chute d'un paradis qui peut être soit un paradis perdu, soit un paradis encore inconnu mais dont le pressentiment achemine les êtres vers sa recherche. Exilé dans le monde et condamné à errer, il reste au personnage égaré à explorer les méandres du labyrinthe : couloirs ou ruelles étroites, chambres de la maison, traces sur le sable, portes à défoncer, secrets à déchiffrer, souvenirs enfouis dans la mémoire et impossible à retrouver, tout se préfigure en tant que déambulations circulaires revenant obsessionnellement au point de départ. Si le labyrinthe est censé à arriver à un point central, l'errance désigne l'échec de ce projet téléologique, ne gardant du dédale que la recherche, la perte des points de repère, la fatalité de tourner en rond, sans relâche. La bibliothèque de Babel de Borges, prototype de l'univers –labyrinthe, surprend cette image de la circularité, propre au mouvement erratique : « Comme tous les hommes de la Bibliothèque, j'ai voyagé dans ma jeunesse ; j'ai effectué des pèlerinages à la recherche d'un livre et peut-être du catalogue des catalogues ; maintenant que mes yeux sont à peine capables de déchiffrer ce que j'écris, je me prépare à mourir à quelques courtes lieues de l'hexagone où je naquis ».²

Si l'on erre parce que le monde est labyrinthique, il faut suivre la manière dont les récits de Ben Jelloun engendrent l'image du labyrinthe, en tant que labyrinthe de l'existence et non pas moins labyrinthe de l'écriture.

I. 4. Le labyrinthe

Dans le sable du désert, aucun chemin ne peut être découvert et donc suivi. La monotonie des étendues de sables conduit à une répétition infinie des mêmes signes, ce qui rend impossible la mémorisation des points de repère. En outre, balayés sans cesse par les vents, les sables effacent toute trace : inutile s'avère donc la tentative de jalonner le terrain à parcourir. Le désert est un immense dédale où il est impossible de s'orienter et où l'évasion est vouée à l'échec. C'est ainsi, par la répétitivité du même paysage et par le manque des traces à suivre que le désert se configure en tant que labyrinthe, espace dont l'errance est la caractéristique du mouvement.

Le motif du labyrinthe est corrélatif à celui de l'errance et l'image du désert les associe, ainsi que cette confession du personnage Ahmed :

¹ Tahar Ben Jelloun, *L'Auberge des pauvres*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, pp. 246-247.

² Jorge Luis Borges, « La bibliothèque de Babel » in *Fictions*, Paris, Gallimard, 1983, p. 73.

Depuis que je me suis retiré dans cette chambre, je ne cesse d'avancer sur les sables d'un désert où je ne vois pas d'issue, où l'horizon est à la rigueur une ligne bleue, toujours mobile, et je rêve de traverser cette ligne bleue pour marcher dans une steppe sans but, sans penser à ce qui pourrait advenir...¹

La problématique du labyrinthe est porteuse d'une dualité dont nous surprendrons les enjeux dans les récits de notre corpus et qui tire sa substance d'une double appartenance : il y a, d'une part, le labyrinthe de l'écriture et d'autre part, le labyrinthe de l'existence. Si le monde est labyrinthe, le livre ne peut ne pas l'être.

Le récit *L'Enfant de sable* est placé d'emblée sous le signe d'une énigme à déchiffrer progressivement, grâce au conteur qui est le dépositaire des clés de l'histoire. Le livre labyrinthe est annoncé par l'image des seuils à franchir, des portes et des murs : « Sachez [...] que le livre a sept portes percées dans une muraille large d'au moins deux mètres et hautes d'au moins trois hommes sveltes et vigoureux ».² Le nombre des clés, de même que l'idée d'un itinéraire à suivre, avec lesquels débute le récit reviendront vers la fin, par l'histoire du Troubadour aveugle et ce sera toujours en termes d'énigme à déchiffrer que le conteur entame l'histoire de la femme mystérieuse :

Elle aurait voulu me raconter son histoire, dit-il, sans en atténuer ce qu'elle avait d'insupportable, mais elle a préféré me laisser des signes à déchiffrer. La première métaphore est un anneau comportant sept clés pour ouvrir les sept portes de la ville. ³

Le dédale de l'histoire que l'auditoire se prépare à écouter n'est pourtant pas un espace qui leur soit extérieur, le secret des portes est enfoui dans la profondeur de leur être, sans qu'ils le sachent. Le labyrinthe est un espace physique mais également mental, le secret est caché dans chacun des auditeurs et le rôle du conteur est celui d'un maïeuticien, de faire surgir un savoir caché en eux. « En vérité, dit le conteur, les clés, vous les possédez mais vous ne le savez pas ; et, même si vous le saviez, vous ne sauriez pas les tourner et encore moins sous quelle pierre tombale les enterrer ».⁴ Le labyrinthe contient l'idée d'un parcours intérieur, d'un voyage spirituel, parsemé d'émotions, qu'on accomplit à l'intérieur de soi-même, à travers l'errance et des égarements perpétuels, afin de trouver le centre. Symboliquement, « le labyrinthe

¹Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985, p. 84.

² Id., p. 13.

³ Id., p. 182.

⁴ Id., p. 13.

conduit aussi à l'intérieur de soi-même, vers une sorte de sanctuaire intérieur et caché, dans lequel siège le plus mystérieux de la personne humaine ».¹

Le conteur possédant les clés de l'histoire s'érige donc en tant que fil de l'Ariane de l'histoire promise. Mais l'illusion du guide auquel l'auditoire et les lecteurs pourraient se confier est immédiatement dispersée par l'annonce d'une dérive de l'histoire, suggérée par la circularité de l'itinéraire et l'association de l'histoire à un navire. Avant même que le personnage entame son parcours erratique, la dérive s'empare de la structure de l'histoire : « Amis du Bien, dit le conteur, sachez que nous sommes réunis par le secret du verbe dans une rue circulaire, peut-être sur un navire et pour une traversée dont je ne connais pas l'itinéraire ».²

La circularité et l'ignorance de l'itinéraire sont donc le propre de cette histoire, relevant pleinement l'image du labyrinthe désertique. Rien de plus naturel que de voir explicitement l'histoire se projetant comme un désert, son parcours en tant que « marche sur le sable brûlant ».³ Respecter les règles de l'histoire désertique c'est « croire à l'oasis qui se dessine à l'horizon et qui ne cesse d'avancer vers le ciel, marcher et ne pas se retourner pour ne pas être emporté par le vertige ».⁴ La ligne de l'horizon qui avance incessamment trace les contours d'un espace ouvert, la perte des limites conduisant à une marche infinie, errante car dépourvue de bout. Tantôt marche linéaire vers un horizon à jamais intangible, tantôt marche circulaire, le propre de l'histoire est de ne pas avoir de bout, comme l'affirme le conteur lui-même, en amplifiant le dérive : « [...] suivez-moi jusqu'au bout..., le bout de quoi ? Les rues circulaires n'ont pas de bout ! »⁵

Arrivée au moment de l'adolescence du personnage, l'histoire est de plus en plus hésitante, puisqu'en manque de panneaux indicateurs du chemin à suivre : « La porte est une percée dans le mur, une espèce de ruine qui ne mène nulle part ».⁶ Avant d'entamer le récit de cette période de la vie du personnage, le conteur laisse des espaces blancs dans la narration, invitant l'auditoire à prendre la parole et à remplacer le manque de chemins de l'histoire par leur propre imagination. C'est une manière de suggérer la confusion qui relève de l'expérience labyrinthique. En donnant la parole à l'auditoire (

¹ J. Chevalier et A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont et Éditions Jupiter, 1982, p.555.

² Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985, p. 15.

³ Ibid.

⁴ Ibid.

⁵ Id., p. 21.

⁶ Id., p. 40.

« À vous ! »¹), le conteur semble garder l'espoir de trouver le fil d'Ariane dans le discours transféré aux autres. Ainsi pouvons-nous affirmer, avec Bachelard, que « le fil d'Ariane est le fil du discours. Il est de l'ordre du rêve raconté. C'est un fil de retour ».²

Nous pouvons prolonger cette interprétation vers l'ensemble du récit *L'Enfant de sable* et considérer la multiplicité des variantes de l'histoire d'Ahmed/Zahra en tant que possibilité de trouver un fil d'Ariane dans le labyrinthe de l'écriture. Mais, si dans le mythe de Dédale, en suivant le fil d'Ariane, Thésée, roi d'Athènes, réussit de sortir du labyrinthe, et parvient à la lumière après avoir tué le Minotaure, le récit de Ben Jelloun renverse le mythe du labyrinthe crétois. Le fil d'Ariane qui pourrait conduire à une issue du labyrinthe s'avère une illusion perpétuelle. Contre toutes les multiples variantes de l'histoire d'Ahmed/Zahra, elle ne réussit pas à se constituer dans un ensemble bien structuré, les variantes s'annulent les unes les autres et chacune tombe en morceaux. Nous remarquons dans les textes un grand nombre d'images qui suggèrent l'effritement et l'impossibilité du manuscrit à conserver sa matérialité. Les pages blanches du livre, le vent qui « tourne les pages du livre et réveille une à une les syllabes »³, qui « dérange l'ordre du texte et fait fuir des insectes collés aux pages grasses »⁴, le ruisseau qui « a trouvé son chemin dans les pages du livre »⁵ tout en effaçant l'encre, ce sont autant d'images qui témoignent de l'impossibilité de l'histoire de sortir du labyrinthe construit par ses personnages, leurs mots, souffrances, espoirs, désirs et fantasmes. Peut-on jamais sortir du labyrinthe du livre ? Ou bien, sortir ne signifierait pas trahir la vie qui s'y est instaurée, comme celle des oiseaux, insectes et images empoisonnés par les mots du livre ? Alors, l'image du manuscrit qui se refuse et tombe en morceaux à chaque fois que le conteur essaie de l'ouvrir, serait la rébellion de la vie contre l'écriture qui la momifie, qui n'arrive qu'à la contourner gauchement sans jamais pouvoir rendre vifs ses parfums, couleurs, mouvements et émotions. C'est peut-être le destin de tout livre de succomber dans un labyrinthe sans issue, car écrire c'est trahir. Ne sachant pas être vie, le livre doit se faire labyrinthe, égarement et perte parmi des mots traîtres.

Sans commencement et sans fin, piégé dans une errance perpétuelle, comme le personnage Ahmed/Zahra, comme les conteurs qui essaient de raconter l'histoire, le

¹ Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985, p. 40.

² Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, Librairie José Corti, 1943, p.241.

³ Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985, p. 103.

⁴ Ibid.

⁵ Id., p. 104.

manuscrit qui ruine la vie du conteur Bouchaïb devient livre de sable, s'effritant devant *La porte des sables* qui clôt le support matériel du récit benjellounien, sans pouvoir jamais clore l'histoire de l'enfant de sable. S'il y a pourtant une issue du labyrinthe du livre, elle ne se trouve pas dans un endroit qui représenterait le bout du labyrinthe et de l'errance, mais dans l'effacement même de l'écriture.

*Le livre est vide, dit le conteur. Il a été dévasté. J'ai eu l'imprudence de le feuilleter une nuit de pleine lune. En l'éclairant, sa lumière a effacé les mots l'un après l'autre. Plus rien ne subsiste de ce que le temps a consigné dans ce livre..., il reste bien sûr des bribes..., quelques syllabes..., la lune s'est ainsi emparée de notre histoire.*¹

Si Mallarmé soutient que « tout au monde existe pour aboutir au livre »², nous pourrions dire que le récit benjellounien nous convie à croire que tout au monde existe pour détruire le livre.

Les personnages déploient une implacable errance puisqu'il n'y a pas d'autre choix dans un monde labyrinthique ; le labyrinthe devient par glissement, la représentation du livre-même. Dans son analyse sur le thème du labyrinthe à travers quelques œuvres hantées par le mythe du Dédale, Philippe Forest surprend ce mouvement de va-et-vient entre le labyrinthe du monde et celui du livre :

*Les écrivains ne se sont pas contentés d'emprunter au mythe son prétexte symbolique. Ils ont tenté de fixer dans la structure même de leur œuvre le tracé compliqué du dédale dans lequel se meuvent leurs personnages. Dès lors, le livre devient labyrinthe et l'aventure du héros à la recherche de son improbable centre se double d'une autre qui en est peut-être le véritable enjeu : celle du lecteur pris dans le jeu contradictoire des interprétations qui bifurquent, prisonnier de cet espace de doute où le texte ne se pose que pour mieux se nier lui-même, toujours tendu vers cet improbable sens qui est le but de son errance personnelle.*³

La conception benjellounienne du livre labyrinthe, redevable à l'écrivain argentin Borges, comme nous le verrons dans la deuxième partie de notre étude, est d'ailleurs explicitement présente dans *L'Enfant de sable*, par les paroles du Troubadour aveugle : « Et puis un livre, du moins tel que je le conçois, est un labyrinthe fait à dessein pour confondre les hommes, avec l'intention de les perdre et de les ramener aux dimensions étroites de leurs ambitions ».⁴ En outre, l'association de l'histoire à une

¹ Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985, p. 194.

² Stéphane Mallarmé, *Igitur ; Divagation ; Un coup de dés*, « Poésie », Gallimard, Paris, 1976, p. 267.

³ Philippe Forest, *Textes & Labyrinthes, Joyce, Kafka, Muir, Borges, Butor, Robbe-Grillet*, Éditions InterUniversitaires – SPEC, 1995, pp. 91-92.

⁴ Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985, p. 171.

maison aux pièces multiples renforce la conviction qu'un livre ne peut s'épanouir que dans des endroits étroits, communicants et décourageant la possibilité d'y sortir : « Une histoire, c'est comme une maison, une vieille maison, avec des niveaux, des étages, des chambres, des couloirs, des portes et des fenêtres, des greniers, des caves ou des grottes, des espaces inutiles ». ¹

C'est toujours dans le chapitre *Le troubadour aveugle* que le rêve labyrinthique brouille les traces du personnage Ahmed/Zahra qui hante l'esprit de tous les conteurs. Le labyrinthe surgit dans la conscience de l'être avec l'impression forte d'avoir perdu quelque chose et d'être perdu à son tour ². Le souvenir des émotions violentes, le soupçon d'une ambiguïté voilée, le désir indéfini, le sentiment d'être hors le temps et l'espace témoignent d'une dimension inconsciente de l'égarement. C'est ce qui, dans le récit de Ben Jelloun, confirme l'affirmation de Bachelard : « Attacher systématiquement le sentiment d'être perdu à tout cheminement inconscient, c'est retrouver l'archétype du labyrinthe ». ³ Le sentiment puissant de la perte des traces de la femme, venue emprunter des livres à la bibliothèque, devient la cause d'un rêve qui tourne au cauchemar pour le Troubadour aveugle. Fort convaincu de l'avoir définitivement perdue, les nuits du conteur sont traversées par un rêve d'emboîtement labyrinthique, par le surgissement des images de la fuite et de la répétitivité à l'infini :

L'image de cette femme me visite de temps en temps dans un rêve qui se transforme en cauchemar. Elle s'approche lentement de moi, sa chevelure au vent me frôle de tous les côtés, me sourit puis s'enfuit. Je me mets à courir derrière elle et me trouve dans une grande maison andalouse où les chambres communiquent, ensuite, juste avant de sortir de la maison [...] elle s'arrête et me laisse approcher d'elle, quand j'arrive à presque l'attraper, je constate que c'est quelqu'un d'autre, un homme travesti ou un soldat ivre. Quand je veux quitter la maison qui est un labyrinthe, je me trouve dans une vallée, puis dans un marécage, puis dans une plaine entourée de miroirs, ainsi de suite à l'infini. ⁴

Il est notable que ce passage puise pleinement dans la symbolique du labyrinthe et le rythme même des phrases suggère une accumulation d'étapes qui ne préfigure

¹ Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985, p. 199.

² Bachelard surprend ce sentiment mélangé d'avoir perdu et d'être perdu à la fois : « [...] l'être dans le labyrinthe est à la fois sujet et objet congloméré en être perdu. C'est cette situation typique de l'être perdu que nous revivons dans le rêve labyrinthique. Se perdre, avec toutes les émotions que cela implique, est donc une situation manifestement archaïque. À la moindre complication –concrète ou abstraite -, l'être humain peut se retrouver dans cette situation. », in *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, Librairie José Corti, 1943, pp. 237-238.

³ Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, Librairie José Corti, 1943, p. 238.

⁴ Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985, p. 176.

aucun acheminement mais, au contraire, une répétition inlassable. L'image des apparences multiples de l'enfant de sable est mise en abyme dans ce fragment, renforcée par les miroirs qui multiplient à l'infini la fuite de l'être de sable, vers des espaces eux-mêmes fuyants et ouverts à la métamorphose : Marrakech, Buenos Aires, Tétouan, Fès, Cordue.

Le Troubadour aveugle, qui présente sa propre variante de l'histoire d'Ahmed/Zahra, prétend être le porteur du message d'une femme qu'il avait rencontrée, semble-t-il, à Buenos Aires, puisqu'il dit : « Nous sommes donc à Marrakech, au cœur de Buenos Aires... »¹ Dans le rêve, les espaces se succèdent dans un ordre irréel ; sortant d'une maison de Cordue, le conteur ne se trouve plus en Andalousie, mais à Tétouan. Le conteur est obsédé par cette femme dont il confond la voix avec celle d'un personnage des *Mille et une nuits* et il poursuivra son voyage jusqu'à Tétouan, Fès et Marrakech, essayant de la retrouver. Si ces étapes à parcourir afin de retrouver la femme arabe semblent se soumettre à un certain ordre temporel et spatial, les coordonnées du voyage sont toutefois brouillées par l'irréalité qui enveloppe la quête : ce n'est pas dans le réel que le Troubadour aveugle cherche la femme, puisque le conteur nous dit qu'elle est morte, mais il s'agit bien de la poursuite d'une ombre, d'une illusion, d'une image obsessionnelle, celle d'une « princesse échappée d'un conte »², dont il ne cesse pas d'entendre la voix. La poursuite de cette ombre, matérialisée par l'image d'une chevelure noire, continue dans le rêve labyrinthique du conteur. En essayant de surprendre les contours du visage de la femme qu'il recherche, le Troubadour aveugle avoue que c'était là l'une des plus grandes difficultés : « Était-ce l'image d'une image, simple illusion, voile posé sur une vie, où métaphore élaborée dans un rêve ? »³ La fuite de la femme se préfigure dans une multitude d'images, comme celle de la chevelure à la recherche de laquelle se trouve le Troubadour aveugle dans le chapitre *La nuit andalouse* :

Je partais à la recherche d'une longue et noire chevelure. Je sortais dans les rues de Buenos Aires guidé, tel un somnambule, par le parfum délicat et rare de la belle chevelure. Je l'apercevais dans la foule. Je pressais le pas. Elle disparaissait. Je continuais ainsi ma course jusqu'à me retrouver hors de la ville, perdu dans les monticules de pierres et de têtes de veau calcinées [...].⁴

¹ Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985, p. 174.

² Id., p. 147.

³ Id., p. 181.

⁴ Id., p. 184.

Véritable fil d'Ariane, censé mettre fin à l'errance, la chevelure recherchée apparaît et disparaît, devient silhouette qui fait signe, appelle et donne confiance à arpenter des ruelles étroites, tout en amplifiant une sensation de vertige, pour devenir finalement l'image de la mort qui pousse le conteur vers le néant.

Le manque d'orientation domine cette histoire, construite métaphoriquement de murailles et de portes successives, devenant de plus en plus étroites jusqu'à exiger l'effort de se glisser, péniblement, par les brèches dans les murailles, confirmant une augmentation de l'angoisse qui conduit à voir « le chemin se resserrer »¹. La « percée dans le mur »², la « porte minuscule »³, par laquelle il faut se baisser pour passer, les fissures dans les murs, ce sont autant de détails de la traversée de l'histoire qui postulent *L'Enfant de sable* en tant que récit labyrinthique. L'affirmation s'appuie sur la distinction opérée par Bachelard entre le rêve du mur et le rêve du labyrinthe :

[...] la fissure est le début du rêve labyrinthique. La fissure est étroite, mais le rêveur s'y glisse. On peut même dire que dans le rêve toute fissure est une séduction de glissement, toute fissure est une sollicitation pour un rêve de labyrinthe. [...] le rêve de labyrinthe est en somme une suite de portes entr'ouvertes.⁴

Il faut également préciser que l'image du labyrinthe est une configuration de l'esprit et du corps enfermés sur eux-mêmes. Les thèmes majeurs de l'enfermement et de l'aveuglement sont corrélatifs, car liés à une traversée métaphorique des ténèbres et de l'opacité. Le doute renforce le manque d'orientation, comme pour le personnage Ahmed qui dit : « Et moi je doute ; je ne sais quel objet, quel jardin, quelle nuit ramènerai-je de l'avenir. Je suis voyageur ; je ne m'endors jamais sans avoir parcouru quelques sentiers obscurs et inconnus ».⁵ Le personnage devient ainsi prisonnier dans un intervalle suspendu entre le passé et l'avenir ; une longue marche pénible est la seule impression qui reste vivante après l'anéantissement du passé. Cette image s'inscrit parfaitement dans la signification du rêve labyrinthique qui ressort de l'étude bachelardienne dédiée au labyrinthe :

¹ Bachelard affirme : « [...] ce n'est pas parce que le *passage est étroit* que le rêveur est comprimé – c'est parce que le rêveur est *angoissé* qu'il voit le chemin *se resserrer*. », in *La terre et les rêveries du repos*, Paris, Librairie José Corti, 1943, p. 240.

² Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985, p. 40.

³ Id., p. 48.

⁴ Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, Librairie José Corti, 1943, p. 242.

⁵ Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985, p. 64.

*La synthèse qu'est le rêve labyrinthique accumule, semble-t-il, l'angoisse d'un passé de souffrance et l'anxiété d'un avenir de malheurs. L'être y est pris entre un passé bloqué et un avenir bouché. Il est emprisonné dans un chemin.*¹

De même, nous pouvons remarquer la conscience lourde de Zahra, personnage de *La Nuit sacrée*, prise dans une sorte de suspension entre un passé renié et un avenir incertain, dans un espace qui se profile en tant que menace de l'angoisse du labyrinthe : « Après tout, je n'étais qu'une étrangère, une vagabonde, sans papiers, sans identité, sans bagages, venant du néant et allant vers l'inconnu ». ² Pour Zahra, les interrogations obsessionnelles sur son identité prennent l'allure des ruelles labyrinthiques, prouvant que le labyrinthe mental est plus tortueux encore que celui de l'espace réel. « Je sors à peine d'un long labyrinthe où chaque interrogation fut une brûlure...j'ai le corps labouré de blessures et de cicatrices... » ³, affirme Zahra. Il semble alors naturel que l'espace prenne l'aspect d'un labyrinthe, comme écho d'une intériorité hésitante. Avant d'errer dans les profondeurs de son être, pris dans le piège d'une identité trouble, prête à tomber en morceaux et à se reconstruire à tout moment, le personnage benjellounien parcourt des espaces qui empruntent l'apparence du labyrinthe. Tel est le cas de Zahra, qui, accompagnée de l'Assise, se rend vers sa maison. Le chemin à parcourir correspond métaphoriquement au chemin intérieur du personnage, parsemé d'obstacles à franchir vers la découverte et l'épanouissement de son identité féminine : « Pour accéder à la maison on a dû traverser plusieurs ruelles imbriquées les unes dans les autres suivant un schéma tracé par hasard ou par la volonté d'un maçon vicieux ». ⁴

Revenue à Fès pour un court temps, après le déménagement de la famille à Tanger, Zina, le personnage de *La Nuit de l'erreur*, ne retrouve plus les chemins auxquels elle était pourtant habituée et elle doit faire appel à l'odorat pour se repérer :

*Je me perdis. Je n'arrivais plus à retrouver la ruelle où habitait ma tante. Je savais qu'il fallait passer par une rue étroite et sombre débouchant sur une petite place où des tanneurs faisaient sécher les peaux des vaches.*⁵

La ville où elle s'égaré semble être la transposition métaphorique de ses tâtonnements vers la découverte de sa vraie destinée, partagée entre le don du Bien et du Mal.

¹ Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, Librairie José Corti, 1943, p. 239.

² Tahar Ben Jelloun, *La Nuit sacrée*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 94.

³ Id., p. 109.

⁴ Id., p. 66.

⁵ Tahar Ben Jelloun, *La Nuit de l'erreur*, Paris, Éditions du Seuil, 1997, pp. 35-36.

Il est significatif de citer l'ambition du personnage Bidoun de *L'Auberge des pauvres* d'écrire un livre de l'errance, un Ulysse du Maroc, avec qui il se confond finalement. Il décide de quitter sa ville natale pour se rendre à Naples, mais plus que le voyage réel, son aventure se confond avec celle de l'écriture du livre, aventure labyrinthique comme il le suggère : « [...] m'éloigner de cette maison où il ne se passait plus rien, prendre la fuite en suivant le labyrinthes des phrases longues et magiques [...] ». ¹ La volonté d'écrire explicitement un récit labyrinthique trouve dans la réalité du voyage un endroit idéal, celui de l'auberge des pauvres, bâtiment prenant des aspects oniriques, hallucinants par l'emboîtement de ses couloirs. Après une première rencontre avec la Vieille, le personnage a du mal à retrouver le bâtiment, comme s'il n'existait que dans son rêve :

J'eus du mal à retrouver mon chemin, dit-il. Il y avait plusieurs entrées et sorties du sous-sol. Les sentiers souterrains bifurquaient dans ma tête ; je tournais en rond comme une bourrique. J'étais une bourrique. [...] Je prenais un chemin, je faisais le tour du bâtiment, cela prenait une bonne demi-heure, mais je me retrouvais au point de départ. ²

En effet, le bâtiment de l'auberge configure parfaitement l'espace labyrinthique : « le corridor donne sur un autre corridor qui n'est presque pas éclairé. [...] Il n'y a pas de sortie, c'est une voie sans issue ». ³ Au moment où Bidoun essaie de quitter le bâtiment, la Vieille le retient et l'avertit : « Ici, on est de l'autre côté du labyrinthe, et le labyrinthe, c'est moi ! » ⁴

Le labyrinthe matérialisé dans la personne de la Vieille est un labyrinthe intérieur, construit de la chair d'une infinité d'histoires déposées dans la mémoire du personnage. Le fil de chaque histoire n'est pourtant pas linéaire, facilement racontable du début jusqu'à la fin, puisqu'à certains moments, les sentiers tortueux des histoires arrivent à se superposer, à se confondre de sorte que l'on ne sait plus vraiment qui en est le propriétaire réel. Nous remarquons la réapparition d'un procédé cher à Ben Jelloun, celui de la répétitivité en série des objets et des histoires, inépuisables et revêtant l'aspect labyrinthique par leur propension à l'égarement. Tout comme les nombreuses poches de la djellaba de Yamna dans *La Prière de l'absent*, ou la malle qui abrite une infinité d'objets évoquant la vie de leur propriétaire dans *La Nuit sacrée*, Bidoun

¹ Tahar Ben Jelloun, *L'Auberge des pauvres*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 13.

² Id., p. 73.

³ Id., p. 38.

⁴ Id., p. 49.

découvre dans la chambre de la Vieille une barque avec des trous qui contient des cartons où se trouvent enfermées les histoires de Naples, chacun abritant « un grand livre, un manuscrit écrit par des mains anonymes ».¹ C'est à l'un de ces cartons que Bidoun doit confier sa propre histoire, le livre qu'il est en train d'écrire, en l'ajoutant à toutes les autres histoires, celles des voleurs, des putes, des menteurs et des hypocrites, de Dieu, du sommeil et des rêves, de la mort, des maladies, du vide... Nous devons constater que la répétitivité renforce le chemin labyrinthique.

Il est significatif que dans la plupart des rêves donnant substance aux récits de Ben Jelloun, l'épreuve du labyrinthe revient obsessionnellement avec sa charge symbolique de peur, de perte d'un chemin à suivre ou de l'impossibilité du chemin de conduire vers une sortie. La hantise de la mort, provoquée par le rituel d'enterrement de l'oncle, se décline dans *L'Écrivain public* par des images de fuite perpétuelle dans les ténèbres qui se constituent dans un espace impossible à quitter, puisque sans fin :

Les ténèbres m'envahissaient, je me voyais en train de courir dans un tunnel, poursuivi par le cadavre dans son linceul. [...] Le tunnel était long, interminable. Au moment où je vis une issue, je me rendis compte qu'elle débouchait sur un autre tunnel, un trou encore plus noir et plus long. [...] Je savais qu'une main raide et forte, une main froide et blanche allait s'agripper à mon épaule et me tirer vers une trappe encore plus profonde et plus noire que le labyrinthe.²

L'angoisse de la mort se blottit dans cette image de la chute suggérée par la présence de la trappe noire. La conviction qu'il n'est pas le seul à ressentir cette panique et à être menacé par la chute rassure l'enfant poursuivi dès la naissance par le spectre de la mort et constitue pour lui un apprentissage des appréhensions naturelles de la vie :

En regardant tous ces gens s'agiter autour d'un absent, je me dis qu'ils faisaient tout pour échapper à la nuit noire dans le tunnel et que je n'étais pas le seul à redouter une telle traversée. Je compris que la peur pouvait aussi bien atteindre et perturber les adultes. Ce fut là une victoire sur mes doutes.³

Le monde terrestre, parsemé de chemins imbriqués, incapables d'orienter, prête sa configuration labyrinthique au monde céleste, lui-même dépourvu de lisibilité. Il reste alors au personnage d'y déchiffrer, d'y remettre de l'ordre, de briser les ténèbres de la nuit, comme le suggère le fragment suivant :

¹ Tahar Ben Jelloun, *L'Auberge des pauvres*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 51.

² Tahar Ben Jelloun, *L'Écrivain public*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, pp. 36-37.

³ Id., p. 40.

Je regarde le ciel et n'y vois qu'un trait blanc tracé par une main parfaite. Sur ce chemin, je devrais déposer quelques pierres, jalons et repères de ma solitude, avancer les bras tendus comme pour écarter le rideau de la nuit qui tomberait soudainement de ce ciel, ou le ciel qui chuterait en un morceau compact de cette nuit que je porte comme un visage, une tête que je ne pourrais même pas étrangler.¹

Le défi du labyrinthe devient ainsi difficile à relever, vu son ubiquité : sur la terre et dans le ciel, dans la nuit ou sous la lumière du jour, l'espace se relève essentiellement dépourvu de clarté.

Qu'ils soient étroits ou tortueux, les chemins définissent un schéma dédaléen ; le labyrinthe, cette « souffrance première »², fait que l'existence soit vécue sous le mode de la captivité, l'assimilant à un long cheminement erratique, semé d'embûches et d'obstacles. Les images d'étroussure, d'oppression, de resserrement, chargées de valorisation négative, participent pleinement du cauchemar labyrinthique.

I. 5. La chute

Tahar Ben Jelloun fait de son œuvre le lieu même d'une malédiction de l'existence, le foyer d'une destinée tragique, frappée par la fatalité d'une perte constitutive de l'identité. Le monde, dépourvu de principe ordonnateur et unitaire, est peuplé de fantasmes hétéroclites, d'objets et de parties de corps éparses. Le sentiment de l'angoisse s'infiltré et construit un nid solide dans la conscience imaginante, comme le prouve la succession menaçante des images du naufrage (« Le rite du naufrage m'obsède »³), de la trappe (« Je me penche vers la trappe où je cache mes créatures »⁴, « J'avais envie de pleurer, de me faire enlever et de disparaître dans une trappe, un puits ou un labyrinthe [...] »⁵), du vertige (« Je tourne et m'emporte dans le vertige »⁶), de la tombe (« Les tombes se sont toutes vidées »⁷). Ces quelques exemples tirés d'une suite d'images pareilles sont suffisants pour montrer que le mouvement paradigmatique est celui de la chute, servant de toile de fond aux récits benjellouniens, inaugurant une longue errance, embrassant les sensations de souffrance, de vertige et de tourbillon, les affres d'une culpabilité dont les raisons dépassent la volonté des personnages.

¹ Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985, p. 46.

² Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, Librairie José Corti, 1943, p. 243.

³ Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985, p. 55.

⁴ Ibid.

⁵ Tahar Ben Jelloun, *L'Écrivain public*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 73.

⁶ Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985, p. 55.

⁷ Ibid.

Si nous prenons en considération le cas du récit *Cette aveuglante absence de lumière*, il faut préciser d'abord que l'errance y revêt des aspects d'immobilité, statiques, car les personnages sont enfermés dans la prison ; mais tout en étant coincé, figé sur place, le protagoniste du récit voyage dans son rêve et parcourt des espaces illimités : « [...] j'étais en voyage, je faisais le tour du monde sous terre, je parcourais la planète, les mers et les montagnes, courbé, dans une cellule en forme de tombe posée sur des roulettes et poussé par un commandant ivre ».¹

Plus que prisonniers captifs entre les murs de la cellule, les personnages sont les captifs de la nuit et des ténèbres, leur errance se traduisant par la recherche de la lumière, le combat contre le dépérissement lent mais incontournable. Leur chemin vers la lumière, les étapes de la résistance du protagoniste contre l'obscurité, la souffrance physique et morale assurent la substance narrative du récit. La chute n'y est pas la conséquence d'un mouvement qui va de la vie vers la mort ; creusant sans cesse le tunnel des obscurités, le protagoniste essaie de transcender le lieu où il est enfermé, comparé obsessionnellement à la tombe, à la fosse et au trou. Déjà dans la tombe, c'est-à-dire la cellule étroite mais surtout basse, empêchant de se mettre debout, « un gouffre fait pour engloutir lentement le corps »², le protagoniste renouvelle maintes fois le sentiment de la chute : « Je tombai dans la fosse comme un sac de sable, comme un paquet à apparence humaine, je tombais et ne ressentais rien, je ne sentais rien et n'avais mal nulle part ».³ La chute y est la chute dans le temps et dans l'obscurité, comme le prouvent les premières phrases du récit, déployant une relation synonymique entre le temps et l'infini de la nuit :

*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 croisé avec mes doigts, avec mes dents, dans l'espoir têtu d'apercevoir, ne serait-ce qu'une minute, une longue et éternelle minute, un rayon de lumière, une étincelle 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 coups de pelle lui arrachant la peau, lui retirant le regard, la voix et la raison.*⁴

Le récit marque l'histoire du combat acharné de l'être emprisonné de se soustraire à l'obscurité, de développer des stratégies de résistance contre la mort et les

¹ Tahar Ben Jelloun, *Cette aveuglante absence de lumière*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 212.

² Id., p. 33.

³ Id., p. 12.

⁴ Id., p. 9.

ténèbres, de la reconversion de la chute dans le temps et dans l'histoire en ascension vers la lumière.

La conscience de la chute poursuit les personnages de Ben Jelloun, s'associant à la crainte de perdre l'équilibre, de tomber et de voir éclater leurs corps en morceaux, en leur inculquant un état vif d'angoisse. La marche sur le sol devient pour le protagoniste de *L'Écrivain public*, une fois guéri de la maladie qui lui interdisait la posture verticale, une réplique de la marche sur le fil qu'il exerçait dans le couffin, lors de ses rêveries mais, paradoxalement, beaucoup plus craintive et hésitante :

*Peur de tomber, peur d'être bousculé, de perdre l'équilibre, d'être piétiné par une mule ou écrasé par un dromadaire, peur d'être mordu par un âne chargé qu'un fou aurait excité en lui donnant à manger quelque herbe étrange.*¹

La phobie réveillée par le sentiment de la chute est amplifiée dans ce fragment par des symboles thériomorphes qui prennent des aspects terrifiants et témoignent, selon Gilbert Durand, d'une « angoisse devant tout changement, devant la fuite du temps ».² La peur d'être mordu illustre également le « glissement du schème thériomorphe vers un symbolisme « mordicant ».³

Ressenti lors de ses échappées oniriques, l'effroi de la chute devient explicite pour Ahmed par la présence de Fatima, son épouse épileptique, qui lui donne l'impression de l'entraîner avec elle dans sa chute. L'image de la chute ne suppose pas uniquement un mouvement de descente, mais elle est également suggérée par un mouvement sur l'horizontale, par la marche en arrière de la femme agonisante, faux avancement, guidée par le pouvoir engloutissant de la mort : « Elle avait déjà renoncé à vivre et s'acheminait sûrement vers la disparition, vers l'extinction lente. Pas de mort brutale, mais une marche à reculons vers la fosse béante derrière l'horizon ».⁴

Le voyage en train du personnage de *L'Écrivain public* vers le campement militaire, transfigure le mouvement horizontal du train qui avance en descendant vers les entrailles de la terre, se précipitant vers le néant de la mort. Des images de la blessure s'associent à la souffrance du corps ensanglanté. Une force invisible, impossible à combattre, attire le protagoniste vers le gouffre :

¹ Tahar Ben Jelloun, *L'Écrivain public*, Paris, Seuil, 1983, p. 34.

² Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Ed. Dunod, Bordas, 1984, p. 88.

³ Id., p. 89.

⁴ Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985, p. 76.

Assis sur la banquette en bois du train je sentais tout mon corps se tendre, mes muscles se crispent et mon regard se poser sur une piste de cailloux où, pieds nus, les mains attachées, relié par une corde à une voiture, j'étais tiré pour être jeté dans un précipice. Je tirais sur la corde comme pour ralentir la vitesse de la voiture où je ne voyais pas mes tortionnaires, je hurlais, ne sentant plus mes pieds tellement ils étaient blessés, déchirés, coupés par les lames successives des cailloux taillés spécialement pour cela. Mes poignets étaient fêlés et le soleil m'aveuglait.¹

Il est remarquable que l'assaut des images d'un monde menaçant converge vers des lieux spectraux comme la tombe et le cimetière, dans un mouvement de descente, préfigurée par le vertige et le tourbillon, par une pléthore d'images tournantes. Parfois, la chute prend des dimensions cosmiques et efface toute opposition des points de repère, plongeant le ciel sur la terre comme le suggère le fragment suivant d'une lettre d'Ahmed destinée à son correspondant anonyme ou peut-être à lui-même :

P.S. Chaque matin, en me levant, je regarde, par la fenêtre, pour voir si le ciel ne s'est pas glissé pendant mon sommeil et ne s'est pas répandu comme une lave dans la cour intérieure de la maison. Je suis persuadé qu'un jour ou l'autre il descendra pour brûler mes restes.²

Particulièrement suggestive est cette image de la confusion cosmique du ciel qui descend, dont l'effet est l'incandescence brûlante, une autre manière d'expression de l'angoisse. Nous retrouverons une image pareille, celle du « ciel qui descend en cascade ». ³ Il y a donc lieu de noter la correspondance établie entre la contemplation du ciel étoilé et le sentiment de la chute, la confusion entre les deux semblant être réalisée par le biais de la nuit qui fait naître les étoiles sur le firmament, tout en menaçant d'engloutir la conscience du personnage. Le fragment suivant est révélateur à cet égard :

Le ciel était étoilé. Je m'entendis sur un lit de camp et essayai de ramasser mes pensées. Éparpillées dans tous les sens, elles s'embrouillaient, me fatiguaient. Je passai la nuit à chasser les ombres qui me malmenaient. Elles me narguaient, tirant mon corps du côté des pierres. Pauvre petit homme à l'enfance gâtée, chutant brutalement sur le sol en ciment froid. [...] Expulsé d'une vie où j'eus peu d'audace, je me trouvais jeté, abandonné dans une longue nuit qui ne faisait que commencer.⁴

Un combat lourd est mené dans l'affrontement du moi et de l'autre, dans le heurt des identités plurielles qui se débattent dans la conscience du protagoniste de *L'Enfant*

¹ Tahar Ben Jelloun, *L'Écrivain public*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 81.

² Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985, p. 65.

³ Tahar Ben Jelloun, *L'Écrivain public*, Paris, Seuil, 1983, p. 136.

⁴ Id., p. 91.

de sable ; celui-ci semble toutefois avoir trouvé les moyens d'appivoiser l'angoisse, tout en l'adaptant à sa solitude. Après avoir peuplé les nuits des images de lutte contre la menace des éléments, l'angoisse s'apaise dans l'oubli apporté par l'aube, dans un assoupissement, intervalle de silence créé entre deux états de souffrance. Il ne s'agit que d'un repos de l'angoisse passagèrement maîtrisée par la conscience diurne, qui essaie de se fixer dans l'apparence masculine infligée par la volonté du père. Ainsi, le personnage exprime, parfois, sa volonté de ne plus basculer du côté de l'incertitude mais, par contre, de s'enfermer dans les apparences :

*J'aurais ainsi passé ma vie à jouer avec les apparences, toutes les apparences, même celles qui peut-être étaient la vérité fabriquaient pour moi un visage vrai, nu sans masques, sans couche d'argile, sans voile, un visage ouvert et simplement banal, que rien d'exceptionnel ne distinguait des autres.*¹

Si le protagoniste fuit la lucidité en évitant l'approche du miroir, il ne peut éviter de s'y confronter et un moment ou l'autre de son histoire le replace devant le miroir censé de refléter la vérité de son être. La hantise de l'étouffement du moi par l'autre est réveillée par la présence de son épouse Fatima, secouée dans son corps, prise dans le vertige de la chute, proie des démons qui perturbent tout son être travaillé sans relâche par un tremblement implacable. Recluse dans sa solitude, Fatima est un *alter ego* d'Ahmed, une image de la proie piégée dans la toile d'une existence malmenée. Le malheur ronge la chair de son corps jusqu'à la réduire à « un squelette actif qui se débattait contre des fantômes ou les bras d'une pieuvre invisible ».² Fatima est un être blessé dont la présence installe Ahmed dans le voisinage immédiat de sa propre blessure, matérialisant l'immanence de la chute qui dominait ses rêves et l'intimité de son être. En outre, elle lui ouvre la vision d'un manque total d'accrochage à la vie, à l'espoir et à l'illusion, par son désir d'abandon ; elle est l'image de la vacuité absolue, d'une vérité qui dérange et frappe les sens d'Ahmed :

*[...] ayant accepté de tomber dans un précipice, en défigurant son être intérieur, le masquant, l'amputant, cette femme [...] n'aspire même pas à être un homme, mais à être rien du tout, une jarre creuse, une absence, une douleur étalée sur l'étendue de son corps et de sa mémoire [...]*³

¹ Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985, p. 73.

² Id., p. 72.

³ Id., p. 74.

La contemplation du visage endormi de Fatima correspond à l'intrusion de l'esprit d'Ahmed dans un état de sommeil où, en essayant de lire les pensées de la femme, il se voit confronté à son altérité, rencontre qui équivaut à une descente dans l'obscurité, dans « un puits de ténèbres ». ¹ C'est là, au fond de la nuit, qu'Ahmed, se regardant dans le miroir de l'autre, revit le cauchemar de son identité vacillante. La résurrection de l'enfer est suggérée par les images de la grotte, des trous, par les symboles thériomorphes ², le tourbillon, le bruit de l'effondrement :

J'entendais ses pas, au fond de la nuit, avancer lentement sur un vieux plancher qui craquait. En fait ce n'était pas un plancher, mais j'imaginai le bruit et le bruit dessinait un plancher, et le plancher s'étalait devant moi en bois ancien, le bois provenait d'une maison en ruine, abandonnée par des voyageurs pressés, la maison était une vieille baraque dans le bois, entourée de chênes ravagés par le temps ; je montais sur une des rares branches solides et dominais la baraque au toit plein de trous, par ces ouvertures entraient la lumière et mon regard qui suivait les traces des pas laissées dans la poussière, lesquelles me conduisaient à la cave où vivaient heureux les rats et d'autres bêtes dont je ne connaissais pas le nom, dans cette cave, véritable grotte préhistorique, gisaient les pensées de cette femme qui dormaient dans la même pièce que moi et que je regardais avec un sentiment où la pitié, la tendresse et la colère étaient mêlées dans un tourbillon où je perdais le sens et la patience des choses, où je devenais de plus en plus étranger à mon destin et à mes projets. ³

Il est particulièrement intéressant de remarquer la symbolique architecturale de ce glissement d'Ahmed dans les profondeurs des pensées de la femme endormie à ses côtés. Si tout est imaginé en tant que maison, il s'agit bien d'une maison dépourvue d'hospitalité, inhabitable, telle une demeure bâtie sur les sables mouvants, menacée par le danger de s'effondrer, une maison délabrée et exposée à l'insécurité, ravagée par les marques du temps impardonnable. En effet, nous avons affaire au thème affectif identifié par Gilbert Durand dans « l'effroi devant la fuite du temps symbolisée par le changement et le bruit » ⁴, puisque c'est par le craquement des pas que l'on commence à imaginer la demeure. La maison en ruine, son vieillissement, la destruction des arbres, la poussière qui garde les traces, sont des images du passage du temps qui y laisse son empreinte, de même que la hâte des voyageurs imaginés.

¹ Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985, p. 74.

² Le symbolisme animal, selon Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Ed. Dunod, Bordas, 1984,

³ Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985, pp. 74-75.

⁴ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Ed. Dunod, Bordas, 1984, pp. 78-79.

La précarité et l'insécurité conduisent à trouver difficilement un endroit plus stable ; c'est ce qui suggère la rareté d'une branche solide à laquelle on peut s'accrocher pour regarder en bas, à l'abri de l'usure du temps. Si le corps monte sur une branche, le regard est tourné vers le bas, ce qui nous fait remarquer dans le fragment y cité l'ambivalence de l'ascension et de la chute. Pour Bachelard, elle a la valeur d'un postulat : « [...] nous *imaginons* l'élan vers le haut et nous *connaissons* la chute vers le bas ». ¹

I.6. L'érosion du temps.

Le passage du temps et le sentiment d'impuissance face à son implacable travail sont un défi douloureux auquel les personnages doivent se confronter, d'où leur lucidité et leur manque d'illusions. Dans *L'Auberge des pauvres*, en entamant l'histoire de sa vie, la Vieille identifie le temps pour principal ennemi de l'existence et désire transmettre à Bidoun cet enseignement :

[...] je veux juste t'aider à ouvrir les yeux sur l'ennemi invisible, celui qui ne cesse de se dissimuler derrière les faux-semblants, celui qui se vautre dans notre belle inconscience et nous trompe, celui qui passe et nous fait croire que nous sommes éternels, cet ennemi-là, l'insaisissable, la roche pleine de trous, le visage labouré de rides, voilà l'ennemi, le temps. ²

Comme l'esquissent ces paroles de la Vieille, le drame de l'être expulsé dans le monde se manifestera souvent par une existence marquée, portant les traces du passage du temps. Le dramatisme de l'écoulement implacable du temps, la destruction qu'il entraîne sont suggérés par l'image de l'horloge qui est « une mécanique sans âme ; elle est arrêtée, altérée par la rouille et l'usure, par le temps, respiration des hommes ». ³

L'expérience imprime sur les visages des marques indélébiles : rides, plissures, égratignures, cicatrices, âpreté de la peau travaillée par le soleil et les vents ; la marche continue des personnages sillonnent leur visage et leur corps. Le récit *L'Enfant de sable* s'ouvre sur l'image de l'érosion du temps qui inscrit ses traces sur le visage du personnage Ahmed/Zahra : « Il y avait d'abord ce visage allongé par quelques rides verticales, telles des cicatrices creusées par de lointaines insomnies, un visage mal rasé, travaillé par le temps ». ⁴ Plus tard dans le récit, lors de la rencontre avec une vieille

¹ Gaston Bachelard, *L'air et les songes*, Paris, José Corti, 1990, p. 108.

² Tahar Ben Jelloun, *L'Auberge des pauvres*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 60.

³ Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985, p. 120.

⁴ Id., p. 7.

femme, confronté à l'aveu de son identité, le personnage avoue : « ...j'ai le corps labouré de blessures et de cicatrices ».¹

Le visage de Fatima porte, lui aussi, les empreintes du temps et de la souffrance, suggérées par « des rides précoces, creusées par les crises fréquentes et de plus en plus violentes ».² D'autre part, dans le chapitre *Une nuit sans issue*, l'image finale d'une personne malade pourrait bien évoquer celle de la mort et de l'usure du temps qui défait et transfigure les visages, les rendant méconnaissables : « Je vois un front marqué par de nombreuses césures verticales ; la bouche un peu tordue dans le rictus de la fin, la marque du dernier cri ; le corps menu et raide ; les yeux sont ouverts et fixent un point indéterminé ».³

La marche dans le désert provoque, également, l'inscription des traces sur le visage des voyageurs infatigables, de même que le passage du temps. Le conteur qui assure la liaison entre *L'Enfant de sable* et *La Nuit sacrée* est profondément marqué par l'histoire dont il est le dépositaire et qui le conduit au seuil de la folie, l'on ne sait plus s'il est affecté par les conditions rudes du milieu désertique qu'il a traversé ou bien par l'histoire dévastatrice qu'il a racontée :

*[...] il avait surgi du désert, le visage noirci par le soleil, les lèvres fendues par la soif et la chaleur, les mains durcies par le transport des pierres, la voix enrouée comme si sa gorge avait été traversée par une tempête de sable et de cristaux, le regard porté sur une ligne haute et lointaine.*⁴

Le corps de Zahra, protagoniste de *La Nuit sacrée* porte les marques de l'expérience vécue ; nous pouvons y déchiffrer toute une histoire, le corps étant pareil à un livre qui s'offre à la lecture, les rides étant comparables aux traces de l'écriture ; chaque coin des endroits traversés, chaque paysage contemplé, chaque élément naturel et les émotions qu'il a suscitées sont inscrits sur le visage de la protagoniste, sur son corps qui s'identifie à l'écriture :

Mes rides sont belles et nombreuses. Celles sur le front sont les traces et les épreuves de la vérité. Elles sont l'harmonie du temps. Celles sur le dos de la main sont les lignes du destin. [...] L'histoire de ma vie est écrite là : chaque ride est un siècle, une route par une nuit d'hiver, une source d'eau claire un matin de brume, une rencontre dans un forêt, une rupture, un

¹ Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985, p. 109.

² Id., p. 72.

³ Id., p. 97.

⁴ Tahar Ben Jelloun, *La Nuit sacrée*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, pp. 9-10.

*cimetière, un soleil incendiaire... Là, sur le dos de la main gauche, cette ride est une cicatrice ; la mort s'est arrêtée un jour et m'a tendu une espèce de perche.*¹

Dès le début du récit, Zahra annonce que sa parole engagera tout son corps, comme garantie de l'authenticité de l'écriture, puisque, tel qu'elle l'affirme : « Ce qui importe, c'est la vérité ».² Plus loin, se préparant toujours à raconter sa vie, elle dit : « Toute parole fautive, prononcée volontairement ou par erreur, est une dent qui tombe. [...] Vous verrez, dans ma maison les mots tombent comme gouttes d'acide. J'en sais quelque chose : ma peau en témoigne ».³

Nous pouvons affirmer qu'une insuffisance inhérente à la parole semble vouloir combler son vide par le témoignage corporel mis au service du verbe ; c'est pourquoi le visage et le corps tout entier participent pleinement de l'histoire racontée. Dans *L'Écrivain public*, la place publique – lieu des contes par excellence – est présentée comme encombrée des parties éparses du corps, comme si le véritable épice de la parole était inscrit dans le corps :

*[...] lieu de passage et d'arrêt de paroles murmurées, de mots hurlés, de turban déroulé, [...] mains levées ramenant dans d'autres mains ouvertes une part du ciel, visages secrets, dents serrées, l'odeur des chairs qui transpirent, des corps gras ou minces, secs ou transparents, serrés les uns contre les autres, [...] des têtes lourdes se penchent en attendant qu'elles se renversent définitivement sur une pierre humide [...]*⁴

Il est particulièrement intéressant de remarquer chez Tahar Ben Jelloun la métamorphose de la parole qui se fait corps, prend vie et mène une existence indépendante. Dans *La Nuit de l'erreur*, la fin de la narration assumée par le personnage Zina et le commencement de sa reprise par le conteur Tarzan donne naissance à une image symbolique de la main coupée du conteur qui s'empare de l'histoire de l'héroïne. L'existence réelle de Zina est anéantie pour devenir une histoire, recueillie dans un puits par une main voyageant, coupée du reste du corps : « Je rêvais d'être recueillie par une bouche heureuse. Ce fut une main large et fine qui me ramassa, mot par mot, phrase après phrase. C'était juste une main. Sans corps et sans bras. Une main magique qui se promenait par là et me reconnut ».⁵

¹ Tahar Ben Jelloun, *La Nuit sacrée*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, pp. 5-6.

² Id., p.5.

³ Id., p. 20.

⁴ Tahar Ben Jelloun, *L'Écrivain public*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 172.

⁵ Tahar Ben Jelloun, *La Nuit de l'erreur*, Paris, Éditions du Seuil, 1997, p. 83.

Les rides se multiplient et s'amassent sur les visages des personnages, preuve inéluctable du temps qui alourdit, dresse des collines de pierres impossible à soulever. Nous pouvons lire métaphoriquement le travail du temps dans l'exergue qui figure dans le cahier d'Ahmed : « Les jours sont comme des pierres, les unes sur les autres s'amassent... »¹

Tout ce qui est racontable s'inscrit inéluctablement dans l'œuvre du temps, comme Zahra l'affirme : « le temps est ce que nous sommes. Il est sur notre visage, dans nos silences, dans notre attente ».² Le temps s'individualise ainsi, illustrant l'affirmation de Bachelard : « le temps se présente comme l'instant solitaire, comme la conscience d'une solitude ».³ De même, la femme qui aborde le narrateur de *L'Écrivain public* au centre de la place, le supplie de l'écouter, avec les yeux, tout en associant l'acte d'écouter à celui de regarder les visages travaillés par le temps :

Tu es écrivain, tu te dis écrivain, alors écoute-moi, ouvre tes yeux et ton cœur, tends tes oreilles et écoute-nous, écoute ce que nous disons sans même parler, sans bouger les lèvres, regarde ces visages, le temps et l'époque y ont déposé un océan de mots et d'histoires, [...]»⁴

Victimes du temps, les personnages benjellouniens sont soumis à son atteinte, à toutes ses égratignures qui s'inscrivent sur leurs corps. Ils sont ainsi le réceptacle de la hantise dont nous avons passé en revue certaines modalités ; dans leur chair s'inscrivent des empreintes douloureuses rappelant la servitude envers le temps, l'encombrement de toute existence corporelle. Le motif de la blessure, de la ride et de la cicatrice s'accompagne d'une souffrance de l'enfermement.

I. 7. Les ailes coupées.

La présence des créatures ailées dans les récits de notre corpus conjugue le mouvement d'ascension vers les hauteurs et celui de la chute, de l'engloutissement dans la terre, du débattement contre l'anéantissement suggéré par l'image de la poussière. Dans *L'Écrivain public*, l'âme se fait insecte, exerçant l'envol, mais il ne peut se détacher qu'à peine du sol, la poussière rendant trop lourdes les ailes fragiles :

[...] il s'obstinait à croire que l'âme est une poussière colorée qui prend la forme d'un insecte transparent, sans nom, et qui se laisse emporter par le vent vers les hauteurs du ciel, [...], il

¹ Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985, p. 69.

² Tahar Ben Jelloun, *La Nuit sacrée*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 21.

³ Gaston Bachelard, *L'intuition de l'instant*, Paris, Éd. Denoël, 1992, p. 13.

⁴ Tahar Ben Jelloun, *L'Écrivain public*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 173.

regardait le ciel blanc, enveloppé d'un seul nuage, c'était cela le linceul du ciel, l'âme traverserait cet écran blanc, purifiée par le nuage, lavée, poussée vers d'autres confins par une main ou un doigt, il s'était construit plusieurs demeures dans le ciel où l'âme reposerait définitivement lorsque le corps, lâché par elle, se viderait entièrement, se desséchait, s'anéantirait jusqu'à redevenir cette poussière sur cet insecte transparent (...);¹

À mi-chemin entre le terrestre et le céleste, symbolisant une métamorphose, l'insecte semble être un auxiliaire de la quête du sens, l'emblème d'une existence accablée par des limites et des déterminations. Une immobilité imposée s'empare du corps du personnage, conditionnée par l'appel contraignant de la terre et s'opposant à la légèreté conférée par les ailes de l'insecte : « [...] il se laissait tirer par les racines de l'arbre ; être englouti lentement ; la terre monterait ; le niveau du sol monterait, lui ne bougerait pas ».²

Une lecture attentive saisit la récurrence de l'image de l'insecte, papillon, abeille, mouche ou, tout simplement, insecte sans nom, pris dans le lacet d'une existence enfermée, sans horizon, couverte par la poussière ou bien enlisé dans une matière gluante. Dans *L'Écrivain public*, le fragment sur la ville de Tétouan pose d'emblée l'image de la ville, confondue indissociablement à l'enfermement, car « prise en tenaille par deux montagnes ».³ L'existence qui y est menée se déploie mécaniquement, en manque d'horizon, repliée sur elle-même ; rien n'y annonce une ouverture, l'imagination est en panne, même « le vent quand il y arrive ne fait que tourner en rond ».⁴ Cette impossibilité de s'évader où que ce soit est métaphoriquement suggérée par l'essaim de guêpes attirées par une mort imminente dans le liquide verdâtre et sucré du thé à la menthe :

Les voix blanches qui circulent suivant les guêpes agglutinées autour du thé à la menthe très sucré s'embrouillent dans une mécanique de reflet et heurtent les murs dorés d'une maison élevée sur des ruines aux portes et fenêtres verrouillées, et qui se déplace en s'effaçant sur la ligne lointaine d'un océan ou d'un désert.⁵

L'image des guêpes qui finissent leur errance par se noyer configure la recherche erratique d'une réalité qui sans cesse est sur le point de se dérober. Dans un espace sans autre horizon que celui de l'océan ou du désert, c'est-à-dire jamais atteignable, l'être est

¹ Tahar Ben Jelloun, *L'Écrivain public*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 94.

² Id., p. 95.

³ Id., p. 112.

⁴ Ibid.

⁵ Id., pp. 112-113.

la proie de ses doutes et incertitudes. Nous percevons le même sens de l'enfermement et du piège à travers une autre image de l'insecte dont l'agonie est contemplée par le personnage de *L'Écrivain public* : « Sur le tabouret, la théière et le verre avec un peu de thé au fond. Une mouche est tombée dedans. Je la regarde nager. Elle essaie de grimper. Elle tombe ».¹ L'image est immédiatement associée à l'état de malaise provoqué par le sentiment de la captivité : « Le mur d'en face est d'une blancheur qui m'inonde et m'éblouit ».²

L'insecte est également une image de la métamorphose, sa propriété étant celle de passer au cours de son existence, par plusieurs états. La ville de Tétouan est, elle-même, dans un état de changement, mais un changement stérile, un mouvement mécanique d'aller-retour, d'avancement et de reculement; elle « s'absente et s'efface à mesure qu'on la traverse ou qu'on l'écrit »³, elle connaît une heure particulière où « les images se retirent et où les mots tombent et glissent entre les pierres »⁴, de même que des moments où elle « revient à ses pierres et s'installe pour quelque temps dans ses demeures, dans ses mosquées, dans ses terrasses ».⁵ Nous avons pleinement l'image d'un faux mouvement qui débouche sur la fuite de tout sens, sur l'instant suspendu, sur le vide, sur l'angoisse. C'est ce que ressent à Tétouan le personnage narrateur, un témoignage de la vie réelle de Ben Jelloun, puisqu'il a passé une courte période de sa vie dans cette ville, en tant que professeur de philosophie.

*J'ai connu à Tétouan l'ennui, le vide et les ténèbres. J'ai connu l'angoisse des nuits incommensurables peuplées d'ombres ramenées par le vent fou. Des nuits qui descendent brutales, chargées de vapeurs moites, et qui s'installent dans une chambre minuscule située sur la terrasse d'un vieil immeuble. J'habitais là ; je passais mes nuits à repousser de mes bras tendus la couche épaisse de l'étoffe nocturne qui m'enveloppait en me tenant éveillé, m'empêchant de respirer.*⁶

Si l'insecte symbolise généralement « l'esprit dans sa recherche de la connaissance »⁷, nous pouvons remarquer chez Ben Jelloun une impossibilité de déploiement des ailes, une épaisseur qui rend permanente l'obscurité, tout en empêchant

¹ Tahar Ben Jelloun, *L'Écrivain public*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 139.

² Ibid.

³ Id., pp. 113-114.

⁴ Id., p. 114.

⁵ Ibid.

⁶ Id., p. 115.

⁷ André Siganos, *Les mythologies de l'insecte : histoire d'une fascination*, Paris, Librairie des Méridiens, 1985, p. 335.

la lumière d'y pénétrer. Obsédante, pesant lourd comme le plomb, la ville s'associe aux ténèbres de la nuit et multiplie également l'image du labyrinthe, car le personnage la voit « comme une maison faite de murailles, de grottes et de caves, une maison où on aurait omis de percer des ouvertures, des portes et des fenêtres ». ¹ Les personnages tâtonnent dans l'obscurité à la recherche d'une vérité qui se dérobe perpétuellement. Dans *L'Enfant de sable*, le personnage délivre dans les pages de son journal cette recherche égarée entre les apparences et la vérité, faisant recours à l'image d'une abeille en souffrance :

[...] la souffrance vient d'un fond qui ne peut non plus être révélé ; on ne sait pas s'il est en soi ou ailleurs, dans un cimetière, dans une tombe à peine creusée, à peine habitée par une chair flétrie, par l'œil funeste d'une œuvre singulière simplement désintégrée au contact de l'intimité engluée de cette vérité telle une abeille dans un bocal de miel, prisonnière de ses illusions, condamnée à mourir, étranglée, étouffée par la vie. ²

Si l'abeille est symboliquement censée être un « guide spirituel » ³, dans le texte de Ben Jelloun, elle perd cette qualité d'orientation, pour exprimer l'enfermement, la lucidité, le poids étouffant d'une existence dépourvue de sens.

L'impossibilité des personnages de configurer une image unitaire de l'identité, le danger de l'effritement et de la désagrégation, le parcours erratique, le cauchemar du labyrinthe, l'érosion impardonnable du temps, nourrie par les images de la chute et des visages marqués d'empreintes ineffaçables ont mis en lumière l'expression d'une crainte devant l'existence que nous avons abordée par le biais de la métaphore du sable dans ce qu'il offre d'inquiétant. L'image du faux avancement, l'impossibilité du sable d'être matière solide et durable nous ont permis d'interpréter l'inconsistance des personnages qui, plus que des êtres de chair et d'os sont des ombres et des apparences.

La nature métisse du sable, son état d'*entre-les-deux*, indécis entre le fluide et le solide, entre la terre, l'eau et l'air, sa composition hétérogène constituée de particules éparses nous ont conduit vers la question de l'identité. Jetés dans le monde, les êtres dont nous avons suivi le parcours sont condamnés à l'errance, à la fuite perpétuelle, à

¹ Tahar Ben Jelloun, *L'Écrivain public*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 118.

² Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985, p. 42.

³ André Siganos, *Les mythologies de l'insecte : histoire d'une fascination*, Paris, Librairie des Méridiens, 1985, p. 57.

affronter des espaces labyrinthiques qui s'enfoncent partout. L'intégrité du monde est menacée, l'identité s'effrite sous le poids lourd du manque et de l'absence.

Le drame de l'espace dépourvu d'ouverture est la conséquence de celui du temps dont l'écoulement hante la conscience des personnages et imprime des marques indéniables sur les corps et les visages. Le motif dominant de la chute prête son mouvement au parcours de l'être errant. Il n'y a qu'angoisse, danger et hostilité autant que l'être déploie un imaginaire du monde diurne¹, hanté par les couples d'oppositions lumière et ténèbres, masculin et féminin, présence et absence, hauteur et profondeur, intériorité et extériorité, matérialité et spiritualité.

CHAPITRE II

LE REFUGE

Sous une pluie
d'étoiles, je me suis enroulée dans la mer, hantée par toutes les insomnies de ma vie, bercée
par la mélodie égyptienne, tracassée par l'impuissance de ne pouvoir satisfaire les exigences
de tant de "moi" qui m'émettent jusqu'à l'anéantissement...

Lelia Trocan, *Les Années de
plomb*

Malgré la souffrance, la perte de toute illusion, le sentiment du vide et de d'anéantissement du sens, l'hostilité des relations humaines, l'image du monde éclaté et tombé en ruine, l'être s'obstine à trouver un point fixe, si mince qu'il soit, une étincelle à partir de laquelle une infime lueur de sens puisse surgir. Dans le monde réel ou dans des espaces imaginés, par un retour aux temps immémoriaux ou à celui de l'enfance, même sous l'apparence d'une illusion, il doit y avoir un sens. C'est ce qu'expriment les paroles de la Vieille, personnage à allure fabuleuse de *L'Auberge des pauvres*. La fin de l'histoire qu'elle raconte, *Histoire de la Vieille quand elle était belle et jeune*, projette un grain d'espoir qui résiste toujours, contre les atrocités de la pire histoire que l'on puisse imaginer : « il y a toujours une toute petite bougie qui reste allumée quelque part,

¹ Pour Gilbert Durand le Régime Diurne est « le régime de l'antithèse », cf. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Ed. Dunod, Bordas, 1984, p. 69.

dans une cave, dans un tunnel, dans une vieille maison laissée aux chauves-souris, aux araignées, à la poussière, à l'humidité... »¹

Nous allons tenter d'établir une typologie du refuge benjellounien, tout en essayant de faire la recension des images de « l'espace heureux »² qui s'organise autour d'une symbolique de l'intimité. Cela revient à dresser une topographie, qu'il s'agisse des lieux réels ou fabriqués par l'imagination, qui témoigne d'une volonté d'ancrage, de fixation, même si elle-même est dictée par le mouvement, le flottement, le glissement, la confusion. Nous précisons que cette volonté dont témoignent les textes benjellouniens nous autorise à parler d'une thématique mystique, en reprenant le terme de Gilbert Durand qui donne à l'adjectif mystique « son sens le plus courant en lequel se conjuguent une volonté d'union et un certain goût de la secrète intimité ».³ La symbolique de l'intimité participe de ce que l'auteur a appelé les *Structures mystiques de l'imaginaire*.⁴ Dans la panoplie des mécanismes de défense et de protection déployés afin de se préserver des agressions du monde, de guérir les blessures des autres et du temps, figure le refuge, sous différentes et multiples configurations.

Les textes de Ben Jelloun sont un vaste réservoir de sensations qui donnent l'impression que l'être de sable, dans son manque d'identité certaine, dans son errance continue, cherche pourtant à se convaincre de son existence. Si l'être est assiégé par la menace du vide, de la désagrégation, de l'absence, par le traumatisme de l'exil, qu'il s'agisse d'un rejet historique, spirituel ou affectif, la sensation et le désir lui permettent de construire des espaces de rêverie ; celles-ci sont conçues comme des preuves de l'existence, de l'identité, comme une assise ontologique, si précaire qu'elle soit. Confrontée à une série d'expériences négatives, la conscience recherche un apprivoisement du monde, elle formule un désir d'intégration et d'absorption ; l'imagination s'efforce de remettre de l'ordre dans un monde en désordre, de rétablir un contact plus heureux avec le monde. Les sensations conduiront ainsi à une fusion avec le paysage, perçu moins comme décor mais plutôt comme un paysage onirique. Jean-Pierre Richard réduit l'écart entre le sujet qui perçoit le monde et l'objet perçu, considérant qu'ils se trouvent dans un rapport nécessaire. Le critique considère que l'homme « se définit par ses contacts, par sa façon de saisir le monde et de se saisir par

¹ Tahar Ben Jelloun, *L'Auberge des pauvres*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, op.cit, p. 69.

² Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1989, p. 17.

³ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Ed. Dunod, Bordas, 1984, p. 308.

⁴ Cf. pp. 307-320.

rapport à lui, par le style de la relation qui l'unit aux objets, aux autres hommes, à lui-même ».¹

Point de convergence entre l'intériorité et l'extériorité, la conscience semble devenir un liant qui réunifie et ordonne le monde sensible, en construisant des espaces où l'être puisse s'accomplir. Il faut pourtant préciser que les lieux de refuge y concernés images rassurantes par lesquelles l'être de sable essaie de trouver des assises mieux consolidées, ne seront jamais entièrement dépourvus d'incertitudes, de questionnements obsessionnels sur leur solidité, sur leur capacité à protéger et à offrir un abri durable.

II.1. L'oubli

Trouver le repos dans la mort semble être encore convenable. L'une des variantes de l'histoire d'Ahmed, celle racontée par Amar réitère la marche à reculons, cette fois-ci celle du personnage lui-même, venu se recueillir dans un cimetière, auprès de la tombe de Fatima. Une longue errance, la fatigue, l'absence des repères troublent profondément sa conscience le conduisant vers la préfiguration de la mort conçue comme fin de l'errance et bonheur du repos.

Il marchait à reculons, trébucha sur une pierre, il se trouva allongé dans une tombe qui était à la mesure de son corps. [...] Peut-être que la mort viendrait le prendre dans ses bras avec douceur, sans nostalgie. Rester dans cette position comme pour l'apprivoiser, pour se familiariser avec l'humidité de la terre, pour établir ainsi des rapports de tendresse.²

Il faut remarquer qu'un désir de mettre fin à l'errance, de trouver le repos et d'abandonner la fuite s'empare du protagoniste. La tombe serait l'endroit idéal, un possible lieu de refuge et de conquête de la paix. Mais le tragique de l'existence se déploie pleinement lorsque l'être se sent refusé de partout, la vie et la mort le rejettent en égale mesure. Une force invisible, matérialisée dans un vent puissant, oblige Ahmed à se relever et à poursuivre l'errance, en augmentant l'angoisse de l'incertitude de son être, rendue dans la phrase suivante par la répétition de la négation fluctuante : « Il se dit qu'il n'avait pas de place *ni* dans la vie *ni* dans la mort, exactement comme il avait vécu la première partie de son histoire, *ni* tout à fait homme, *ni* tout à fait femme ».³ Cependant, dans l'histoire d'Ahmed, racontée par Amar, la mort revêt des formes douces, comme pour contrebalancer le poids de la mort violente attribuée au personnage

¹ Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, Paris, Éditions du Seuil, 1955, p. 9.

² Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985, p. 142.

³ Id., pp. 142-143.

par l'histoire d'autres conteurs. Après la mort de ses parents, Ahmed ne quitte plus sa chambre, mais cette forme de réclusion instaure pourtant les prémises d'une libération. Oublier signifie pour Ahmed se libérer, comme ses paroles le démontrent:

*J'en étais arrivée à souhaiter l'amnésie, ou brûler mes souvenirs les uns après les autres, ou alors les ressembler tel un tas de bois mort, les ficeler avec un fil transparent, ou mieux les envelopper d'une toile d'araignée, et m'en débarrasser sur la place du marché. Les vendre pour un peu d'oubli, pour un peu de paix et de silence.*¹

Chasser les souvenirs et instaurer un état d'oubli est plus qu'un désir. Cela devient une condition de survie pour les prisonniers de *Cette aveuglante absence de lumière*. D'ailleurs, une relation d'équivalence entre le souvenir et la mort y est ici explicite, puisque « se souvenir, c'est mourir ».² L'apprentissage de cette leçon est la condition de résister dans la prison de Tazmamart où le vrai combat n'est pas porté contre l'obscurité, la souffrance physique, l'étouffement ou la solitude, mais surtout contre le surgissement des images du passé : « J'ai mis du temps avant de comprendre que le souvenir était l'ennemi, dit le protagoniste. Celui qui convoquait ses souvenirs mourait juste après. C'était comme s'il avalait du cyanure ».³ Chasser la vie, avec ses couleurs, ses parfums, ses petites habitudes du bonheur, renoncer à la lumière, faire place à l'obscurité, anéantir toute trace du passé devient paradoxalement un moyen de combat pour la vie, comme s'il n'y avait de vie possible que par la destruction de tout signe de vie :

*Résister absolument. Ne pas faillir. Fermer toutes les portes. Se durcir. Oublier. Vider son esprit du passé. Nettoyer. Ne rien laisser traîner dans la tête. Ne plus regarder en arrière. Apprendre à ne plus se souvenir. Comment arrêter cette machine ?*⁴

Nous rencontrons la même aspiration profonde à se débarrasser d'un passé trop lourd, à atteindre l'oubli en tant que forme suprême de libération dans *La Nuit sacrée*, au moment où Zahra fuit symboliquement le cimetière abritant les dépouilles de son père. « J'étais décidée à enfermer mon passé dans un coma profond, à le dissoudre dans une amnésie totale. Sans regrets, sans remords ».⁵ La séparation du passé et l'effacement de la mémoire contraignante sont équivalentes, pour Zahra, à une

¹ Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985, p.150.

² Tahar Ben Jelloun, *Cette aveuglante absence de lumière*, Paris, Seuil, 2001, p. 29.

³ Ibid.

⁴ Id., p. 30.

⁵ Tahar Ben Jelloun, *La Nuit sacrée*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p.59.

renaissance, « dans une peau vierge et propre »¹ ; elle se manifeste premièrement dans la défaite des cauchemars et la sérénité des formes lisses : « C'était un sommeil limpide, lisse comme la surface d'une mer tranquille, ou un espace de neige, plat et continu. [...] j'ai compris que c'était le sommeil des premiers instants de la vie ».² Pour accéder à une nouvelle vie, Zahra a besoin d'oublier, de chasser toute trace de ses souvenirs, condition première de son projet de reconstruire son identité. Oublier, c'est échapper au temps et exercer la survie dans les conditions de renoncement complet aux attaches de son passé :

*Je m'appliquais dans l'exercice de l'oubli, raconte-t-elle. C'était essentiel de ne plus être encombrée de vingt ans d'une vie trafiquée, de ne plus regarder en arrière et de donner des coups de pied à une horde de souvenirs qui couraient après moi et qui rivalisaient dans l'inavouable, l'exécration et l'insupportable. Je savais que j'allais être harcelée pendant quelque temps par ce paquet de cordes nouées. Pour les repousser, il fallait s'absenter, ne pas être là quand ils frappent à la porte de mon sommeil.*³

Le combat contre les souvenirs associés aux cordes nouées introduit une suggestion corrélatrice au thème du labyrinthe, celle du nœud. Mircea Eliade affirme que « le labyrinthe est parfois conçu comme un "nœud" qui doit être "dénoué" ». ⁴ L'image du nœud appartient à un vaste réseau symbolique qui inclut le fil, le labyrinthe, la toile et qui projette l'existence en tant qu'entrecroisements de fils qui se font et se défont, se nouent et se dénouent dans une multitude de combinaisons possibles. L'esprit de Zahra associe la foule des souvenirs, agressive, puisque harcelante, à des nœuds qui configurent le tissu existentiel. Paradoxalement, ce n'est pas par une volonté agissante de « dénouement » que les nœuds peuvent se défaire, mais par l'oubli et l'absence thérapeutiques. D'ailleurs, l'association du nœud des souvenirs à l'image du labyrinthe est explicite dans le texte, avec une précision sur les obstacles de l'existence de Zahra :

*Je luttais en silence, sans rien laisser apparaître, pour sortir une fois pour toutes de ce labyrinthe malsain. Je me battais contre la culpabilité, contre la religion, contre la morale, contre les choses qui menaçaient de resurgir, comme pour me compromettre, me salir, me trahir et démolir le peu que j'essayais de sauvegarder de mon être.*⁵

¹ Tahar Ben Jelloun, *La Nuit sacrée*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p.59.

² Ibid.

³ Id., p. 80.

⁴ Mircea Eliade, *Images et Symboles : essais sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Gallimard, 1979, p. 153.

⁵ Tahar Ben Jelloun, *La Nuit sacrée*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 85.

L'exercice de l'oubli comporte l'appel d'un élément purificateur, l'eau censée laver toutes les immondices d'un passé obscur. Il est à remarquer l'effet bienfaisant de la source aux vertus exceptionnelles dans laquelle le personnage se baigne afin de se libérer des entraves de son existence antérieure. De son passé, Zahra n'avoue à l'Assise que son moment de renaissance, décidée à ne jamais faire revivre des souvenirs douloureux. L'une des vertus essentielles, vitale pour elle, est l'oubli : « L'eau de cette source m'a lavé le corps et l'âme. Elle les a nettoyés et surtout elle a remis de l'ordre dans mes souvenirs ». ¹ Mais, pour avoir accès à cette source, l'être doit avoir le courage de renoncer à toute trace de son passé, de remettre à nu son identité et l'annuler définitivement, jusqu'à l'effacement des traits de l'ancien visage. Le reflet de l'eau salvatrice poursuivra son existence, en se prolongeant dans le reflet d'une étoile qui sert de guide au parcours du personnage. Dépourvue de son identité, elle n'a plus d'autre point de repère que dans le scintillement de cette étoile : « J'ai détruit mes papiers d'identité, et j'ai suivi l'étoile qui trace le chemin de mon destin. Cette étoile me suit partout. [...] Le jour où elle s'éteindra sera le jour de ma mort ». ²

Il est particulièrement intéressant de remarquer la manière dont les personnages benjellouniens s'arrachent à l'existence terrestre pour rechercher l'épanouissement de leur être dans un monde imaginaire où règnent les vagues de la mer, le souffle du vent, le sable des plages ou du désert, le ciel étoilé. L'anéantissement d'une mémoire trop lourde conduit donc à une nouvelle naissance, lavée des souvenirs encombrants, ou, du moins, à une légèreté de l'être qui, finalement délivré du passé, devient offrande aux éléments naturels avec lesquels il se confond : « face au ciel, devant la mer, entouré d'images, dans la douceur des mots qu'il écrivait, dans la tendresse des pensées qu'il espérait ». ³

De même que Zahra, le protagoniste de *L'Auberge des pauvres* ne peut s'élancer vers une nouvelle existence que s'il exerce l'effacement systématique d'un passé trop lourd, qui sème du plomb dans les pieds :

Et j'ai démoli cette maison où je m'ennuie, dit-il, une maison pleine de souvenirs qui ne ressemblent à rien, vidée de tout et surtout des années que je portais sur le dos, sur le visage, dans le cœur, dans les veines, des années inutiles qui n'avaient jamais cessé de creuser des sillons dans la peau, des rivières d'amertume, des corps déserts, des poignées d'eau jetées à

¹ Tahar Ben Jelloun, *La Nuit sacrée*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 104.

² Id., p.105.

³ Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985, p. 151.

*la figure du soleil pour que quelque chose en moi ou à partir de moi scintille, fasse du bruit et illusion, quelque chose de lumineux comme des lucioles pour apaiser le mensonge, l'attente et le déclin.*¹

En réalité, c'est le visage terrifiant du temps destructeur qui fait rejeter le passé, comme si le geste d'effacer les souvenirs serait la garantie d'un instant éternisé, hors du temps. Ainsi, le seul moyen d'échapper au temps, c'est de laver sa mémoire, d'anéantir le passé, de faire table rase de toute existence antérieure ; c'est vers quoi aspirent les personnages benjellouniens, horizon d'une existence malmenée, toujours en mouvement et en fuite. L'oubli assure la délivrance. Dès lors, l'être commence à bâtir des espaces qui puissent héberger la fragilité de la liberté.

II.2. La mer

Le paysage maritime est le lieu idéal pour l'épanouissement de l'être, un espace de liberté, suggérée tout d'abord par les lumières qui en éclairent la surface ou celles de la ville au bord de la mer. Arrivé à Tanger, le narrateur de *L'Écrivain public* fait la découverte de cet endroit grâce à la lumière de l'astre de la nuit, lumière qui se configure comme une oasis de liberté : « La ville était illuminée. La mer, une grande tache noire, était éclairée par la pleine lune. Des lumières scintillaient du port à la montagne ».² La vision éclairée s'accompagne d'autres sensations, comme celle d'une odeur enivrante, la lumière et le parfum de la mer étant une manière de préparer la délivrance. Tanger rime avec aventure pour le personnage ; grâce à la présence réelle de la mer, la porte de l'imagination s'ouvre, l'imaginaire se nourrissant du voisinage de la mer : « J'étais prêt pour l'aventure, une sorte de liberté qui me portait vers l'audace : regarder la mer, toucher l'écume, effleurer la poitrine des femmes, emmagasiner des images pour habiter la nuit et échapper à la solitude ».³ La mer devient, d'ailleurs, un compagnon permanent du personnage, qui trouve dans sa contemplation le moyen d'échapper à la présence encombrante des autres, un moyen également de préserver le mystère et s'épanouir dans l'imagination : « Regarder la mer et être ému par son mystère tenait lieu de provocation silencieuse ».⁴

¹ Tahar Ben Jelloun, *L'Auberge des pauvres*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p.18.

² Tahar Ben Jelloun, *L'Écrivain public*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p.50.

³ Id., pp. 50-51.

⁴ Id., p. 54.

Il est difficile de ne pas être frappé par la constance avec laquelle l'image de la mer suscite des rêveries d'une profonde sensualité, l'apparence féminine de la mer, de même que celle du sable, réveillant le désir du personnage, par une dynamique légère des images :

*Regarder la mer décoiffée [...], la fixer sur des images vierges et l'emporter dans la traversée du sommeil. Je hante la mer, déversant sur sa nuque l'ardente passion des sables, corps suprême que j'enjambe en inversant les saisons et croisant les parfums, ma bouche emplie de sa chevelure retient sa robe, je vais, rivage où scintille le songe, où tremble l'oiseau migrateur, je suis allongé, visage de fougère, appuyé sur le front plissé de la mer, j'ouvre les portes aux femmes aperçues sur la rive, une même vague m'inonde jusqu'à l'aube, dans ce lit où j'ai froid, sur cet oreiller de sable et d'écume.*¹

Dans *L'Auberge des pauvres*, la passion d'Idé et de Gino se trouverait accomplie dans le voisinage de la mer, le bruit et le brisement des vagues sur la plage étant associés aux caresses de l'homme aimé : « Je rêve d'une maison au pied de laquelle la mer viendrait mourir, écrit Idé. Et je m'allongerais là, gorgée de soleil, offerte à la caresse de l'amant, des larmes de bonheur accrochées à mes cils. [...] Il y a le feu et le sable, une langue chaude et lente qui me laisse alanguie et apaisée ».² La mer apparaît comme un espace érotisé qui accueille spéculairement l'énergie amoureuse ; elle s'offre au regard comme le modèle heureux d'une existence libre, fusionnelle. Les sensations de chaleur, d'éblouissement, provoquées par la lumière du soleil, la fluidité de l'eau, métaphoriquement prolongée dans l'image des larmes, ce sont autant de croisements entre le décor maritime et l'âme emportée par la passion charnelle. Le vocabulaire de l'amour emprunte d'ailleurs pleinement au domaine aquatique, développant une série de métaphores : rosée, larmes, irrigation, fontaine ou source d'eau.

Dans *L'Enfant de sable*, Fatouma raconte, elle aussi, l'attrance que la mer exerce sur son être :

*Être sur un océan, loin de toute attache, ne pas savoir le sens de la route, être suspendu, sans passé, sans avenir, être dans l'instant immédiat, entouré de cette immensité bleue, regarder la nuit la mince enveloppe du ciel où tant d'étoiles se faufilent ; se sentir sous l'emprise douce d'un sentiment aveugle qui, lentement, propose une mélodie, quelque chose entre la mélancolie et la joie intérieure...*³

¹ Tahar Ben Jelloun, *L'Écrivain public*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, pp. 56-57.

² Tahar Ben Jelloun, *L'Auberge des pauvres*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 103.

³ Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985, p. 159.

Dans le chapitre antérieur, nous avons mis en lumière la crainte du personnage « il » du début de *La Prière de l'absent* devant l'impondérabilité de l'être de sable, opposé à celui de cristal. L'évolution des pensées du personnage est oscillante, le sable envisageant également un aspect positif, rassurant. L'effritement peut être joie et promesse de délivrance, ouverture vers l'embrassement de toute forme ; malléable, l'être de sable se maintient dans un état de virtualité, de potentialité, de possible création inattendue :

*Dépouillé de tout ce qui s'était amassé dans ce corps las, il n'était pas prêt de se remettre sous une quelconque tyrannie, mais se sentait disponible pour être une maison sur la mer ou un jardin ouvert sur des nouvelles prairies.*¹

L'être de sable est donc en état de disponibilité, et il faut remarquer vers quoi il tend à s'offrir : il aspire vers ce qu'il est et ce qu'il n'est pas, vers la mer, c'est-à-dire vers l'état du liquide. Son ambiguïté constitutive, celle de n'être ni définitivement liquide, ni définitivement solide, mais une matière métisse, lui fait aspirer à la clarté du choix entre les deux. Par ailleurs, il faut noter que la mer se définit explicitement comme opposée à l'absence, au manque d'ouverture de l'espace, à l'étouffement provoqué par la ville de Fès, comme pour le narrateur de *L'Écrivain public* qui affirme : « La mer me manque. Le large me manque. L'horizon. Voilà ce qui me manque le plus dans cette ville souterraine, une ville clandestine, privée de mer, de couleur, d'horizon ».² Le vacillement perpétuel du sable entraîne des images doubles de l'aspiration : la maison sur la mer dont rêve le personnage de *La Prière de l'absent* rassure et inquiète, en même temps : on a, d'une part, l'image sécurisante de la maison, de l'abri, des murs de défense, de la stabilité de l'habitation, de la fin de l'errance et de la conquête du repos, or tout cet édifice n'est qu'illusoire, le transit ne cesse pas, puisque la maison glisse sur la mer, elle ne s'ancre pas mais poursuit son errance. Peut-on imaginer une maison-bateau gardant les vertus de la maison sans succomber au destin de glissement et de flottement sur les vagues ? Ainsi, dès qu'on entrevoit une image de stabilité, elle est tout de suite pulvérisée, par le glissement, la dissolution ou l'effritement. Alors, l'inachèvement des images et la promesse d'une attache accompagnent l'image de l'être de sable, « cet être inachevé mais en pleine formation et accomplissement ».³ Le sable ne fixe pas, ne se sédimente pas d'une manière définitive,

¹ Tahar Ben Jelloun, *La Prière de l'absent*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 13.

² Tahar Ben Jelloun, *L'Écrivain public*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 47.

³ Tahar Ben Jelloun, *La Prière de l'absent*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 13.

il accepte pourtant toute forme de cohésion, justement parce qu'elle est temporaire, en permettant aussi tout geste de destruction, noblesse de la gratuité qui ne rêve pas de durabilité, comme le personnage de Ben Jelloun le prouve : « Il se sentait [...] le pouvoir de rire de lui-même et de tout démolir d'un seul geste ».¹ En outre, la perméabilité du sable permet à l'être la récréation du monde par l'imaginaire, prouvant que « le monde est une image qui habite notre tête »², accordant à l'imagination le rôle de suprême création :

*Son imagination avait acquis une force et une capacité créatrices insoupçonnées. Grâce à cette libération il pouvait enfin jongler avec ses souvenirs et tabous, les déformer, les échanger et même les réinventer.*³

L'être de sable fait des rêves de sable, des rêves qui font revenir cette image de la maison sur la mer :

*[...] construire une maison, une maison tout en courbe, dôme et angle arrondis, sur une terre mobile, sur la mer par exemple. Une maison qui aurait plusieurs horizons à offrir et des fenêtres qui se déplaceraient au gré de l'humeur et des vagues. Il la construirait avec du liège et du bois, la peindrait aux couleurs de l'océan avec lequel elle se confondrait. Elle serait tantôt bleue, tantôt verte, rarement grise et désenchantée.*⁴

Toute une série d'images de l'indétermination explose dans ce projet constructeur, associant ou plutôt faisant céder l'impérialisme propre à la construction dressée sur la verticale à la relativité et à la mollesse des formes arrondies, à la mobilité et au déplacement, à la pluralité des horizons offerts au regard, à l'hésitation chromatique. Rien ne dicte à la conscience imaginante une volonté de s'enraciner, de demeurer. Les fenêtres qui se déplacent confèrent à la maison un manque complet de centre, contredisant les affirmations de Bachelard qui considère le thème de la fenêtre comme conséquence du caractère central de la maison. Le critique affirme : « La maison donne à l'homme qui rêve derrière sa fenêtre – et non pas à sa fenêtre – derrière la petite fenêtre, derrière la lucarne du grenier, le sens d'un extérieur d'autant plus différent de l'intérieur qu'est plus grande l'intimité de sa chambre ».⁵

¹ Tahar Ben Jelloun, *La Prière de l'absent*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 18.

² Tahar Ben Jelloun, « Raconte-moi la vie », cité par Bernard Urbani, « Les déserts de Tahar Ben Jelloun » in *Poétique et imaginaire du désert*, Textes réunis par Jean François Durand, Colloque international Montpellier, 19-22 mars 2002, Centre d'études du XX^e siècle, Axe Francophone et méditerranéen, Université Paul Valéry Montpellier III, p. 210.

³ Tahar Ben Jelloun *La Prière de l'absent*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 18.

⁴ Id., p. 35.

⁵ Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1943, p. 131.

Dans la maison rêvée du fragment cité, la fenêtre n'a pas de derrière, les images extérieures tournent perpétuellement en emportant l'intimité du sujet rêveur, en la disséminant dans le paysage mobile extérieur ; l'intériorité et l'extériorité y fusionnent. La fenêtre n'y sert donc pas d'encadrement, d'abri sécurisant, gardant seulement la transparence de la vitre.

Les vagues qui font la maison avancer ou reculer sont associées à l'image des dunes de sables, elles-mêmes des vagues du désert. Avec les vagues et leur mouvement répétitif, l'image de l'infini se découvre complètement. Le sable est une matière généreuse dans son indécision de reconnaître ses maîtres créateurs qui le travaillent sans cesse : l'eau des mers, des océans et la pierre du désert. Finalement, le lieu du flottement de la maison devient relatif, allant de la mer vers le ciel, du ciel vers le désert, triangle en continuel changement des points de repère, en empruntant à l'architecture arabe la caractéristique essentielle de l'ouverture vers le ciel, de « tirer le ciel à soi ».¹ À ce propos, on retrouve dans le texte de Ben Jelloun les paroles d'un architecte égyptien : « Ici, le ciel et la terre se sont confondus dans une étreinte. Et dans chaque maison de ce vieux quartier les quatre murs fermant la cour sont des colonnes, elles soutiennent le toit : le ciel ».²

La fusion entre le ciel, la terre et la mer apparaît également dans une autre rêverie de la maison, celle de l'histoire de la Vieille dans *L'Auberge des pauvres*. Même si, à l'époque de la jeunesse, belle et riche, ayant un diplôme d'architecte, elle avait pu dresser les plans de n'importe quelle maison, ce dont elle rêvait, c'était « une petite maison accrochée sur un rocher donnant sur la mer ».³ Nous y remarquons une nouvelle insécurité de l'habitation, la solidité du rocher étant en quelque sorte annihilée par l'image de l'accrochage, de la suspension au-dessus de la mer, entre la terre et le ciel.

L'association entre le minéral et le liquide s'impose comme naturelle dans l'écriture, mais gardant toujours une part de mystère, comme le montrent les paroles de Sindibad en écho à l'histoire du désert racontée par Yamna :

*L'histoire du désert est aussi vaste et infinie que l'histoire de l'océan. [...] Je n'ai pas toujours compris le mystère de l'étendue qu'elle soit de sable ou d'eau, et je méfie des anges qui peuvent en une nuit claire surgir et m'interpeller.*⁴

¹ Tahar Ben Jelloun, *La Prière de l'absent*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 35.

² Ibid.

³ Tahar Ben Jelloun, *L'Auberge des pauvres*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p.62.

⁴ Tahar Ben Jelloun, *La Prière de l'absent*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 131.

Entre la mer et le désert, le sable sert d'intermédiaire qui sédimente une liaison profonde entre les deux, suscitant une fascination immense pour ces espaces illimités. À ce propos, Edmond Jabès note les paroles de Reb Safad : « Le désert garde la nostalgie de la mer [...] ; c'est assez dire quelle attirance elle exerce sur nous ». ¹ La rêverie de la maison flottante continue dans le récit de Ben Jelloun :

Une maison ouverte sur le ciel et qui flotterait sans jamais sombrer ni chavirer. Ce ne serait ni un bateau ni une bouée de sauvetage mais une image issue du paysage lointain, une dune sur le sable, un figuier sur la colline, un foyer où feraient halte quelques pirates imaginés. ²

C'est l'imagination qui sait rêver la demeure, en la construisant selon ses propres mouvements, puisque la réalité de cette maison flottante tient à la seule réalité imaginée par le personnage, qui avoue le degré d'intériorité de son projet constructeur : « Il s'était assoupi dans sa cage qui n'existait que dans sa tête et dont il avait minutieusement tracé les lignes (il était le seul à définir les dimensions) [...] ». ³ Ainsi, les frontières entre la réalité et le rêve sont de plus en plus estompées, conduisant à un mélange d'états alternés. Il nous semble qu'une lecture participative de ces textes, que l'on a souvent appréciés comme confus, devrait plutôt ressentir la fusion du réel et de l'imaginaire, en vivant cette dialectique et, selon le conseil de Bachelard, en les réunissant « dans une ambivalence où l'on comprend que la réalité est une puissance de rêve et que le rêve est une réalité ». ⁴

Dans *La Nuit sacrée*, enlevée comme dans un conte par un beau cavalier, Zahra fera halte dans un village fabuleux, habité exclusivement par des enfants et dont l'aspect emprunte les dimensions d'une demeure flottante, l'image étant amplifiée par l'identification du village à un navire. Ainsi un enfant explique-t-il à Zahra : « En fait ce village est un navire. Il voyage sur des eaux tumultueuses. Nous n'avons plus aucun lien avec le passé, avec la terre ferme. Le village est une île ». ⁵ Il semble que par ce détachement du passé et de la terre, le village devient l'endroit idéal pour le mouvement libre de l'imagination, pour l'épanouissement des rêves et pour le mélange de réel et d'imaginaire. Zahra est heureuse de pouvoir y vivre une confusion, libératrice pour elle,

¹ Edmond Jabès, Marcel Cohen, « Invitation à une lecture nomade », in *Désert Nomades, guerriers, chercheurs d'absolu*, Autrement, Série Monde-H.S., N° 5, novembre 1983, p. 197.

² Tahar Ben Jelloun, *La Prière de l'absent*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, pp. 35-36.

³ Id., p. 35.

⁴ Gaston Bachelard, *L'Air et les songes*, Paris, José Corti, 1990, p. 21.

⁵ Tahar Ben Jelloun, *La Nuit sacrée*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p.43.

de rêves, visions et apparences de la réalité, comme au moment où elle se réveille le matin avec la forte impression de cet état d'embrouillement :

Ce fut une nuit peuplée de rêves emboîtés les uns dans les autres. Tout se mêlait dans mon esprit. En me réveillant le matin, j'étais incapable de faire la différence entre les rêves et les visions. La verdure, les fleurs, les arbres, les oiseaux, les ruisseaux, tout cet environnement excitait mon imagination, troublait mes sens et mes perceptions. De toute façon, j'avais renoncé à distinguer le réel de l'imaginaire, et surtout à savoir concrètement où je me trouvais, ce que je faisais et avec qui je vivais ces moments.¹

Loin d'être déroutante, cette confusion ressentie dans *le jardin parfumé* agit comme un principe organisateur dans le chaos identitaire d'où Zahra vient de sortir et entraîne une conquête progressive de la liberté : « Mon corps se libérait de lui-même. Des cordes et des ficelles se dénouaient peu à peu ».²

La maison flottante, de même que le village-navire, n'est pas un lieu habité, elle n'est pas remplie de valeurs humaines dont la fixité constitue l'aspiration ultime. La dune, le sable, le désert, de même que la mer, configurent un espace où l'on ne peut se fixer et c'est justement dans cette instabilité qu'ils se rencontrent, dans la rêverie intime de l'être de sable. Rêvant de cette maison, on rêve d'une maison toute nouvelle, qui n'a rien à faire avec les maisons d'un passé qui se veut effacé, oublié ; on rêve d'une immensité qui devient intime, qui fait de l'ailleurs un ici imaginé, comme le suggèrent les paroles de Bachelard :

Quand cet ailleurs est naturel, quand il ne se loge pas dans les maisons du passé, il est immense. Et la rêverie est, pourrait-on dire, contemplation première. [...] Dans cette voie de la rêverie d'immensité, le véritable produit, c'est la conscience d'agrandissement.³

Le manque de points d'accroche ouvre dans la conscience du personnage benjellounien un espace de l'immensité qui explique la confusion entre le désert des dunes, les vagues de la mer, l'espace du ciel ouvert. L'immensité rejoint le vide, un espace d'infinie liberté se déploie, comme pour le personnage de *La Prière de l'absent* qui « retrouvait l'espace qu'il découpait et redécoupait à l'infini. C'était là sa liberté : s'emparer du vide et de l'oubli. La maison se déplaçait de l'horizon au rivage, des sables aux mers lointaines, mers hautes ».⁴

¹ Tahar Ben Jelloun, *La Nuit sacrée*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 44.

² Ibid.

³ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1989, pp. 168-169.

⁴ Tahar Ben Jelloun, *La Prière de l'absent*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 37.

Il est à remarquer la relation de confusion qui s'instaure entre l'espace, ses données objectives et la subjectivité qui les travaille et en métamorphose les formes et les dimensions. C'est un rapport mis en évidence par Jean-Jacques Wunenburger dans son étude sur la phénoménologie minérale :

*Notre rapport à l'espace apparaît [...] comme une conduite globale où l'on ne saurait distinguer clairement ce qui revient aux formes objectives de la nature et aux forces subjectives de l'imagination. [...] Nos images du désert ne sont pas des constructions gratuites ou esthétiques, ce sont des médiations existentielles qui inaugurent des rapports à soi et au monde, voire à l'Être [...]*¹

Nous rencontrons également ce relais métaphorique, l'image de confusion des espaces sous le signe de l'immensité, dans *Désert* de Le Clézio :

*Le désert est comme la mer, avec les vagues du vent sur le sable dur, avec l'écume des broussailles roulantes, avec les pierres plates, les taches de lichen et les plaques de sel, et l'ombre noire qui creuse ses trous quand le soleil approche de la terre. [...] Les hommes vont dans le désert et ils sont comme des bateaux sur la mer, nul ne sait quand ils reviendront.*²

La sensibilité des personnages benjellouniens est d'ordre visuel, faisant participer le lecteur à une effusion de la création : nature, mer, intimité. Car, qu'il s'agisse des espaces étroits ou de l'immensité des sables ou de la mer, la conscience s'y glisse et elle investit l'espace. L'immensité accueille l'être et l'abrite, lui conférant des coins de refuge.

II.3. Les nuages

La dynamique textuelle s'accompagne de l'image des nuages dont le propre consiste dans la mobilité et le changement des formes. Le nuage, tout comme le sable, ne fixe aucune forme, dès qu'il en dessine une, la force du vent et des courants d'air la déforme, en donnant naissance à une autre, soumise elle aussi à l'enchantement de l'éphémère. « Le nuage nous aide à rêver la transformation »³, écrit Bachelard. Le nuage est impossible à saisir, il change constamment de forme tout en étant le moyen des camoufler les objets et les formes. Phénomène à la fois familier et mystérieux,

¹ Jean-Jacques Wunenburger, *La Vie des images*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2002, p. 125.

² Le Clézio, *Désert*, Paris, Éditions Gallimard, 1980, p.180.

³ Gaston Bachelard, *L'Air et les songes*, Paris, José Corti, 1990, p. 213.

visible et impossible à saisir, les nuages changent perpétuellement d'apparence, travaillés par les vents, les saisons, la lumière et les heures de jour.

Inaccessibles et pourtant assez proches du monde d'ici-bas, les nuages s'offrent au désir et constituent une expérience vécue au quotidien, ils sont un symbole qui réconcilie et unit la clarté et l'obscurité, la menace et la protection, la transparence et l'opacité, le haut et le bas, la présence et l'absence. Le nuage offre également à la rêverie un milieu en extension, en plein mouvement, élastique, caressant, capable de soutenir le corps dépourvu de pesanteur, un abri de la légèreté de l'être, du corps qui s'y élance par l'esprit et par le regard. Il n'est pas étonnant que la rêverie de certains personnages benjellouniens, essentiellement définis par un état de fragilité, rejoigne le tissu des nuages.

Pour Zina, protagoniste de *La Nuit de l'erreur*, il n'est pas difficile d'entamer le voyage sur les nuages : « Je fermais les yeux et je partais »¹, dit-elle. Une fois dans les nuages, son absence s'installe dans le monde réel, c'est pourquoi les autres affirment qu'elle « est atteinte d'absence ».² La rêverie dans les nuages offre un monde merveilleux où se rencontrent tous les refusés du monde d'ici-bas, des êtres que la nature avait ratés, des personnages que l'imaginaire forme en déformant les traits d'une apparence humaine. Le monde des nuages est particulièrement peuplé de personnages d'une vraie Cour des miracles :

*[...] il y avait le borgne, celui qui mâchait en permanence un morceau de bois, il y avait le manchot qui jouait de la flûte, il y avait l'homme à la lèvre fendue, qui bavait et se dandinait, le nain qui marchait sur les mains, l'aveugle qui faisait semblant de lire [...]*³

Zina y rencontre également Fadela, mendiante est simple d'esprit, folle aux yeux de tous et personnage dans la lignée des fous benjellouniens qui, de même que Moha, fou et sage à la fois, « hurlait des vérités en plein jour et rejetait la pitié des autres ».⁴ Morte de froid dans une tombe, dans la vie réelle, Fadela vit dans les nuages, à côté d'autres personnages fantasmagoriques « pas tout à fait morts ni entièrement vivants »⁵, dans les nuages qui « leur servaient de palais, de cimetière et peut-être aussi de paradis ».⁶ C'est par la voix de Fadela que Zina apprend le mystère malheureux de sa naissance

¹ Tahar Ben Jelloun, *La Nuit de l'erreur*, Paris, Éditions du Seuil, 1997, p. 14.

² Ibid.

³ Id., p. 16.

⁴ Id., p. 17.

⁵ Id., p. 19.

⁶ Ibid.

qui la poursuivra toute sa vie, celui d'être née pendant la nuit de l'erreur, une nuit exceptionnelle qui avait permis la transgression, pour un instant, de l'espace de la mort et de la vie qui se sont embrassés dans une profonde étreinte : Zina venait au monde au même instant que son grand-père le quittait.

Le transport dans les nuages est également pour Zina l'occasion de retrouver un monde du silence où la parole est interdite et où le seul bruit est celui du vent, associé à la musique. Parfois, l'image aérienne des nuages est amplifiée par celle des oiseaux dont le mouvement presque réel confère à l'imagination une matérialité presque palpable :

De temps en temps, raconte Zina, nos réunions étaient interrompues par le passage d'une compagnie d'oiseaux migrateurs. Ils fendaient l'air avec détermination. On s'écartait pour les laisser passer. [...] Une fois ils se sont arrêtés et se sont mis à danser, formant des figures géométriques d'une précision rigoureuse. Ils nous offraient ce ballet sur une musique qu'on devinait. C'était beau, c'était émouvant.¹

L'imaginaire est à même de construire des formes parfaites, même plus rigoureuses que la réalité ne pourrait les tracer, se dispensant aussi des moyens concrets de la perception du monde. Le fragment y cité prouve le rêve de toute musique, l'anéantissement des sons qui réveille la musique « devinée », chantée à l'intérieur de l'être.

La symbolique des nuages s'enrichit en sensorialité et en synesthésie. Si la vue des yeux est interdite, puisque c'est en fermant les yeux que Zina se transporte dans les nuages, ouvrant ainsi la voie à la vision intérieure de l'imagination, le désir de toucher des formes molles rejoint celui de l'ouïe en quête du silence suprême. La rêverie des nuages est complètement rompue du monde de la réalité, même si elle y transporte des personnages, des objets et des formes. Le désir d'absence de Zina est si grand qu'elle n'a plus besoin d'un ciel nuageux pour retrouver son refuge ; elle apprend à faire la lecture des profondeurs du ciel. Si au printemps et en été le ciel de Fès chassait les nuages, Zina découvre que ce n'est qu'une apparence, le ciel est éternellement marié aux nuages :

[...] je découvris un jour qu'un ciel n'est jamais tout à fait limpide, dit-elle. J'arrivais toujours à repérer quelques traces de nuage, même menues, transparentes ou trop légères. Mon

¹Tahar Ben Jelloun, *La Nuit de l'erreur*, Paris, Éditions du Seuil, 1997, p. 15.

*imagination était rompue à cet exercice. Il me fallait juste un peu de concentration, et me voilà partie dans l'entre-deux-mondes, là où personne ne pouvait m'atteindre.*¹

L'imaginaire ne fait pas confiance aux dimensions ou aux épaisseurs, une trace minuscule de nuage est suffisante pour trouver un lieu de demeure, si petit qu'il soit, il se dilate pour offrir un refuge à l'être désireux de « vivre sans étouffer ».² Un désir d'évasion pousse le personnage de Ben Jelloun vers le refuge dans les mondes imaginés. Évasion du corps encombrant, de la parole incapable d'expression authentique, d'un monde laid et corrompu. Fès pèse sur la conscience de Zina, de même que celle de sa mère qui réagit par des larmes ou surtout celle de son père, transporté, lui aussi, par le désir de l'absence. Le refus de voir le monde tel qu'il est le pousse à fermer, petit à petit, les yeux sur le monde extérieur. « Il avait brutalement perdu la vue, alors que ses yeux étaient intacts ».³ Il a sa manière à lui de réaliser le transport d'ici-bas vers un ailleurs enveloppé d'obscurité. S'il ne rejoint pas explicitement les nuages de Zina, « il mettait un voile entre lui et le monde ».⁴ L'image du voile n'est pas éloignée de celle du nuage, par leur transparence, les deux se retrouvent dans l'ambiguïté de la vision : la vue ne pénètre pas clairement l'au-delà du voile ou du nuage, mais elle en devine pourtant les formes et les apparences. Le nuage ne masque jamais totalement la lumière du soleil, la laissant toujours filtrer, tout comme le voile.

Cette image de l'évasion commune dans les nuages et dans le noir communique, à travers la symbolique du voile, avec celle qui détachait les personnages voyageurs de *La Prière de l'absent* de leur prise au monde des formes. Il suffit de nous rappeler les paroles de Yamna : « Nous sommes enveloppés par le même linceul – un voile – dans le même nuage ».⁵

C'est à la recherche des nuages que Zina part pour Tanger, là où sa famille décide de s'installer, tout comme celle du personnage de *l'Écrivain public*. Ainsi, pour Zina, le déménagement à Tanger est perçu comme une occasion de retrouver les nuages : « On m'avait dit, affirme-t-elle, que Tanger était la patrie des nuages. Certains venaient de l'Espagne, d'autres remontaient du désert. J'étais comblée à l'idée de pouvoir continuer mes voyages particuliers ».⁶ Si la vue du père s'éclaircit en arrivant à

¹ Tahar Ben Jelloun, *La Nuit de l'erreur*, Paris, Éditions du Seuil, 1997, p. 20.

² Id., p. 23.

³ Id., p. 20.

⁴ Ibid.

⁵ Tahar Ben Jelloun, *La Prière de l'absent*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 56.

⁶ Tahar Ben Jelloun, *La Nuit sacrée*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 23.

Tanger, Zina, quant à elle, n’y retrouve plus la force de s’évader dans les nuages, la contemplation du ciel devient muette et les nuages se dérobent.

*Je montais sur la terrasse et observais le ciel. Je n’arrivais pas à me remettre dans les nuages. J’étais inquiète. Je ne disais rien. Je rêvais les yeux ouverts mais je ne parvenais pas à escalader l’espace qui me séparait de mes compagnons. Les nuages s’assemblaient, passaient et repassaient. Mon imagination était en panne.*¹

Nous comprenons maintenant, par le regret de Zina de ne plus pouvoir rejoindre le mouvement des nuages, qu’un endroit paradisiaque qui lui offrait « des heures de dépaysement et de repos »², lui était dorénavant interdit et que le sentiment d’expulsion et d’exil devient de plus en plus évident dans la conscience du personnage. La lune que Zina regarde du haut de sa terrasse n’est pas hospitalière et ne lui donne pas envie d’y aller. Rejetée des nuages, du mouvement ascensionnel, mais encore sous l’emprise du besoin d’absence, elle exerce la descente vers le puits. « Mon imagination était toujours foisonnante, mais elle se détournait du ciel pour me renvoyer au puits ».³

L’enfance est heureuse pour Zina dans la mesure où elle lui permettait de se réfugier dans l’absence et l’oubli. L’enfance se soustrait à la temporalité pour se déployer en tant qu’espace, paysage d’élection :

Moi aussi, je donnerais tous les paysages du monde pour celui de mon enfance. Au moins là, je pouvais m’éclipser et on disait : « Elle est atteinte d’absence » ou : « L’absence est venue la chercher », ou bien encore : « Elle se sent à l’étroit ici, alors un petit voyage du côté de l’absence... »⁴

Une attention soutenue au texte nous permet de constater que, par le biais des lieux de refuge, comme les nuages, les éléments naturels ont le pouvoir de réveiller l’enfance qui sommeille dans l’âme des personnages. On sait que Bachelard a surpris dans ses travaux « la permanence, dans l’âme humaine, d’un noyau d’enfance, une enfance immobile mais toujours vivante, hors de l’histoire »⁵, une permanence latente qui peut surgir du fond de la mémoire à tout moment.

Le désir du refuge dans les nuages poursuit Zina pendant toute son histoire, préfigurant des images de l’abri sécurisant, identifiées dans la série synonymique de

¹ Tahar Ben Jelloun, *La Nuit sacrée*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 24.

² Id., p. 29.

³ Tahar Ben Jelloun, *La Nuit de l’erreur*, Paris, Éditions du Seuil, 1997, p. 29.

⁴ Id., p. 83.

⁵ Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2005, p. 85.

l'enfance, du silence et de l'absence. Ces trois éléments configurent un état parfait de solitude, propice à la rêverie. D'ailleurs, Bachelard affirme que « l'enfant connaît une rêverie naturelle de solitude [...]. En ses solitudes heureuses, l'enfant rêveur connaît la rêverie cosmique, celle qui nous unit au monde ».¹

En déléguant au conteur Tarzan la tâche de raconter son histoire, Zina disparaît physiquement du récit, pour ne plus être que mots, phrases, légende flottant au bon gré de l'imagination du conteur. Elle s'enfuit dans l'absence, à la recherche des nuages de l'enfance, tout en retrouvant « la cosmicité de notre enfance [qui] demeure en nous »² : « Là où je suis, dit-elle, personne ne peut m'atteindre. Je me confonds avec les paysages et les nuages, avec la nuit obscure et le vent hurlant ».³ Ces paroles sont un remarquable exemple d'adhésion fusionnelle, emphatique, aux éléments du monde ; c'est dans ces refuges oniriques que l'on assiste à une récupération du sens perdu.

Zina est une « ombre insaisissable », être de sable fuyant et refusant la fixité du moment présent, toujours errant, multipliant ses apparences, jouant le jeu du double et du multiple, par les incarnations des autres femmes, Kenza, Houda, Zineb et Batoule, porteuses de la mission de se venger contre les maux provoqués par les hommes. L'énigme de Zina est entretenue tout au long du roman, comme si l'on recherchait à tout prix à ne pas fixer le statut du personnage dans une unique représentation. Les paroles de Salim, homme atteint de la passion ravageuse pour Zina, confèrent à la femme un manque complet de matérialité, la confiant au rêve, au souvenir, à la légende, et un air de mystère qu'il essaie d'éclairer, en décidant d'aller à sa recherche :

Pourquoi cette Zina, se demande-t-il, moitié femme, moitié légende, ombre de l'ombre, image gravée dans des cœurs fragiles, trace d'une durée qui s'enroule autour de nos souvenirs, pourquoi échappe-t-elle au temps, continue-t-elle à régner sur le cœur et la raison des hommes dans une ville qui perd lentement ses racines et nous fait-elle croire qu'elle s'en va avec le courant d'un fleuve qui n'a jamais existé ?⁴

Zina se soustrait à la temporalité, on ignore si elle a vraiment vécu, « moitié femme moitié légende », poursuivie du malheur qui avait présidé sa naissance pendant la nuit de l'erreur, nuit qui n'aurait jamais dû exister. Et pourtant, le prologue du roman où le lecteur est averti de l'existence imaginaire de l'histoire, « [c]ette histoire est sans

¹ Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2005, p. 92.

² Ibid.

³ Tahar Ben Jelloun, *La Nuit de l'erreur*, Paris, Éditions du Seuil, 1997, p. 94.

⁴ Id., p. 223.

doute inventée »¹ suggère que la tombe de la femme est située dans un cimetière de Tanger où sont habituellement enterrés des chiens et des chats. Être de l'ambiguïté, Zina est perçue par les habitants comme un mélange bizarre d'humanité et d'animalité. Ce qui nous semble particulièrement suggestif, et en étroite relation avec la symbolique de l'être de sable, c'est l'aspect matériel de la tombe : « une tombe sans stèle, une tombe anonyme, un monticule de terre noire, d'une noirceur qui ressemble au charbon ».² La couverture terreuse s'avère être en discordance avec la nature de l'être qu'elle enveloppe, car la terre est une matière vouée à enraciner. L'inconsistance de l'être appelle peut-être inconsciemment la matière qui lui est pareille ; c'est pourquoi nous lisons dans le prologue : « De temps en temps, quelqu'un viendrait pour changer cette terre et la remplacer par un sable fin et clair ».³

Si dans *La Nuit de l'erreur* Zina trouve dans les nuages un lieu privilégié de refuge, dans *L'Écrivain public*, le narrateur enfant construit, lui aussi, des espaces imaginaires de déploiement de ses rêveries. Par contre, dans la contemplation du ciel, imposée par sa position sur le dos, dans un grand couffin auquel il confiait sa fragilité, les nuages ne sont pas accueillants. « Je me laissais vite des nuages, dit-il ; je préférais le ciel vide ».⁴ Cependant, reclus dans l'intimité de son couffin, il développe des rêveries qui empruntent les caractéristiques des nuages, leur perpétuel changement des formes, leur fluidité et leur transparence. Son regard transperce le plafond et il n'y voit pas ses dimensions réelles, mais investies d'invention et d'imagination.

*Je le regardais sans le voir.. À force d'en fixer les arabesques, j'en inventais d'autres, plus complexes et surtout moins logique. Mes yeux accumulaient ces motifs répétitifs et tremblants ; je les dérangerais, j'en cassais l'ordre et la symétrie. Je créais à la longueur de journée des signes mouvants et flous, je les assemblais dans un désordre extravagant et les déposais ensuite sur la mosaïque des zelliges incrustés dans les murs. Il m'arrivait de les garder en moi ; je les emportais dans mon sommeil, comme prémisse au songe.*⁵

La rêverie éveillée par la contemplation des arabesques semble lui emprunter les caractéristiques. À partir de la suggestion sur l'arabesque de Louis Massignon,

¹ Tahar Ben Jelloun, *La Nuit de l'erreur*, Paris, Éditions du Seuil, 1997, p. 10.

² Ibid.

³ Ibid.

⁴ Tahar Ben Jelloun, *L'Écrivain public*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 13.

⁵ Id., pp. 13-14.

« recherche indéfinie de l'unité »¹, Malek Chebel déchiffre dans l'arabesque ces éléments symboliques :

[...] unité sans fermeture définitive, unité sans négation. L'arabesque est écriture, semblable à l'écriture cursive, qui contient son propre dépassement, une sorte de transcendance par la répétition, un peu à l'image de l'architecture islamique elle-même dont le motif premier est précisément Dieu, figure centrale, médaillon de l'intelligibilité de toute structure. De là, cette capacité métonymique qu'a l'arabesque d'être médiation entre deux logiques distinctes, la logique de l'œil observant – ou logique des formes – et la logique des formes invisibles supérieures.²

En reprenant ces suggestions, et en les extrapolant au fragment cité de *L'Écrivain public*, nous pouvons remarquer que dans la fusion des formes visibles et invisibles, suggérée par l'arabesque, la logique de l'œil observant de l'enfant opère des changements dans leur rapport quantitatif, tout en augmentant les dimensions imaginaires créées par sa rêverie. L'ordre, l'harmonie et les proportions sont brisés, pour laisser place à un désir de désordre et de dépassement de la rigueur des formes. La fragilité du petit enfant, dont l'espace de mouvement se rétrécit aux dimensions de son couffin, le fait marcher dans sa tête et par le pouvoir de l'imagination ; il veut dépasser l'intelligibilité des formes, pour accéder à un monde de la mouvance continue, de l'embrouillement, d'un ordre renversé.

Les zelliges des murs sont eux-mêmes dérangés dans leurs formes. Le zellige est une mosaïque marocaine polychrome, à motifs géométriques, composée de pièces qui s'imbriquent les unes dans les autres. Une seule pièce, détachée de l'ensemble, ne suggère rien, puisque c'est dans l'unité de toutes les pièces, dans leur rapport de complémentarité mutuelle que le zellige prend forme, relief et valeur. L'art traditionnel marocain du zellige suppose de la concentration et beaucoup de minutie ; l'artisan doit être scrupuleux pour parvenir à imbriquer les différents éléments et se soumettre donc à des règles bien précises. En contemplant les zelliges, l'œil est invité à suivre la continuité, la répétition indéfinie de ses formes et couleurs. S'il n'y avait pas la limite de la surface ou de l'objet incrusté de zellige, on pourrait dire que l'infini est là, dans la

¹ Cité par Malek Chebel, in *L'imaginaire arabo-musulman*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2002, p. 262.

² Malek Chebel, *L'imaginaire arabo-musulman*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2002, p. 262.

combinaison mathématique illimitée des formes, pareille à celle de *La colonne sans fin* de Brâncuși¹.

Immobilisé dans le couffin, l'enfant exerce le mouvement pendant ses échappées nocturnes qui lui apportent une grande liberté. Comme à la lisière entre le monde de la réalité et celui qu'il construit dans son imagination, il danse sur le fil, goûtant aux plaisirs dangereux suscités par l'acrobatie aérienne. Cette image du funambule poursuit les personnages de Ben Jelloun, tentés de s'imprégner de la légèreté du danseur sur le fil. Ainsi, dans *La Prière de l'absent*, le « il » qui se détache de sa mémoire et se réfugie dans l'absence de soi, contemple la performance d'un voisin, un jeune Berbère du Sud, qui le remplit de joie : « Sa manière de danser avec grâce et légèreté sur le fil le fascinait, comme il était fasciné par le courage, la fermeté et le tranchant de ce corps très fin qui jonglait avec le risque ».²

La fascination suscitée par ce spectacle aérien pourrait être perçue en tant que fascination d'une dialectique du mouvement aérien qui connaît tant l'ascension vers des hauteurs que la descente vers des profondeurs. Dans *L'Air et les songes*, ouvrage consacré à la dynamique du fluide aérien, Bachelard considère d'ailleurs que l'imagination de la chute est « une ascension inversée ».³ Les sentiments de peur et de frénésie sont mélangés lors de cette pratique. Parfois, le fil invisible devient le symbole même du trajet existentiel chancelant inlassablement de deux côtés, apportant l'ubiquité du vertige. Ainsi, transposé corps et âme dans l'histoire dont il est le dépositaire, en actualisant sa tension extrême par le fait de devoir la raconter, le conteur de *L'Enfant de sable* associe son exploit à la danse sur le fil, tout en évoquant les dangers de dire l'histoire, fruit des fantaisies, de l'imagination, du merveilleux, de l'ambiguïté :

Méfions-nous de convoquer les ombres confuses de l'ange, celui qui porte deux visages et qui habite nos fantaisies. Visage du soleil immobile. Visage de la lune meurtrière. L'ange bascule de l'un à l'autre selon la vie que nous dansons sur un fil invisible.

*Ô mes amis, je m'en vais sur ce fil. Si demain vous ne me voyez pas, sachez que l'ange aura basculé du côté du précipice et de la mort.*⁴

¹ *La Colonne sans fin* de Târgu-Jiu, Roumanie, sculpture créée par Constantin Brâncuși, basée sur le symbolisme de l'axis mundi.

² Tahar Ben Jelloun, *La Prière de l'absent*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 14.

³ Gaston Bachelard, *L'Air et les songes*, Paris, José Corti, 1990, p. 14.

⁴ Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985, p. 26.

De même que Zina qui s'absentait du monde réel pour remplir de sa présence les nuages, l'enfant de *L'Écrivain public* fait l'apprentissage des hauteurs qu'il arpente pendant ses rêveries nocturnes :

[...] je dansais sur un fil, dit-il, toujours le même, celui que j'avais pris l'habitude de tendre entre le crépuscule et l'aube. [...] Je courais sur le fil, poursuivant une image, les mains tendues [...] Chaque nuit j'augmentais le risque et m'élevais un peu plus haut.¹

C'est pour l'enfant une manière de célébrer sa solitude et de la vivre pleinement, puisqu'il affirme : « Cette acrobatie dans le noir et la solitude me comblait ». ² Les « compagnons du silence », que Zina recherchait dans les nuages, sont dans *L'Écrivain public* les astres de la nuit dont il devient un familier.

Il faut remarquer dans cette image de la danse sur le fil aérien une sublimation de l'enfermement supposé du couffin – obstacle du mouvement, un renversement des acceptions de la liberté. Loin de fixer à terre, le couffin devient un moyen d'exercer la liberté, semblable à celle du vol aérien.

Des journées entières dans le couffin ! Il y avait de quoi me donner des ailes et me propulser dans l'étrange de plusieurs vies. J'appris ainsi à regarder, à écouter, à voltiger. Le sentiment de la fragilité ne me fut point enseigné. Je l'éprouvais quotidiennement. Je n'étais qu'un passager de l'enfance.³

Les sensations des nuits aériennes sont tellement fortes qu'elles se prolongent au-delà de l'arrivée de l'aube, poussant la nuit à transgresser le jour : « Mes nuits d'audace continuaient à me traverser tout au long de la journée ». ⁴ Ces paroles de l'enfant malade prouvent ce que Bachelard écrivait à propos de la continuité du rêve, de la rêverie et de la nécessité de dépasser la psychanalyse classique qui ne déchiffre dans le rêve de vol que des désirs voluptueux : « Notre être onirique et un. Il continue dans le jour même l'expérience de la nuit ». ⁵

Le refuge dans les nuages, de même que la danse imaginaire sur le fil, aide les personnages de Ben Jelloun à transgresser la pondérabilité, à trouver un endroit idéal qui puisse abriter l'être, une fois qu'il s'est délivré du poids de la corporalité.

¹ Tahar Ben Jelloun, *L'Écrivain public*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 14.

² Ibid.

³ Id., p. 28.

⁴ Id., p. 14.

⁵ Gaston Bachelard, *L'Air et les songes*, Paris, José Corti, 1990, p. 3.

II. 4. Les mots

L'écriture opère pour le personnage benjellounien comme une compensation de la vie et nous verrons dans la deuxième partie de notre étude ce mécanisme compensatoire, à l'œuvre par le désir insoutenable de raconter des histoires, d'imaginer, d'inventer, de tisser le rêve par les mots.

Faute de pouvoir vivre, de profiter de l'instant, de trouver le bonheur dans le monde réel, l'être a recours aux mots comme à une bouée de sauvetage, comme matière primaire servant à la construction des mondes alternatifs, imaginaires. Ainsi l'écriture, de même que la rêverie des mots, s'accompagne d'une vertu ambivalente : coupables d'empêcher de vivre, elles sont en même temps indispensables à la survie, remède et poison, à la fois, dépassement du régime de l'antithèse.

Dans *L'Écrivain public*, récit où l'on peut retracer des chemins de la vie de Tahar Ben Jelloun, l'écriture est une distance, une séparation de la vie, un « va-et-vient entre la vie et ses simulacres »¹ ; elle joue un rôle thérapeutique, étant le seul moyen de guérir d'une vie malmenée : « Alors, j'écris au lieu de vivre. Assis à ma table, j'étale sur la page toute la violence accumulée, tous les conflits que j'ai frôlés ».²

Écrire est une manière de vivre une histoire du double où il y a une permanente oscillation entre l'authenticité et le masque, le désir de se cacher derrière le voile des mots : « J'avoue que le double m'aide beaucoup ; il me sauve la face. [...] J'évacue dans l'écriture mes fantaisies et ma folie. Je mets tout ce que je peux dans les mots et crois sauver ma peau. Je tiens à cette propriété. Je cache mon visage et j'avance, telle une statue aveugle, guidée par l'autre ».³ En définitive, l'écriture est encore un prolongement du désir de s'effacer, de se cacher, de dissimuler, une manière de rendre compte d'une absence, d'une réclusion. « Je pris ainsi, dit l'écrivain, le parti d'écrire et de me cacher ».⁴ L'écriture, conçue en tant qu'effacement de l'identité, devient essentiellement une écriture sur le sable, se niant elle-même par le geste de l'effacement, par la gratuité absolue qu'implique tout effort d'inscrire sur du sable, sachant que les traces ne sont pas durables mais vouées à l'anéantissement et à la dispersion :

¹ Tahar Ben Jelloun, *L'Écrivain public*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 160.

² Ibid.

³ Id., p. 129.

⁴ Id., p. 111.

*Toi, tu écris pour ne plus avoir du visage. Ne plus apparaître. 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 de la falaise.*¹

Laver la mémoire, instaurer l'oubli, sont autant de subterfuges par lesquels on peut effacer l'identité personnelle. De la même manière, la décision d'écrire remplit une fonction de l'écriture, avouée par Tahar Ben Jelloun, celle d'écrire « pour ne plus avoir du visage » :

*Je me suis fait tout petit, installé derrière les mots. Je devenais négligeable, sacrifiant l'épaisseur du visage. Je mettais le narcissisme dans l'espoir d'une infinie humilité, dans l'abandon de soi, l'abandon de ma propre image.*²

Dans *La Prière de l'absent*, l'épreuve de la traversée du désert exprime métaphoriquement un combat contre le corps qui embarrasse, qu'il faudrait réduire en cendre et poussière, à la stérilité du sable et elle suggère en même temps la naissance de l'écriture, le jaillissement des mots : « Attends-toi à voir l'univers se plier à la volonté des forêts qui avancent, à voir les sables se retourner dans le vertige des mots et des images, à voir le jour se prolonger dans l'éternité et la béatitude ».³ Une fois débarrassé de la pesanteur du corps, il reste aux mots d'être l'instrument de la création du monde.

L'idée de l'anonymat auquel aspire l'écrivain est en étroite relation avec la configuration statuaire du corps, l'image de la statue s'inscrivant dans la lignée des thèmes qui suggèrent l'enfermement, le refus de l'écoulement du temps. Les mots qui obsèdent l'écrivain couvrent son corps et l'immobilisent contre le mouvement implacable du temps :

*Les mots sont un voile, un tissu fin, fragile, transparent. Tu souhaites, derrière ce drap tendu entre toi et le monde, qu'on ne trouve personne, en tout cas qu'on ne reconnaisse aucune figure. Une statue dont le visage serait raflé par le temps. Une statue qui va et vient dans le champ clos de tes images.*⁴

Cette image suggestive de la statue apparaît également dans d'autres récits, en étroite liaison avec la thématique du double. Ce qui domine dans la configuration statuaire du corps, c'est son enfermement. Emprisonné après le meurtre de son oncle, Zahra écrit au Consul qu'elle se dirige vers lui « comme cette statue dans la légende qui

¹ Tahar Ben Jelloun, *L'Écrivain public*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 104.

² Tahar Ben Jelloun, *L'Écrivain public*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 109.

³ Tahar Ben Jelloun, *La Prière de l'absent*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 212.

⁴ Id., pp. 104-105.

avance vers la mer ».¹ Dans *L'Enfant de sable*, Ahmed plonge dans l'identité masculine dictée par la volonté du père et pressent l'immobilité de son avenir par l'association de son corps à une statue : « C'est cela l'avenir, une statue voilée qui marche seule dans cette étendue blanche, un territoire de lumière insoutenable ».² Image de l'immobilité pourtant mise en marche par le passage du temps, usée par le temps, la statue fige également l'apparence de l'anonymat vers lequel aspire le travail des mots.

Il est remarquable que l'écrivain s'efface tout en continuant d'écrire, comme le suggère le choix du métier d'écrivain public. Ainsi, l'écriture revêt un aspect instrumental, l'écrivain public étant celui qui écrit pour ceux qui en ont besoin, ne sachant pas écrire. Le statut d'anonymat semble ainsi désirable pour toute activité d'écriture. Dans le camp disciplinaire, le protagoniste commence à écrire par procuration :

*De jeunes gens l'ayant vu écrire vinrent le voir pour lui demander de les aider dans leur correspondance : des lettres aux familles, des lettres d'amour, des demandes d'emploi, corriger des phrases, en inventer d'autres, relire des poèmes souvent naïfs mais parfois bouleversants. Il se sentait proche de ces hommes venus pour la plupart des montagnes. Ils l'aidaient à supporter l'épreuve. Il aimait écrire leurs lettres.*³

Écrire pour les autres est une manière de se confondre avec eux, de se dissimuler, de se laisser guider par l'expérience et le vécu des autres. Tout cela est conçu comme une occasion de survivre, de dépasser l'état d'enfermement, comme c'est aussi le cas de *La Nuit sacrée*, où Zahra devient écrivain public au service des femmes incarcérées : « [l]es femmes venaient me voir, m'apportaient des lettres à leur écrire, toujours pour les autres. J'étais heureuse de rendre service, d'être utile. [...] Le seul profit que j'en tirais était une satisfaction intérieure, une occupation qui m'éloignait de ma propre prison ».⁴

Si l'écriture est essentiellement un espace de refuge contre la vie et contre les méandres du soi-même, elle s'y soustrait parfois, recevant le caractère de témoignage, dénonçant les injustices de l'Histoire, comme le protagoniste de *L'Écrivain public* l'avoue : « Je n'en pouvais plus d'être le dépôt de mots pleins de terre et de sang réfugiés comme des balles dans ma cage thoracique. À défaut d'avoir agi, il fallait dire,

¹ Tahar Ben Jelloun, *La Nuit sacrée*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p.152.

² Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985, p. 65.

³ Tahar Ben Jelloun, *L'Écrivain public*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 95.

⁴ Tahar Ben Jelloun, *La Nuit sacrée*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 173.

rapporter la clameur populaire ». ¹ Cette confession traduit une accusation de la répression politique mais, plus particulièrement, une auto-accusation de ne pouvoir agir que par le biais des mots, traîtres et dangereux.

Le caractère utilitaire et instrumental de l'écriture est à nouveau mis en évidence, l'écrivain assumant, grâce au pouvoir des mots, le rôle d'écrivain public des événements qui ont bouleversé le Maroc. Devant le silence imposé à la terreur et à l'angoisse, les mots restent seuls à en rendre compte, même si conscients de leur inutilité face à une réalité cauchemardesque : « Alors me restaient les mots. De ceux qui raclent la page, ceux qui ont la puissance de déchirer un paysage masqué, d'être des égratignures sur un miroir où il y aurait des blancs, des vides, des ratés ». ² Les mots et l'écriture deviennent ainsi un moyen efficace de combattre l'oubli et de préserver une mémoire douloureuse ; fustigeant mais comblant un besoin impératif, l'écriture est, pour le protagoniste, une « cicatrice dans la limpidité de l'exigence » ³, la seule manière envisageable de survie, même si associée à la blessure et à la souffrance. Cette conception de l'écriture thérapeutique rejoint les propos de Martin Walser : « Tant qu'on écrit, on est sauvé ». ⁴

En effet, il est à signaler ce caractère thérapeutique engendré par la rêverie des mots, détachée de l'acte d'écrire. Dans *L'Enfant de sable*, la mosquée est un espace qui permet à l'imaginaire de se laisser emporter dans un mouvement ascensionnel en quête de mots. Immobiles, les lettres sculptées au plafond de la mosquée appellent le personnage à monter pour les rejoindre :

[...] je regardais les plafonds sculptés. Les phrases y étaient calligraphiées. Elles ne me tombaient pas sur la figure. C'était moi qui montais les rejoindre. J'escaladais la colonne, aidé par le chant coranique. Les versets me propulsaient assez rapidement vers le haut. Je m'installais dans le lustre et observais le mouvement des lettres arabes gravées dans le plâtre puis dans le bois. ⁵

Si nous étions tentés de saisir dans cette image ascensionnelle une élévation d'ordre spirituel, un désir de clarté et de moralité, suscités par l'adhésion sincère à la foi coranique, le texte démentit cette possible interprétation, puisque Ahmed ne participe à

¹ Tahar Ben Jelloun, *L'Écrivain public*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 108.

² Id., p. 109.

³ Tahar Ben Jelloun, *L'Écrivain public*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 109.

⁴ Cité par Louis Hay, *La littérature des écrivains Questions de critique génétique*, Paris, José Corti, 2002, p. 10.

⁵ Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985, p. 37.

l'incantation collective que pour en détourner le sens, tout en brouillant le rituel répétitif et en y introduisant du désordre. « Je faussais compagnie à la collectivité, dit-il, et psalmodiais n'importe quoi. Je trouvais un grand plaisir à déjouer cette ferveur. Je maltraisais le texte sacré ».¹

Ce jeu à contre sens avec la rectitude de la pratique religieuse est le moyen de se soustraire à la collectivité et d'affirmer une altérité. Il est en même temps un apprentissage de la rêverie, (« Ce fut là que j'appris à être un rêveur »², dit Ahmed), une rêverie nécessaire, pourrions-nous dire, car si la réalité ne permet pas l'épanouissement de l'altérité, l'être se voit contraint à rechercher refuge dans des espaces imaginaires. Un tel espace, hospitalier, est offert par la matérialité des mots et des lettres qui accueillent le corps, le balancent, le bercent, le projettent du bas vers le haut :

*Je m'accrochais au Alif et me laissais tirer par le Noun qui me déposait dans les bras du Bas. J'étais ainsi pris par toutes les lettres qui me faisaient faire le tour du plafond et me ramenaient en douceur à mon point de départ en haut de la colonne. Là, je glissais et descendais comme un papillon.*³

Certes, on pourrait déchiffrer dans cette rêverie des lettres une tension de l'identité de l'être bilingue, une nostalgie de la langue arabe perçant l'expression dans une langue autre, mais l'intérêt de notre interprétation n'est pas analytique, nous ne recherchons pas des causes susceptibles d'expliquer la rêverie. Nous y distinguons un dynamisme des images correspondant à l'état de confusion qui, régnant dans le monde réel, produit des réverbérations dans le monde imaginé.

La rêverie des mots et des lettres est récurrente dans les textes de Ben Jelloun. L'enfermement physique des prisonniers de *Cette aveuglante absence de lumière* produit des délires où l'être reclus semble vouloir mettre de l'ordre dans un univers concentrationnaire dépourvu de sens. S'accrocher à une lettre et à ses sonorités pourrait bien jouer ce rôle de réinstaurer des bribes de logique, de briser l'ubiquité des ténèbres, même si la lettre, prononcée à tous hasard et sortie de son contexte, n'arrive qu'à articuler une suite de non-sens. Nous pouvons interpréter la prolifération de la lettre « p » dans le délire de Hamid en tant que renversement d'une dualité de la raison et de la folie : dans un monde qui perd sa raison, on essaie de la retrouver par la déraison.

¹ Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985, p. 37.

² Ibid.

³ Ibid.

Sa voix résonnait dans les ténèbres. De temps en temps, nous reconnaissons un mot ou même une phrase : « papillon », « pupille de la passion », « pas possible », « popeline », « poussette », « poussoir », « paladie », « près palade », « pourrir de pain et de poif »... C'était le jour de la lettre P. ¹

L'évasion de l'espace carcéral, du fardeau insupportable du corps pourrissant est assurée par l'imagination, espace de refuge pour le personnage narrateur du récit cité. Créer des images de beauté et de bonheur s'associe à la tâche de créer des histoires, elles-mêmes salvatrices du monde des ténèbres. C'est le cas de la rêverie suscitée par le mot « café » dont le narrateur imagine l'histoire, à partir de la naissance de la graine, en passant par des mécanismes complexes d'élaboration et jusqu'à en flairer l'odeur. En rêvant du mot café, toute une série de paysages et d'arômes s'ouvrent dans l'imagination devenue supplément du vécu.² Plus loin, la prononciation des mots exorcise le malheur de la réalité désignée par les mots :

J'étais envahi de maux. Je refusais de prononcer le mot « agonie ». Je lui préférais démence. Ça sonnait mieux. Je montais sur le « D » majuscule et je tendais les bras comme pour plonger dans l'eau bleue d'une piscine. Je m'accrochais au « m » qui était élastique. Je tombais puis remontais. J'attrapais le « c », j'en faisais un crochet et je m'y collais comme un noyé à une bouée. Mais ce qui m'arrivait ne correspondait pas au sens qu'on donne généralement à ce mot. Sauvé par la démence de la nature, par la folie de mon imagination. [...] D'autres mots venaient à mon secours. J'étais dans un océan de mots, un dictionnaire fluctuant de pages volantes. Le mot le plus confortable, c'était « astrolabe ». J'aimais sa sonorité, le chant que je devinais. ³

La matérialité des lettres évoquées revêt des aspects voluptueux, enrichis de douceur, de fluidité et d'élasticité ; les mots dont le narrateur rêve sont imprégnés de caractéristiques de la féminité ; nous pourrions dire, selon les propos de Bachelard, qu'« ils appartiennent au langage d'*anima* »⁴, recevant « une épaisseur de signification ».⁵

Chez Tahar Ben Jelloun, les mots amorcent un procès de remplacement de la vie, en se chargeant d'une double connotation ; ils sont, d'une part, le témoignage de l'inaptitude à la vie et, d'autre part, la matière primaire avec laquelle on donne souffle à la vie.

¹ Tahar Ben Jelloun, *Cette aveuglante absence de lumière*, Paris, Seuil, 2001, p. 20.

² Cf. pp. 138-139.

³ Tahar Ben Jelloun, *Cette aveuglante absence de lumière*, Paris, Seuil, 2001, p. 237.

⁴ Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, coll. « Quadriges », 2005, p. 26.

⁵ Id., p. 31.

II. 5. La sensualité

Dans *L'Enfant de sable*, au seuil de la mort, la conscience de l'identité féminine devient de plus en plus forte, par la nostalgie des sentiments inconnus mais soupçonnés, en tant que principes d'une vie heureuse : le plaisir, les caresses, les parfums, l'harmonie des relations entre l'homme et la femme... Tout en pensant à ce paradis jamais connu mais auquel son être avait toujours aspiré, le personnage se laisse mourir dans un espace de liberté absolue offerte par la terrasse de sa maison, espace ambivalent, prolongement de la maison prisonnière, mais promesse de délivrance, par son ouverture vers l'horizon.

*Je crois qu'il n'a jamais quitté sa chambre en haut sur la terrasse de la grande maison, raconte Amar. Il s'y est laissé mourir, au milieu de vieux manuscrits arabes et persans sur l'amour, noyé par l'appel du désir qu'il imaginait, sans la moindre visite. Il avait verrouillé sa porte le jour. La nuit il dormait sur la terrasse et s'entretenait avec les astres. Son corps lui importait peu. Il le laissait dépérir. Il voulait vaincre le temps. [...] Je crois qu'il a connu la volupté née de cette béatitude acquise face au ciel étoilé. Il a dû mourir dans une grande douceur.*¹

Ce dont Ahmed rêve et n'arrive à connaître qu'au seuil de la mort, Zahra le vivra pleinement par l'histoire d'amour avec le Consul. Quelques sensations éparses que les deux protagonistes partagent sont la promesse des sentiments vifs qui les relieront : le goût peu sucré du thé qu'ils prennent ensemble furtivement, une caresse de la main enseignant l'art du massage, lors de l'accomplissement du rituel de laver les pieds de l'aveugle, la vue d'un couple s'embrassant sur une terrasse, le partage spirituel des considérations sur l'harmonie prêchée par le Coran, la fumée du kif qui, tout en voilant les choses extérieures, aide à voir plus clair en soi-même. Lors du trajet romanesque de Zahra, l'oubli représente un invariant qui la conduit à la renaissance, c'est-à-dire la découverte de son identité féminine. Si l'oubli est l'assise de son identité nouvelle, il reste encore d'autres éléments à intégrer cette architecture, comme Zahra elle-même le comprend : « Il m'a fallu l'oubli, l'errance et la grâce distillée par l'amour pour renaître et vivre ».²

C'est par l'amour que l'être de sable trouve un moyen de s'enraciner dans l'existence terrestre, il est la semence qui s'oppose au côté stérile du sable. Dans la lettre d'amour qu'elle envoie au Consul, Zahra décrit l'amitié qui les unit, en faisant recours à la métaphore du végétal : « C'est une plante aux feuilles larges plantée dans

¹ Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985, p. 152.

² Tahar Ben Jelloun, *La Nuit sacrée*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p.138.

ma conscience et mon cœur. Elle m'empêche de me décomposer et de faillir à l'attente ». ¹ Outre le sentiment d'étouffement et de pesanteur procuré par l'image du sac de sable, celle-ci est également liée à l'infertilité. En prison, victime de ses sœurs, après avoir souffert l'amputation du sexe, épicrote de la féminité qui venait à peine de s'ouvrir grâce à la rencontre du Consul, Zahra pense pour la première fois au don de sa condition féminine, celui de donner naissance à la vie. Le fait qu'elle n'avait jamais nourri auparavant de telles pensées lui donne à nouveau une vision tragique de son existence, celle de considérer son corps « comme un sac de sable ». ² L'infertilité et l'effondrement sont les conséquences d'une existence dépourvue d'ossature, mais les pensées enveloppées du désir d'amour ouvrent pour Zahra un horizon de bonheur, même si toujours fragile.

Dans *L'Auberge des pauvres*, le projet de partir vers Naples et d'effacer la mémoire d'une vie contraignante par ses petites habitudes sclérosantes s'accompagne pour le personnage Bidoun d'une fièvre libératrice ; par la promesse de trouver la passion, elle coïncide avec une nouvelle naissance. L'être se reconstruira une nouvelle identité qui puise le bonheur aux éléments du décor naturel, fait de sable et de mer :

J'étais disponible, dit Bidoun, libre, prêt à enfin vivre, à renaître dans un autre monde, à rajeunir et à dormir en souriant à la vie, à la nuit, à l'amour, ah ! l'amour, la passion dont j'ai si souvent rêvée, cette superbe chevelure qui s'enroule autour de mon corps,, ces algues fraîches, vertes, grises ou même bleues qui s'insinuent entre les doigts, cette lumière fulgurante qui me nomme et m'invite à m'asseoir sur un banc de sable, cette sauve lenteur du désir qui décline toutes les nuances de ma peau, la réchauffe, la réinvente comme au temps de l'enfance. ³

Cette rêverie de l'amour est peinte en couleurs douces, souriantes et sensuelles, elle devient ouverture à l'autre et au monde, un refuge contre une existence anodine et encombrante, une évasion désirée, espérée et attendue comme la promesse d'un espace paradisiaque. Mais, l'amour, vêtu de la force d'une passion dévastatrice est également « de l'ordre de la mort imminente » ⁴, un chant des sirènes, irrésistible est dangereux, entendu non pas par imprudence, mais en toute conscience ; les personnages de *L'Auberge des pauvres*, ruinés tous par une passion ravageante, ne se bouchent pas les

¹ Tahar Ben Jelloun, *La Nuit sacrée*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 153.

² Id., p. 167.

³ Tahar Ben Jelloun, *L'Auberge des pauvres*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, pp. 17-18.

⁴ Id., p. 248.

oreilles pour échapper au danger mais s'y jettent désespérément, victimes conscientes de l'amour comme du destin :

*C'est quoi une rencontre, se demande la Vieille, une vraie, une rencontre décisive ? Quelque chose qui ressemble au destin. On est là, on ne s'y attend pas du tout, et voilà qu'on voit en une fraction de seconde des images de notre vie future défiler à toute allure, on prend peur, on est bourré de joie et on sait à cet instant précis, de manière intime, que notre vie ne nous appartient plus, c'est comme le sentiment de la mort imminente, sentiment aussi de la vie intense, tellement intense que notre corps devient trop limité, insuffisant pour tout recevoir, on sent, on voit arriver le boulet qui roule vers nous pour nous écrabouiller tout en nous promettant de la vie et du plaisir, et on ne bouge pas, on ne fait rien pour l'éviter, car on sait qu'on est déjà brisé, on est fait, puis défait, car le destin ne nous consulte pas avant de frapper.*¹

Nous remarquons la persistance de l'image de l'écrasement, la perte de maîtrise de soi, une constante fragilité de l'être, cette fois-ci soumise à une tyrannie peut-être beaucoup plus oppressante que la volonté paternelle, les mauvais tours de l'histoire ou un destin malveillant, car désiré, appelé du fond de l'âme. L'amour est à l'image de l'oasis lorsqu'elle hésite entre la réalité et le mirage, il donne à boire tout en laissant l'assoiffé sur sa soif, offre la fraîcheur pour s'apprêter à affronter des chaleurs encore plus intenses, projette l'ombre seulement pour rendre plus vive la brûlure du soleil. Les scènes d'amour consommées entre le personnage narrateur et Ava sont comparées à un grand voyage qui a le désert et la mer comme paysages d'élection : « Nous traversâmes des océans et des déserts [...] ».² L'amour est également associé à une tornade qui fait perdre la mesure et la raison, l'image du tourbillon et la sensation du vertige étant maintes fois présentes dans les rêves des personnages.

L'amour, avec son double aspect, de refuge assurant qui entraîne en même temps la perte de l'être dévasté par la passion, s'accompagne d'un autre élément lié à la profondeur intime, en étroite liaison avec la sensualité débordante dans certains textes de Ben Jelloun : il s'agit de la matière et de la substance nutritive qui revêt parfois une apparence fantasmagorique. Si l'on se rapporte à Bachelard, on peut apprécier que « toute matière imaginée, toute matière méditée, est immédiatement l'image d'une intimité ».³ Bien que l'on ne puisse pas faire de la liaison entre le gustatif et le sexuel, une obsession benjellounienne, on peut cependant trouver quelques scènes où elle s'impose avec évidence. Il y aurait premièrement à signaler la présence de la figue, fruit

¹ Tahar Ben Jelloun, *L'Auberge des pauvres*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 94.

² Id., p. 247.

³ Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1943, p. 10.

essentiellement féminin par sa forme et son goût sucré et qui réveille le désir charnel. Nous suivons Gino et Bidoun lors d'une discussion sur leurs fantasmes érotiques ; l'image de la figue déclenche un imaginaire débordant de plaisirs sexuels. « Fruit du paradis »¹ puisqu'il désigne le sexe de la femme, la figue provoque des délices gustatifs étroitement liés au désir sexuel. Gino rapporte un souvenir de son enfance : « On la mangeait goulûment en pensant qu'on mangeait le fruit défendu de la femme ».² Des vers d'André Gide viennent soutenir le symbolisme sexuel du fruit, c'est pourquoi Gino les cite tout en insistant sur le pouvoir du fruit à réveiller une profondeur de l'intimité :

Je chante la figue, dit-elle,
Dont les belles amours sont cachées
Sa floraison est repliée.
Chambre close où se célèbrent des noces ;
[...]
Tout le parfum devient succulence et saveur.
Fleur sans beauté ; fruit de délices ;
Fruit qui n'est que sa fleur mûrie.³

L'histoire des scènes d'amour de Bidoun et d'Iza est parsemée de cette symbolique de la figue aphrodisiaque, réveillant tous les sens par ses qualités sucrées et lubrifiantes. Il est à remarquer la suite des verbes dont se sert l'histoire de cette scène, puisant pleinement au vocabulaire digestif : manger, dévorer, écraser entre les dents, avaler. Les pensées du personnage se dirigeant vers les nuits d'amours passées avec Ava, revêtent des aspects anthropophages, le personnage avouant être obsédé par une phrase lue dans un conte concernant un homme qui mangeait les doigts des femmes. Bidoun ressent le même besoin en regardant les mains d'Ava, en empêchant la pulsion de craquer ses doigts et en faisant des considérations sur le langage de l'amour : « Manger, avaler, s'abreuver, sucer, lécher, s'empiffrer... Le langage amoureux est truffé de ces métaphores anthropophages ! Après l'amour, il m'arrivait de prendre la main d'Ava et de lécher ses doigts un par un ».⁴

¹ Tahar Ben Jelloun, *L'Auberge des pauvres*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 210.

² Id., p. 211.

³ Ibid.

⁴ Id., p. 254.

Dans *L'Écrivain public*, la découverte du corps de la femme réveille inconsciemment le même désir de s'y abriter, de s'en nourrir, de refaire le chemin vers le refuge utérin :

*Je prenais ce corps à pleines mains, je le pétrissais, je me collais à lui comme si je défonçais une porte, comme si je piétinais un bout de terre, je cherchais à cogner la tête comme si je devais y entrer, me faire absorber, avaler, y trouver refuge, m'y installer pour en jouir à volonté, à l'abri des regards, je voulais qu'elle me porte en elle et que de l'intérieur mes mains sortent pour se remplir de ses seins.*¹

La suite des verbes du fragment cité nous renvoie à y saisir la manifestation de la structure *glischromorphe*, identifiable, selon Durand, dans la persistance sémantique des verbes « rattacher, attacher, souder, lier, rapprocher, suspendre, accoler [...] ». ² La propension du narrateur à glisser dans l'intérieur du corps féminin témoigne du désir de rétablir une liaison perdue, de retrouver une sérénité primordiale, la chaleur du ventre maternel. D'ailleurs, la rupture et l'éloignement de l'espace maternel protecteur sont suggérés par la parole de la femme qui s'empare de la narration de *L'Écrivain public*, nommée tantôt « elle », tantôt « étrangère » : « tu n'es pas collé à ta mère. Une toute petite distance vous sépare. [...] D'une présence sereine un peu complice, tu es passé à une transparence figée ». ³ Consommées à l'abri de la lumière diurne, la scène fantasmée de l'engloutissement sexuel s'inscrit dans le schéma de la descente intime qui « se color[e] de l'épaisseur nocturne ». ⁴

Si le désir de la chair des femmes est souvent associé à l'image de la mer, il est également à remarquer, comme dans le fragment y visé, le corps de la femme en tant que matière tellurique qui s'offre au travail des mains. Ce rattachement des images de la mer et de la terre conduit vers le refuge maternel, ce qui illustre le régime nocturne durandien, où « le schème de l'avalage, de la régression nocturne projetée en quelque sorte la grande image maternelle par le moyen terme de la substance, de la materia primordiale tantôt marine, tantôt tellurique ». ⁵

Il faut également mettre en évidence la récurrence de l'image apaisante des seins, recherchés obsessionnellement comme garantie de l'abri et du blottissement

¹ Tahar Ben Jelloun, *L'Écrivain public*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, pp. 66-67.

² Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Ed. Dunod, Bordas, 1984, p. 311.

³ Tahar Ben Jelloun, *L'Écrivain public*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 63.

⁴ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Ed. Dunod, Bordas, 1984, p. 250.

⁵ Id., p. 256.

maternel. Les femmes aimées sont autant d'occasions d'aider le personnage à « traverser la nuit »¹ ; l'amour charnel est un prétexte pour se « débarrasser du sentiment de manque et d'absence ».² Une rêverie de la profondeur se réveille par la promesse des délices fluides offerts par les seins ; leur image peut être rattachée au besoin du sein maternel, car le sein configure parfaitement l'enveloppe qui cache la matière nourricière primordiale. C'est essentiellement par le biais de ce désir inconscient de refuge que nous pouvons interpréter la réapparition obstinée de l'image des seins et de la succion. Dans *L'Écrivain public*, la conquête du corps féminin commence par la possession des seins, animée par des pulsions anthropophages : « Je ne les caressais pas, je les serrais, je ne les embrassais pas, mais les mordais, les suçais ».³

Nous rappelons également les fantasmes du protagoniste de *L'Enfant de sable*, suscités par la rencontre d'une vieille femme dont les questions sur sa vraie identité confrontent encore une fois Zahra à sa propre altérité. L'effleurement des seins coïncide avec le réveil du désir charnel qui fait surgir l'identité féminine. Décidée à découvrir ce que le personnage « emprisonne dans [s]a cage thoracique »⁴, la vieille femme arrache les vêtements de Zahra.

*Apparurent alors mes deux petits seins, confie Zahra à son journal. Quand elle les vit, son visage devint doux, illuminé par un éclair troublant où se mêlaient le désir et l'étonnement. Doucement, elle passa ses mains sur ma poitrine, approcha de moi sa tête et posa ses lèvres sur le bout du sein droit, l'embrassa, le suçà. Sa bouche n'avait pas de dents ; elle avait la douceur des lèvres d'un bébé. Je me laissais faire puis réagis violemment, la repoussant de toutes mes forces.*⁵

Des réminiscences de l'instinct maternel surgissent dans l'esprit du protagoniste, en même temps que le désir de découvrir son corps, toujours furtivement et honteusement. La figure maternelle revient dans la couche épaisse des souvenirs, accompagnée d'un mélange de sentiments : plaisir, honte, culpabilité : « Alors le visage de ma mère folle et amnésique s'imposa à moi toute la nuit. Il se substitua peu à peu à celui de la vieille et j'eus mal ».⁶ La présence fantasmée de la mère, le réveil d'une sexualité réprimée, les caresses honteuses devant le miroir convergent vers l'affirmation d'une volonté de renaître, de créer une nouvelle réalité, à l'abri du double et de l'ambiguïté. C'est

¹ Tahar Ben Jelloun, *L'Écrivain public*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 126.

² Id., p. 127.

³ Id., p. 66.

⁴ Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985, p. 109.

⁵ Ibid.,

⁶ Id., p. 110.

justement par ce désir de récréation que l'écriture s'impose, associée à la découverte du corps féminin, devenant métaphoriquement un acte de procréation, mené à combattre la stérilité :

J'écrivais avant ou après la séance. J'étais souvent à bout d'inspiration, car je découvrais que les caresses accompagnées d'images étaient plus intenses. Je ne savais pas où aller les chercher. J'avais beau en inventer quelques-unes, il m'arrivait de rester en panne, comme il m'arrivait aussi de rester des heures devant la page blanche. Mon corps était cette page et ce livre. Pour le réveiller, il fallait le nourrir, l'envelopper d'images, le remplir de syllabes et d'émotions, l'entretenir dans la douceur des choses et lui donner un rêve.¹

Dans cette partie de notre étude, nous avons suivi les étapes d'une reconquête du sens, de l'anéantissement du hiatus qui s'était instauré entre le monde et la subjectivité. Nous avons mis en lumière une immersion de l'être dans une pléthore de sensations, intériorisées par l'oubli salvateur d'un passé encombrant, par la rêverie des mots, des espaces de l'immensité comme le paysage maritime, des matières transparentes et légères comme les nuages. L'amour, épanoui dans une sensualité à fleur de peau, permet le retour d'un univers de l'intimité où l'être peut se lover et revivre le sentiment de sécurité offert par l'image maternelle du sein nourricier.

L'œuvre est un carrefour de valeurs qui se disputent tour à tour la primauté. La tendance dialectique qui opère avec des termes de l'opposition, mettant en lumière une angoisse inassouvie, est suivie du désir de maîtriser le temps et de conjurer l'angoisse ; cette volonté s'exprime par des rêveries de l'intimité, enrichies des valeurs nocturnes de la féminité.

CHAPITRE III

VERS LE SENS

Habiter le monde, dans l'espace réel ou onirique, trouver les lieux de refuge ici bas sur la terre, sur les vagues caressantes de la mer ou bien dans les nuages, se réfugier dans les mots lorsque la vie se soustrait à l'être, goûter à l'amour comme à un fruit charnu – siège de la sensualité, ne sont pas les seuls enjeux des personnages benjellouniens. Le monde ne suffit pas, même enrichi des espaces de l'intimité, mais on

¹ Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985, p. 111.

ressent un désir de transpercer le voile qui couvre les choses pour aller au-delà de la réalité et de la sensation immédiate. La configuration d'un sens ne se déploiera qu'après des épreuves creusées par le vide, en quête d'illumination. Ce sont des épreuves qui exigent le dépassement de la dialectique des lumières et des ténèbres, du bonheur et de la souffrance, du silence et de la parole, du masculin et du féminin, de l'oubli et de la mémoire, pour arriver à un renversement, à une inversion épiphanique des valeurs. Dès lors, le vide et le rien deviennent féconds, la nuit s'illumine, l'absence devient présence, les grains de sable deviennent une unité recomposée. Cette aventure ontologique du dépassement de l'errance, de l'anéantissement des ténèbres, du déchiffrement du labyrinthe, de l'éclaircissement du sens par l'incompréhension, par la préservation d'un secret transcendantal s'apparente à la recherche mystique soufie.

III. 1. Lumière et ténèbres

La métamorphose des ténèbres et de la lumière, tellement perçante dans le récit *Cette aveuglante absence de lumière* donne lieu à une comparaison avec une question d'importance capitale pour le soufisme¹. On considère que l'âme de l'homme déchu est une nuit enveloppée de couches épaisses de ténèbres. Pour pouvoir les transpercer et accéder à la Voie d'initiation, le disciple qui aspire entrer dans un Ordre soufique doit percevoir quelques rayons de la lumière du Coeur, si faibles qu'ils puissent être, des rayons qui permettent d'écarter les ténèbres.

La technique d'intériorisation que le personnage narrateur du récit envisagé, piégé dans la nuit par l'expérience carcérale, arrive à maîtriser, à force de concentration et de méditation, est inspirée par l'exemple des mystiques musulmans qui sont, d'ailleurs, invoqués par le personnage :

Il m'arrivait de penser aux mystiques musulmans qui s'isolent et renoncent à tout par amour infini de Dieu. Certains, accoutumés à la souffrance, la domptent et en font leur alliée. Elle les conduit à Dieu jusqu'à se confondre avec lui et perdre la raison. Ainsi, l'intimité du malheur ouvre grand leur cœur. Moi, elle m'ouvrait de temps en temps certaines fenêtres du ciel. Je n'étais pas parvenu à ce stade admirable où ils proposent leur corps aux sanglots de la lumière.

¹ Le chapitre VI de la deuxième partie de notre étude, *L'Intertexte soufi*, traitera du courant mystique du soufisme et de la manière dont sa doctrine et les textes des maîtres soufis traversent la création benjellounienne.

*Ils font tout pour hâter l'heure de la rencontre décisive. Ensuite, ils se perdent dans l'exil des sables.*¹

Dans l'effort pour accéder à la lumière, nous pouvons distinguer des étapes de l'ascension qui correspondent à des degrés spirituels dans la doctrine soufique. « Les fenêtres du ciel » qui s'ouvrent pour le narrateur concordent avec ce qu'on appelle l'état spirituel (*al-hâl*) et qui représente « une immersion passagère de l'âme dans la Lumière divine ; l'on parle, selon l'intensité et la durée de l'état, de "lueurs" (*lawâih*), d'"éclaircs" (*lawâmi'*), d'"irradiation" (*tajallî*), etc. »² Le caractère fulgurant de l'état d'illumination, dans le cas du prisonnier de *Cette aveuglante absence de lumière*, est rendu par le sporadique « de temps en temps » et par l'incomplétude de « certaines fenêtres du ciel ». Enfermé dans sa cellule étroite, le narrateur se trouve sur un chemin de la spiritualité où chaque journée passée sous l'empire de l'obscurité lui enseigne des choses simples mais essentielles, lui enseigne à apercevoir les rayons de la lumière.

Ce ne serait qu'une étape, une transition vers l'état admirable où les mystiques musulmans « proposent leur corps aux sanglots de la lumière », un stade qui pourrait être identifié à la station spirituelle (*almaqâm*). Cette dernière suppose la prolongation de l'état, c'est l'état devenu permanent. La station spirituelle est réalisée par les mystiques auxquels on fait allusion dans le fragment cité par leur perte dans « l'exil des sables ».

Un grand saut de l'état spirituel fulgurant, tel que nous avons pu le suivre dans le fragment de *Cette aveuglante absence de lumière*, vers la station spirituelle caractérisée par plénitude et constance, se réalisera à la fin de *La Nuit sacrée* par l'apothéose de la marche vers la lumière de Zahra. Ainsi que le remarque Marc Gontard, « [p]our retrouver le Consul et accéder ainsi à l'unité de l'être, il faudra à Zahra entrer dans la lumière, au-delà de la vie, c'est-à-dire dans la mort ».³ Le mot d'adieu du Consul est une préfiguration de cette voie d'accès vers l'empire de la lumière :

Seule l'amitié, don total de l'âme, lumière absolue, lumière sur lumière où le corps est à peine visible. L'amitié est une grâce ; c'est ma religion, notre territoire ; seule l'amitié redonnera à

¹ Tahar Ben Jelloun, *Cette aveuglante absence de lumière*, Paris, Seuil, 2001, pp.106-107.

² Titus Burckhardt, *Introduction aux doctrines ésotériques de l'islam*, Paris, Éditions Dervy, coll. « Bibliothèque de l'initié », 1996, pp. 119-120.

³ Marc Gontard, *Le Moi étrange. Littérature marocaine de langue française*, Paris, Harmattan, 1993, p. 46.

*vosre corps son âme qui a été malmenée. Suivez vosre cœur. Suivez l'émotion qui traverse vosre sang. Adieu, amie !*¹

Les mots du Consul, identifiant l'amour à l'amitié la plus profonde, source de lumière, agissent comme une parole révélatrice pour Zahra, une ouverture vers le chemin de la lumière dont elle commence à suivre le cheminement. Elle décide donc, non pas par la volonté mais par une surconscience sur la vérité, de quitter le monde des ténèbres et de se laisser envahir par la lumière :

*Je commençais à être obsédée par l'idée d'une grande lumière qui viendrait du ciel ou de l'amour, elle serait tellement forte qu'elle rendrait mon corps transparent, qu'elle le laverait et lui redonnerait le bonheur d'être étonnée, la naïveté de connaître les choses dans leur commencement.*²

Par la métaphore de la lumière susceptible de laver le corps de la femme, nous pouvons saisir un signe d'équivalence entre la lumière et l'eau. Le fait de laver le corps s'exprime dans l'ablution qui précède rituellement la prière et symbolise la purification de l'âme et l'atteinte d'un état de grâce. C'est par la lumière avec laquelle l'eau partage la transparence et la fluidité que Zahra atteint la pureté dont la conscience est fondamentale pour le soufisme.

Dans le déchiffrement de cette métaphore de lumière, le chapitre *Zina* de *La Nuit de l'erreur* apporte la preuve de l'insistance avec laquelle les textes de Ben Jelloun se laissent traverser par la pensée soufique. Le chapitre commence par un extrait d'Ibn'Arabi, une véritable ode mystique de la lumière :

*...Mets une lumière dans mon cœur, une lumière dans mon ouïe, une lumière dans mon regard, une lumière à ma droite, une lumière à ma gauche, une lumière devant moi, une lumière derrière moi, une lumière au-dessus de moi, une lumière au-dessous de moi, donne-moi une lumière et fais-moi lumière.*³

Jaillissant de partout, l'omniprésence de la lumière a un pouvoir transformateur de l'être, jusqu'à le métamorphoser en pure lumière : c'est l'état de grâce auquel aspire Zina, en avouant qu'elle récite souvent cette prière du grand maître soufi, consciente que cette lumière dont elle a besoin ne peut venir que de Dieu.

Les allusions au soufisme continuent dans ce chapitre, réveillant toujours dans l'imaginaire du lecteur la métaphore de la lumière. Zina raconte à Salim l'épisode de sa

¹ Tahar Ben Jelloun, *La Nuit sacrée*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 173.

² Ibid.

³ Tahar Ben Jelloun, *La Nuit de l'erreur*, Paris, Éditions du Seuil, 1997, p. 277.

rencontre avec un homme qui l'a initiée à la pensée soufie et qui lui a laissé, après sa mort, un coffre cachant un grand secret. Le secret contenu par ce coffre est en fait une source de lumière éblouissante, une lumière qui apaise et redonne la sérénité, une lumière qui vient de l'extérieur mais qui est, également, cachée dans l'âme de Zina : « [...] ce coffre fait partie des secrets qui sont là, au fond de mon âme »¹, dit-elle.

La recherche de la lumière guide le pas de plusieurs protagonistes des récits benjellouniens. Dans *La Prière de l'absent*, l'enfant né de la l'arbre et de la source est conduit par Yamna sur le chemin qui aboutit à la lumière suprême et à la découverte de l'âme profonde. Il atteindra cet état de plénitude au bout d'un voyage comparable à la voie soufique de recherche de la Divinité :

*Il se laissait conduire vers le Sud, gardant le regard profond et indéchiffrable. [...] Le nom et la vie de Ma-al-Aynayn le guideraient vers la lumière, celle de l'âme. Il allait ainsi en pèlerinage vers la source et la lumière, vers le miroir suprême, vers soi, dans la grâce de l'être qui a fait de sa tombe une cime de sainteté.*²

Nous pouvons également placer sous le signe de la quête de la lumière la manifestation des aveugles qui croisent le chemin d'Yamna, Sindibad et Bobby et qui scandent « La lumière, la lumière, nous voulons la lumière ».³ Aveugles, ils réclament la lumière dans leurs foyers pour leurs enfants qui ne naissent pas aveugles. Qu'il s'agisse de la lumière venue du ciel, de l'âme ou tout simplement de l'électricité dans les maisons des démunis, la recherche de la lumière s'identifie à une haute exigence spirituelle et répond aux impératifs de la connaissance de Dieu. Nous verrons comment, grâce à la découverte de la lumière, l'aveuglement subit une métamorphose et devient finalement vision, éclaircissement et connaissance.

III. 2. « L'éveil des cœurs »

« [...] qu'est-ce que le soufisme, subjectivement parlant, sinon « l'éveil des cœurs ? »⁴ Ainsi définit Martin Lings le soufisme, indirectement, sous le mode interrogatif. Au sujet de la problématique du cœur pour les soufis, il cite une affirmation présente dans le Coran, « Ce ne sont pas leurs yeux qui sont aveugles, mais leurs cœurs ».⁵ Un renversement des valences habituelles des sens se produit, de sorte que la vision n'est plus attribuée aux yeux, mais au cœur.

¹ Tahar Ben Jelloun, *La Nuit de l'erreur*, Paris, Éditions du Seuil, 1997, p. 279.

² Tahar Ben Jelloun, *La Prière de l'absent*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p.98.

³ Ibid., p. 209.

⁴ Martin Lings, *Qu'est-ce que le soufisme*, Paris, Seuil, 1977, p. 60.

⁵ Ibid.

Atteint de cécité, la vue du Consul est placée au bout des doigts ; il voit avec le toucher, il découvre tactilement le corps et le visage de Zahra. Mais plus que par le toucher, le regard du Consul est dicté par le cœur ; et ce sera par le cœur que l'obscurité est éclairée. Dans la doctrine soufique, le cœur représente pour les autres facultés ce que le soleil représente pour les planètes : c'est le soleil qui leur confère de la lumière et du dynamisme. On compare également le cœur à la lune, qui n'a pas de lumière propre mais reflète la lumière du soleil. Obscure par rapport au soleil, elle devient lumineuse pour les autres astres, par la lumière qu'elle reflète. Le cœur est celui qui projette la lumière, par une alchimie de la lumière et de l'obscurité, puisque la vraie lumière n'est autre chose que l'obscurcissement de l'obscurité. Nous n'avons plus affaire à la dualité habituelle *lumière/obscurité*, mais à une relation d'inclusion, l'obscurité supposant la lumière et l'inverse.

Guidée par le Consul, Zahra fera, elle-même, l'apprentissage de la vision par le cœur qui n'est autre que l'amour. La lumière n'est qu'une apparence qui peut mentir, tromper, voiler, masquer. En ne découvrant que l'apparence par le biais des yeux, elle décide d'obscurcir la lumière pour arriver à la lumière : en prison, elle se bande les yeux pour voir et pour rejoindre dans la cécité le Consul. Le geste de Zahra apparaît comme une manière de vérifier la vérité des paroles de Borges : « [I]e monde de l'aveugle n'est pas la nuit qu'on suppose »¹. La cécité n'est plus une infirmité, un obstacle mais, par contre, elle facilite la connaissance et la découverte de la vraie identité. Ainsi Zahra parle-t-elle de « ce bonheur, cette plénitude, cette découverte de soi dans le regard sublime d'un aveugle »². Les paroles du Consul confirment cette métamorphose de l'infirmité qui guérit. Lorsqu'il ressent la fin du bonheur approcher, le Consul doit faire le chemin du retour vers l'infirmité vécue en tant qu'infirmité : « Je m'en vais, là où ma cécité redeviendra une infirmité entière, destin funeste auquel je n'ai pas pu échapper malgré votre visite »³, écrit-il à Zahra. Nous retrouvons dans *L'Enfant de sable* cette vertu de la cécité de se métamorphoser en vision, dans les paroles du Troubadour aveugle : « La cécité est une clôture, mais c'est aussi une libération, une solitude propice aux inventions, une clef et un algèbre »⁴.

Avec cette histoire d'amour entre Zahra et le Consul, nous voyons naître « l'éveil des cœurs » dont parle Martin Lings, moyen d'identification, de fusion

¹ Jorge Luis Borges, « Cécité », in *Conférences*, Paris : Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1985, p.129.

² Tahar Ben Jelloun, *La Nuit sacrée*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 138.

³ Ibid, p. 170.

⁴ Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985, p. 187.

complète avec le sujet de l'adoration. C'est ainsi que nous pouvons interpréter le poème du soufi Al-Hallaj qui commence par les mots : « J'ai vu mon Seigneur par l'œil du Cœur. Je dis : 'Qui es-tu ?' Il répondit : 'Toi' ». ¹ C'est également par l'œil du cœur que le Consul arrive à voir sa bien-aimée : « Avec vous mon cœur est devenu une demeure » ², lui dit-il, en témoignant que c'est par le cœur que l'on arrive chez soi. Les propos du Consul constituent un vrai poème d'amour où les éléments du monde terrestre sont appelés à renforcer l'authenticité de la confession : « Sachez enfin que j'ai appris votre beauté avec mes mains et que cela m'a donné une émotion comparable à celle de l'enfant qui découvre la mer ». ³

Dans la relation que nous avons établie entre la vision par le cœur et l'accès à la vraie identité, à la connaissance de l'être, la référence du Consul à la mer pourrait ne pas être aléatoire ; il est possible qu'elle se prête à une interprétation nourrie de la doctrine soufique. Martin Lings rappelle que le Cœur est l'isthme (*barzakh*) mentionné dans le Coran comme séparant les deux mers qui représente le Ciel et la terre ; *la mer d'eau douce* qui suggère le domaine de l'Esprit, et *la mer salée et amère*, le domaine de l'âme et du corps.

L'émotion forte de la découverte de la mer pourrait envoyer à la plénitude de la connaissance offerte par la vision par le cœur. Dans une union fulgurante, l'amour de Zahra et du Consul s'accomplit physiquement et spirituellement, d'une manière comparable à la fusion des flots des deux mers évoquées.

La vue par le cœur conduit à la naissance du vrai être de Zahra ; elle lui donne consistance et solidité, elle l'aide à se construire une identité qui lui faisait défaut auparavant, dans un monde dont elle ne connaissait que les apparences mystificatrices :

Il [le Consul] m'avait sculpté en statue de chair, désirée et désirante. Je n'étais plus un être de sable et de poussière à l'identité incertaine, s'effritant au moindre coup de vent. Je sentais se solidifier, se consolider, chacun de mes membres. Je n'étais plus cet être de vent dont toute la peau n'était qu'un masque, une illusion faite pour tromper une société sans vergogne, basée sur l'hypocrisie, les mythes d'une religion détournée, vidée de sa spiritualité, un leurre fabriqué par un père obsédé par la honte qu'agite l'entourage. Il m'avait fallu l'oubli, l'errance et la grâce distillée par l'amour pour renaître et vivre. ⁴

¹ Cité par Martin Lings in *Qu'est-ce que le soufisme*, Paris, Seuil, 1977, p. 62.

² Tahar Ben Jelloun, *La Nuit sacrée*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 170.

³ Id., pp. 170-171.

⁴ Id., p. 138.

Toute expérience est fondée sur l'épreuve, essentielle, de l'amour. Pour le soufisme, l'amour est le centre, l'âme de l'univers. La pensée d'Ibn 'Arabi est traversée par l'idée de la passion, conçue comme un élan, un mouvement fulgurant qui entraîne tout dans son passage, qui ébranle les astres. C'est grâce à l'amour que l'homme peut retourner à la source de son être, comme le suggèrent les vers de Rûmî :

Quand l'homme et la femme deviennent un, Tu es cet Un ;
quand les unités sont effacées, Tu es cette Unité.
Tu as façonné ce Je et ce Nous afin de pouvoir jouer au jeu
de l'adoration avec Toi-même.
Afin que tous les Je et Tu deviennent une seule âme et soient
à la fin submergés dans le Bien-Aimé.¹

Les vers d'Al-Hallaj sont eux-mêmes un éloge de l'amour infini de Dieu, l'amour désintéressé qui n'attend pas de signes de retour, un amour qui ouvre les portes de la sainteté :

J'ai étreint de tout mon être tout ton Amour, ô ma Sainteté !
Tu me mets tant à nu que je sens que c'est Toi en moi !²

L'amour est l'expérience fondatrice de l'être ; il mène à la connaissance de soi, la seule qui puisse conduire à la connaissance de la Divinité. Henri Corbin arrive à mettre en lumière cette donnée fondamentale de l'expérience de l'amour : « [...] il y a dans toute la somme des expériences humaines une expérience unique qui seule peut conduire à vivre et à expérimenter cette identité : c'est celle de l'amour humain pour un être de beauté ».³

Dans *La Nuit de l'erreur*, Zina incarne cet « être de beauté », tel qu'il est envisagé par les soufis : « [...] belle comme l'idée de l'amour absolu, celui du soufi pour Dieu, belle comme le désir de la mort quand la sérénité a été atteinte et que le corps s'abandonne dans une douce lenteur à la main venue le caresser avant de l'étreindre ».⁴ Pour arriver au sommet de l'amour divin, où il y a une fusion entre l'amour, l'aimant et l'aimé, l'amour humain doit subir une transfiguration totale, un

¹ Rûmî, Mathnawî, I, 1785 s, cité par Eva de Vitray-Meyerovitch, *Rûmî et le soufisme*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Sagesse », 2005, p. 106.

² Cité par Louis Gardet, in *La mystique*, Paris, P.U.F, coll. « Que sais-je », 1970, p. 105.

³ Henri Corbin, *En Islam iranien, Aspects spirituels et philosophiques, Les fidèles d'amour, Shî'isme et Soufisme*, Tome III, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1972, p. 16.

⁴ Tahar Ben Jelloun, *La Nuit de l'erreur*, Paris, Éditions du Seuil, 1997, p. 98.

effort individuel de spiritualité. Cette religion mystique de la beauté humaine, cette vision par laquelle l'amour humain est l'initiation à l'amour divin a été embrassée par Ibn'Arabi et par ceux que Henri Corbin appellent « les ménestrels de cette religion de l'amour »¹: Ahmad Ghazâlî, Rûzbehân Baqlî de Shîrâz, Awhadoddîn Kermânî, Fakhroddîn 'Erâqî. Ils intègrent un courant qui est appelé le soufisme des *fidèles d'amour*, à l'étude duquel Corbin consacre le troisième volume de son ouvrage *En Islam iranien*. Pour ces soufis, le mystère divin s'énonce dans l'Unité de l'amour, de l'amant et de l'aimé ; il y a une seule voie d'accès à ce mystère, l'expérience de l'amour : « C'est l'amour (l'Éros) humain qui ouvre l'accès du *tawhîd* ésotérique, parce que l'amour humain est la seule expérience effective qui puisse, à sa limite, faire pressentir et parfois réaliser l'unité de l'amour, de l'amant et de l'aimé ».² En amour il n'y a donc pas de différences, tout y est unité.

En outre, le langage de l'amour est plus proche de la capacité d'énoncer les vérités ésotériques ; l'amour correspond symboliquement à des états de connaissance qui dépassent la logique discursive. C'est pourquoi la connaissance de Dieu engendre toujours l'amour, celui-ci étant une forme de connaissance pure.

C'est justement cette vision de l'amour humain, marqué du sceau de la spiritualité, que partagent certains personnages des récits benjellouniens. Nous trouvons l'expérience d'un amour allant jusqu'à l'adoration, jusqu'à l'effacement des points de repère, jusqu'à l'anéantissement de soi dans l'affection de Sindibad pour Jamal. Il est important de préciser que le nom Jamal signifie en arabe *beauté*, d'où la pertinence de l'association de cet aspect du récit de Ben Jelloun avec la symbolique de *l'être de beauté* de la pensée soufie.

Avant de devenir Sindibad, le vagabond errant, en perte de l'identité et de toute mémoire antérieure, Ahmad (le vrai nom du personnage Sindibad) a connu une passion dévastatrice qui l'a d'ailleurs conduit vers l'amnésie. L'objet de sa passion était un jeune étudiant, Jamal, le seul avec lequel Ahmad pouvait partager sa passion pour la pensée mystique. C'était une passion du « secret et du silence »³, vécue en état de transe, l'extase des sentiments ruinant tout dans leur passage. Ahmad se voit porter par une force impossible à maîtriser, errer dans les rues, prononcer des bouts de phrases

¹ Henri Corbin, *En Islam iranien, Aspects spirituels et philosophiques, Les fidèles d'amour, Shî'isme et Soufisme*, Tome III, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1972, p.17.

² Henri Corbin, *En Islam iranien, Aspects spirituels et philosophiques, Les fidèles d'amour, Shî'isme et Soufisme*, Tome III, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1972, p. 67.

³ Tahar Ben Jelloun, *La Prière de l'absent*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 84.

incompréhensibles, dessiner des signes, des chiffres, des lettres, écrire partout le nom de l'être aimé ; il est, finalement, « possédé par cet amour fou qu'il assimilait à sa révolte. »¹ Jamal comprend le sens profond de cette passion brûlante, du « feu qui est en train de [les] consommer »² et avoue vivre ce sentiment dans la plénitude d'une fusion complète. Tout comme le Consul, qui écrit à Zahra « l'amitié est une grâce », Jamal écrit à Ahmad : « L'amitié est un bien supérieur à toutes les vertus. Sache que je suis et serai toujours dans cette amitié avec toi, pour toi, confondu en toi ».³ Ainsi, dans *La Prière de l'absent*, l'amour d'Ahmad et de Jamal est profondément nourri des textes des mystiques musulmans ; il est vécu selon le modèle d'amour passionnel qui conduit à la perte, à la fusion des amoureux.

Les ravages de la passion amoureuse frappent de plein fouet les personnages masculins de *La Nuit de l'erreur*, pris dans le tourment de la passion pour Zina, femme mystérieuse aux apparences multiples, autant de facettes du désir de vengeance. Ainsi, l'artiste Abid, peintre qui, après le tumulte de son histoire amoureuse avec Zina, détruira ses toiles avec un geste voluptueux d'anéantissement artistique. Pour peindre sa passion, il exerce une sorte de rage chromatique : « du rouge vif et violent, mêlé à du jaune et du blanc, avec des touches sombres, des ombres et des flammes ».⁴ Mais les couleurs sont impuissantes, la force de la passion ne peut être rendue sur la toile, elle est de celles qui échappent à toute description, elle était « intérieure, hors des mots et des couleurs ».⁵ L'histoire d'amour ne peut plus être maîtrisée, elle se soustrait à la logique de la raison, elle plonge dans le monde des paradoxes, là où elle veut, inconsciemment, « la présence et l'absence, l'étreinte et la rupture, la beauté et la vulgarité ».⁶

L'amour qui envahit la conscience de Sindibad ou du Consul est voisin de la manière propre dont l'éprouve le soufi. Selon Corbin, cet amour se trouve piégé dans un mouvement contradictoire, d'affirmation et de négation, à la fois, d'épanouissement et d'annulation : « c'est à la fois un enchantement d'allégresse et une sorte d'effroi sacré devant le secret même du divin dans l'homme ; aussi, rencontrer face à face la beauté, c'est être mis dans le tourment de trouver et de ne pas trouver ».⁷

¹ Tahar Ben Jelloun, *La Prière de l'absent*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 85.

² Ibid.

³ Id., p. 86.

⁴ Tahar Ben Jelloun, *La Nuit de l'erreur*, Paris, Éditions du Seuil, 1997, p. 134.

⁵ Id., p. 134.

⁶ Id., p. 137.

⁷ Henri Corbin, *En Islam iranien, Aspects spirituels et philosophiques, Les fidèles d'amour, Shî'isme et Soufisme*, Tome III, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1972, p. 71.

Nous pouvons conclure cette partie visant l'interprétation de la problématique du cœur et de l'amour, en affirmant que le cœur est le centre de l'homme et de la conscience divine qui se reflète en lui. L'amour a la force d'éveiller le cœur, de le dilater et de transformer tout être dans une image pure qui reflète son éclat. Par l'amour, les formes s'anéantissent, les territoires s'espacent, les frontières s'effacent jusqu'à la conquête de l'unique religion de l'amour, selon l'exemple d'Ibn Arabi qui écrivait :

*Mon cœur est devenu capable de toute forme, est un pâturage pour les gazelles et un couvent pour les moines chrétiens et un temple pour les idoles, et la kaaba du pèlerin, et la Torah et le livre du Qorân. Je suis la religion de l'amour, quelque route que prennent mes chameaux ; ma religion et ma foi sont la vraie religion.*¹

Le cœur capable de prendre toute forme efface les théories de l'appartenance, pour retrouver le rythme essentiel de la recherche spirituelle. Pour Ibn 'Arabi, comme pour Rûmî, également, l'union mystique se réalise au-delà des religions constituées.

C'est toujours par le biais du don du cœur, universel, atemporel et dépassant les frontières des religions, que nous pouvons interpréter le rêve du narrateur de *Cette aveuglante absence de lumière*, un rêve animé par la présence des trois prophètes. Avec Moïse, il entretient une discussion politique, plutôt, un monologue, car le prophète gardait le silence ; Jésus est entouré de silence, tendresse et tristesse. Mohammed ne laisse au regard qu'une « présence toute de lumière »² et invoque la patience, vertu essentielle de la foi, garantie de la présence de Dieu dans le croyant :

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

¹ Cité par Beïda Chikhi, in *Maghreb en textes Écriture, histoire, savoirs et symboliques*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 108.

² Tahar Ben Jelloun, *Cette aveuglante absence de lumière*, Paris, Seuil, 2001, p. 163.

délivrance, enfin, tu sais bien que

Dieu est avec les êtres patients !¹

La patience, le silence, la solitude, ce sont les vertus par lesquelles l'être humain arrive à se délivrer du poids de la matérialité de son corps et des attaches qui le relient au monde ; ce sont autant de moyens d'accomplissement du chemin spirituel. Mais pour y arriver, il est nécessaire de trouver la voie de dépasser, de briser les chaînes de l'enfermement dans le corps.

III. 3. Le corps cage

La vision du corps encombrant l'âme dans son élan vers la spiritualité est une permanence de la pensée soufie. Ghazâlî écrivait :

Je suis un oiseau : ce corps était ma cage,

Mais je me suis envolé, le laissant comme un signe.²

Nous retrouvons également cette image de l'oiseau et de la cage dans des vers de Rûmî :

Très fort tu as agité tes ailes et tes plumes et, brisant ta
cage,

Tu as pris ton envol et tu es parti vers le monde de l'Âme.³

L'image de l'oiseau entraîne dans sa structure profonde celle de la cage qui l'empêche de déployer ses ailes. De même, toute tentative de définition de la liberté passe nécessairement par la captivité et l'enfermement. Le dépassement des contraintes corporelles devient pour le fils de Rûmî, Sultân Walad, l'équivalent d'une seconde naissance :

L'être humain doit naître deux fois : une fois de la mère, une autre fois de son propre corps et de son propre existence. Le corps est comme un œuf ; l'essence de l'homme doit devenir dans cet œuf un oiseau, grâce à la chaleur de l'amour : alors il échappera à son corps et s'envolera dans le monde éternel de l'âme, au-delà de l'espace.⁴

Il est à remarquer que le symbolisme de l'oiseau, de la cage, de l'âme prisonnière dans le corps représente une invariable dans la pensée soufie. Tous les

¹ Tahar Ben Jelloun, *Cette aveuglante absence de lumière*, Paris, Seuil, 2001, p. 164.

² Cité par Martin Lings, in *Qu'est-ce que le soufisme*, Paris, Seuil, 1977, p. 11.

³ Cité par Éva de Vitray-Meyerovitch, *Rûmî et le soufisme*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Sagesse », 2005, p. 24.

⁴ Id., p. 127.

renvois symboliques que nous avons soulignés dans les vers cités se trouvent éclairés par les explications de Martin Lings :

[...] le soufisme est une voie et un moyen de prendre racine, à travers la « porte étroite » qui est dans la profondeur de l'âme, dans l'Esprit pur qui débouche lui-même dans la Divinité. Le soufi accompli est donc conscient d'être, comme les autres hommes, prisonnier du monde des formes, mais, à leur différence, il a aussi conscience d'être libre, d'une liberté qui l'emporte incomparablement sur sa captivité.¹

Cette conception de la captivité, du corps qui enferme comme une cage, se retrouve dans les récits de Tahar Ben Jelloun, par la lucidité des personnages qui essaient de dépasser leur condition d'esclave de la matérialité. Ainsi Zahra a-t-elle l'intuition d'une liberté impérative, en se demandant : « Comment ne pas croire que la Nuit du Destin est une nuit terrible pour les uns, libératrice pour les autres ? Les vivants et les morts se rencontrent en cette étape où les bruits des uns couvrent les prières des autres ».² Libérée, au moment où son père rend l'âme, de l'entrave d'une fausse identité, Zahra signe un acte officiel de délivrance par l'enterrement des seuls objets qui lui restaient comme signe de sa vie inauthentique. Arrivée au tombeau de son père, elle y enterra tout ce qui constituait la preuve de sa vie antérieure, les objets qui avaient emmuré sa liberté. Ces objets ne sont pas nombreux, ils sont, en définitive, de petits riens qui ne seraient pas capables d'étouffer la liberté de mouvement. Mais le procédé d'énumération et les points de suspension dans le fragment suivant, montrent, au contraire, leur immense accablement :

Je vidai très vite le sac qui contenait presque tout ce que je possédais, une chemise d'homme, un pantalon, un extrait d'acte de naissance, une photo de la cérémonie de mariage avec la malheureuse Fatima, les médicaments de mon père que je lui faisais prendre de force, des chaussettes, des chaussures, un trousseau de clés, un ceinturon, une boîte de tabac à priser, un paquet de lettres, un livre de registres, une bague, un mouchoir, une montre cassée, une ampoule, une bougie à moitié entamée...³

Zahra accomplit un geste symbolique qui équivaut à un premier pas sur le chemin de sa délivrance ; c'est le renoncement à la matérialité de son corps-prison. Mais, avoir quitté les derniers points d'accroche au monde de la captivité ne se traduit pas nécessairement par une liberté définitivement conquise. L'image du corps cage,

¹ Martin Lings, *Qu'est-ce que le soufisme*, Paris, Seuil, 1977, p. 13.

² Tahar Ben Jelloun, *La Nuit sacrée*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p.33.

³ Id., p. 56.

prisonnier dans son revêtement, poursuit les jours et les nuits de Zahra par des cauchemars d'enfermement : « Enfermée dans une cage de verre, une main me faisait descendre jusqu'au fond et me remontait à sa guise. J'étouffais, mais mes cris ne sortaient pas de la cage ».¹

La conscience d'être prisonnière du monde des formes alterne avec des moments où le sentiment de liberté s'empare de son existence, diurne ou bien nocturne, comme le prouve un autre rêve fait par Zahra : « Cette nuit, dès que j'ai fermé l'œil, j'ai retrouvé le lac d'eau lourde. Il n'y avait plus de cage. J'y plongeais de moi-même et remontais sans difficulté ».²

L'évolution de Zahra et les événements auxquels elle se confronte mettent en relief une métamorphose de l'enfermement : la possibilité d'exercer la liberté à l'intérieur même du cloisonnement. C'est dans cette réhabilitation de l'emmurement que le personnage de *La Nuit sacrée* rejoint la dialectique soufie, qui se configure entre la conscience de la captivité et de la liberté. Le geste d'enterrer les objets qui lui rappelaient sa vie d'homme et qui avait marqué le début de sa liberté, n'avait pas suffi pour atteindre à l'oubli du passé, la vraie libération. Par contre, la prison réelle, matérielle, celle des quatre murs, aide Zahra à se détacher de son passé : « Avec l'enfermement il s'était produit un phénomène curieux : mon passé d'homme déguisé ne m'obsédait plus ; il était tombé dans l'oubli ».³ Les fluctuations de la conscience de la liberté et de la captivité poursuivent inlassablement Zahra, prise sans relâche entre la cage et l'envol, jusqu'à la compréhension des dimensions réelles de l'emprisonnement : « Mon histoire était ma prison ; et le fait de me trouver enfermée dans une cellule grise pour avoir tué un homme était secondaire. Partout où j'allais, je transportais ma prison comme une carapace sur le dos ».⁴ La vision de la délivrance est retardée pour un beau jour, un jour qui s'annonce à Zahra par le biais d'une voix inconnue qui lui apporte, encore une fois, l'image de l'oiseau libérateur, né de la lumière du soleil:

Un jour, pas une nuit, les nuits sont de l'autre côté, un jour tu enfanteras un oiseau de proie, il se mettra sur ton épaule et t'indiquera le chemin. Un jour, le soleil descendra un peu plus vers toi. Tu n'auras aucun recours pour lui échapper. Il laissera ton corps intact mais brûlera tout ce qu'il contient. Un jour, la montagne s'ouvrira ; elle t'emportera. Si tu es homme, elle te gardera ;

¹ Tahar Ben Jelloun, *La Nuit sacrée*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 121.

² Id., p. 127.

³ Id., p. 151.

⁴ Id., p. 172.

*si tu es femme, elle t'offrira une parure d'étoiles et t'enverra au pays de l'amour infini... Un jour...Un jour...*¹

La liberté infinie ne gît qu'à l'intérieur de nous-mêmes ; elle est un centre vers lequel l'être entier s'efforce de se diriger, dans un mouvement double, de descente et d'élan vers les hauteurs, suggérées dans le fragment y cité par les cimes des montagnes et par le transport céleste. Nous retrouvons ces images de l'oiseau et de l'enlèvement céleste, toujours au crépuscule de la nuit, dans des vers de Rûmî :

Au matin, une lune apparut dans le ciel,
Elle descendit du ciel et jeta sur moi un regard.
Comme un faucon qui saisit un oiseau lors de la chasse,
Cette lune me ravit et m'emporta en haut des cieux.
Quand je me regardai moi-même, je ne me vis plus,
Car dans cette lune mon corps par grâce était devenu
pareil à l'âme.²

Dans *L'Enfant de sable*, Ahmed se retrouve dans un enfermement pareil. Il avoue au correspondant anonyme son sentiment d'être pris dans le piège du monde des formes : « Comment se parle-t-on dans une cage de verre vide et isolée ? À voix basse, à voix intérieure, tellement basse, tellement profonde, qu'elle se fait l'écho d'une pensée pas encore formulée ». ³ D'ailleurs, le récit entier est un combat contre l'angoisse corporelle du personnage enfermé dans les formes masculines de son identité féminine.

Dans *Cette aveuglante absence de lumière*, apprenant à découvrir peu à peu la voie spirituelle, le narrateur, prisonnier du bague Tazmamart, connaît la même expérience de l'évasion du corps cage. Ses prières ardentes mentionnent le besoin de quitter son corps qui emprisonne plus que les murs du bague : « 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 ; [...] »⁴, dit-il lors d'une prière. Grâce à la méditation et à la concentration moyennées par la solitude, il arrive à s'en détacher et à apprendre la lévitation :

¹ Tahar Ben Jelloun, *La Nuit sacrée*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 183.

² Cité par Éva de Vitray-Meyerovitch, *Rûmî et le soufisme*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Sagesse », 2005, p. 46.

³ Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985, p. 95.

⁴ Tahar Ben Jelloun, *Cette aveuglante absence de lumière*, Paris, Seuil, 2001, p. 72.

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. Ce pavillon était ma conquête, mon secret absolu, un jardin mystérieux où je m'échappais. Je quittais ma cellule et je partais sur la pointe des pieds. Je laissais la carcasse de mon corps, et je m'envolais vers les terrasses ensoleillées de cette grande maison [...]»¹

L'entreprise n'est pas facile et quelque grand que soit le désir de se détacher du corps pour rejoindre le jardin paisible de ses rêves, le corps et ses contraintes pèsent lourd et empêchent le plus souvent la délivrance. L'histoire de Zahra, comme son corps, était une prison. Le personnage de *Cette aveuglante absence de lumière* est, lui-même, deux fois emprisonné ; son corps s'avère être une prison, encore plus difficile à transgresser que les murs du bâtiment où il a été jeté :

Je devais me séparer de ma coquille, prendre le temps de me libérer, passer à un autre monde. Cela n'était pas aisé. Il fallait des conditions exceptionnelles pour réussir à se concentrer, le silence ne suffisait pas. Je n'atteignis jamais une plénitude totale, car je n'arrivais pas toujours à oublier la douleur [...]»²

S'il y a un moyen d'apaiser et de dépasser les douleurs qui semblent s'enraciner dans le sol de la cellule, celui-ci ne se trouve pas dans le souvenir du calme de la vie antérieure, mais, toujours, dans la force thérapeutique de la prière.

Grâce à la prière, j'étais en train d'accéder au meilleur de moi-même avec la modestie de celui qui se détache petit à petit de son corps, s'en éloignant pour ne pas être l'esclave de ses souffrances, de ses appétits et de ses délires.»³

Le fragment y visé offre plusieurs facettes de cette réalité de la prière, telle qu'elle est également conçue et exigée par le soufisme : d'une part, elle est l'issue possible du monde physique de la souffrance ; d'autre part, elle est la clé d'accès vers l'intériorité, vers la profondeur de l'être. En outre, elle facilite la voie vers le renoncement complet aux amarres qui attachent l'âme à la matérialité du monde des objets et en même temps vers la découverte d'une altérité insoupçonnée. Le narrateur avoue explicitement la dette qu'il a envers l'enseignement soufique dans cet exploit solitaire pour atteindre l'apaisement de l'âme : « J'arrivais, grâce aux prières et à la récitation de poèmes soufis, à atténuer l'intensité de la douleur et même, parfois, à

¹ Tahar Ben Jelloun, *Cette aveuglante absence de lumière*, Paris, Seuil, 2001, p. 135.

² Id., pp. 136-137.

³ Id., p. 203

m'extraire de ce corps tout meurtri, déformé mais résistant ». ¹ Grâce à la prière, il arrive à « un état de renoncement et de dépouillement intérieur » ², il devient un autre, il est « confronté à un autre moi, libéré de toutes les entraves de la vie superficielle, n'ayant aucun besoin, ne réclamant aucune indulgence ». ³ Devenir un autre rejoint la notion coranique du mystère ; c'est croire à une autre dimension des choses. La connaissance de soi passe invariablement par la connaissance du *je* qui est un *autre*, pour reprendre la découverte rimbaldienne.

La victoire sur les ténèbres et la souffrance physique se traduit par la conquête d'une simplicité sereine, requise pour accomplir l'acheminement vers Dieu : « Surtout ne rien posséder, ne rien acquérir, être léger, avec une simple djellaba pour couvrir le corps, être dispos, prêt à tout laisser et s'en aller ». ⁴ Le détachement du personnage est complet, allant jusqu'à l'indifférence totale, à l'annihilation de tout désir qui aurait pu l'ancrer dans le monde des vivants. Grâce à la prière, il arrive à un état de parfaite immatérialité :

Je connus à cet instant un moment de grande paix. Plus rien ne pouvait m'arriver. Sortir. Rester. Survivre. Mourir. Cela m'était égal. Tant que j'avais la force de prier et d'être en communion avec l'Être supérieur, j'étais sauvé. J'étais enfin arrivé au seuil de l'éternité, là où la haine des hommes, leur mesquinerie et leurs bassesses n'avaient jamais accès. J'étais ainsi parvenu, ou je croyais l'être, à une solitude sublime, celle qui m'élevait au-dessus des ténèbres et m'éloignait de ceux qui s'acharnaient sur des êtres sans défense. ⁵

La dépossession de tout ancrage dans le monde des formes et des objets est une des caractéristiques essentielles du soufisme, tel qu'il est défini par Abu'l-Hasan Nûrî : « le soufi est celui qui n'a rien en sa possession et qui n'est lui-même possédé par rien », ou bien encore : « Le soufisme est le renoncement à tous les plaisirs égoïstes ». ⁶ Le renoncement atteint sa forme essentielle, en ce sens de l'annihilation entière du plaisir, qui conduit à la possibilité d'une contemplation véritable. La sincérité des intentions, la pauvreté et l'humilité au plan matériel, la noblesse de vue, quant au spirituel, ce sont des vertus essentielles de l'attitude soufie.

Dans le cas du personnage de *Cette aveuglante absence de lumière*, le renoncement est complet ; il n'est pas provoqué par son état d'emprisonnement,

¹ Tahar Ben Jelloun, *Cette aveuglante absence de lumière*, Paris, Seuil, 2001, p. 204

² Ibid.

³ Ibid.

⁴ Id., p. 136.

⁵ Id., p. 226.

⁶ Eva de Vitray-Meyerovitch, *Rûmî et le soufisme*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Sagesse », 2005, p. 82.

puisqu'à son retour, après avoir retrouvé le monde des objets familiers et rassurants, il continue à se sentir détaché, éloigné de tout ce qui l'entoure. En effet, les gens qui l'entourent après sa libération, « ne pouvaient pas comprendre combien j'étais ailleurs, accroché à mes prières, exilé dans mon univers de spiritualité, de foi et de renoncement »¹, affirme-t-il.

L'euphorie du renoncement est ressentie également dans *La Prière de l'absent*. Le voyage vers le Sud est une étape de l'initiation des personnages sur la voie de la dépossession ; Sindibad constate avec soulagement leur manque d'attachement au monde matériel :

*Tu ne trouves pas que nous traversons le pays et le temps avec l'élégance du renoncement ? Bientôt plus rien ne nous retiendra. Nous sommes déjà sans attaches, libres de tout. La violence qui nous environne et qui s'abat sur les êtres dépossédés ne saura nous détourner de notre marche. De quoi pourra-t-on nous dépouiller ? Nous ne possédons rien.*²

La conscience de cette liberté conquise par le dépouillement progressif n'empêche pourtant pas Sindibad de ressentir son corps comme un fardeau dont il commence à faire l'apprentissage de l'évasion. C'est par la fuite du corps qu'il atteint l'état de grâce et de béatitude :

*Il savourait les vertus du vide. Il se sentait si léger, si libre et totalement détaché qu'il eut peur de ne plus exister du tout, peur de se dissoudre dans l'air, de devenir cet être de sable, ballotté par les vents et retenus par les touffes d'herbe sauvage sur les dunes. Être de sable et non de cristal, pour pouvoir s'effriter, se perdre dans le néant et se relever avec la première lueur de l'aube. Être impalpable, débarrassé de tout ce qui encombrait sa vie antérieure [...]*³

La destinée de Zina, protagoniste de *La Nuit de l'erreur*, est marquée par la même voie de renoncement et de dépouillement des avatars de la vie terrestre. Dans le talisman offert par le maître Abdessalam elle peut déchiffrer la vision des malheurs de sa vie, soumise à la malédiction due à sa naissance, mais elle y retrouve, également, la promesse de la sérénité finale :

*Il ne te restera qu'une voie, celle de l'amour de Dieu, celle du renoncement, de l'absence volontaire et du grand Silence. Seule cette voix te mènera vers la paix, celle du sommeil éternel, celle de l'oubli.*⁴

¹ Tahar Ben Jelloun, *Cette aveuglante absence de lumière*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2001, p. 246.

² Tahar Ben Jelloun, *La Prière de l'absent*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 195.

³ Id., pp. 12-13.

⁴ Tahar Ben Jelloun, *La Nuit de l'erreur*, Paris, Éditions du Seuil, 1997, p. 73.

Le silence devient un miroir dans lequel l'âme se reflète. Il est important de rappeler le symbolisme du miroir pour le soufisme. L'homme est le reflet de Dieu. L'homme et le monde ne sont que des miroirs qui reflètent la lumière divine. L'univers entier y est comparé à un ensemble de miroirs dans lesquels l'Essence infinie se contemple et qui reflète l'image de l'Être unique. Lorsque l'âme apparaît dans un miroir, l'une des voiles qui cache l'image de Dieu tombe et laisse apercevoir la lumière divine. Henri Corbin apprécie que cette épreuve du voile soit le sens de la Création et tout humain est censé à dépasser cette épreuve :

Pour cela, il faut que le mystique découvre sa connaissance de soi comme étant le propre regard dont Dieu se contemple, comme étant soi-même le témoin par lequel Il s'atteste soi-même.¹

L'apprentissage du renoncement au monde des formes, des biens et des apparences est une forme d'apprendre à mourir avant la mort physique. L'idée de la vie en tant que fausse mort qui prépare à la vraie mort appartient aux soufis. Martin Lings rappelle ce propos du Prophète : « Mourez avant de mourir »², une formule qui individualise le mysticisme soufique, dans le sens qu'il témoigne d'une sensibilité particulière à l'approche de l'heure finale. Zahra semble s'être imprégnée de cet apprentissage de la mort avant la mort physique. En prison, après avoir commis le meurtre de son oncle, elle devient un apprenti de la mort lente, celle qui prend le visage de l'absence et du manque de la lumière : « Ma cellule était étroite et j'en étais ravie. Je vous disais qu'elle préfigurait la tombe ; je considérais ce séjour comme faisant partie des préparatifs au grand départ ».³

De même, lors d'une de ses confessions, le Consul avoue que sa vie n'est qu'une longue préparation pour le grand départ, ce qui l'unit d'ailleurs, profondément à Zahra : « À n'importe quel moment nous pouvons quitter ce monde – affirme-t-il – sans regret, sans drame. J'ai passé toute ma vie à me faire à l'idée de ce départ volontaire. Ma mort, je la porte en moi, à la boutonnière ».⁴ Cette disposition à mourir en vie relie les deux êtres dans une complicité scellée par un pacte qui rappelle le pacte signé par le maître soufi et son disciple. Le Consul fait la constatation de cette analogie avec Zahra : « [...]

¹ Henri Corbin, *En Islam iranien, Aspects spirituels et philosophiques, Tome III, Les fidèles d'amour, Shî'isme et Soufisme*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1991, pp. VII-VIII.

² Martin Lings, *Qu'est-ce que le soufisme*, Paris, Seuil, 1977, p. 44.

³ Tahar Ben Jelloun, *La Nuit sacrée*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 143.

⁴ Id., p. 135.

nous sommes semblables, et [...] un pacte scellé par le secret nous unit ». ¹C'est par cette aptitude à préfigurer la mort avant la mort que ces deux personnages de Ben Jelloun rejoignent la sensibilité soufique :

[...] l'idéal est d'avoir atteint la « plénitude terrestre » et d' « être prêt à partir », et c'est vers cette perfection en équilibre entre le flux et le reflux que l'aspiration du mystique doit se diriger. ²

Conformément à la vision des soufis, les récits benjellouniens expriment la conviction que l'homme est captif dans le monde des formes. C'est une captivité dont la première forme de manifestation est celle du corps qui enferme, contraint, empêche l'envol. Cette acception du corps cage se retrouve dans les images du corps ressenti comme *coquille, carcasse, attache*. Afin de se libérer du poids corporel, l'être doit faire l'apprentissage du renoncement complet aux liens qui tendent à l'enraciner dans la terre. Un autre élément doué de force gravitationnelle, agissant toujours comme une forme d'emprisonnement est la conscience de comprendre le monde, les gens, les choses de la vie. En réalité, il s'agit de la compréhension dans son aspect accompli, achevé, élucidé, acquise une fois pour toutes. La suite de notre étude essaiera de démontrer la manière dont ce type de compréhension s'avère être la négation de toute tentative de comprendre.

III. 4. L'incompréhension du monde

Dans le silence des
matins errants

lavés du soupçon et d'ombre,
nous nous levons dans l'immensité du secret,
notre patrimoine, notre passion,
pour dire l'incompréhension du monde.

Tahar Ben Jelloun, *Les Pierres du temps et autres poèmes*

Pour les soufis, le fondement de la connaissance consiste à reconnaître l'impossibilité de l'homme à percevoir Dieu dans toute la dimension de sa Sagesse. Éva de Vitray-Meyerovitch cite les paroles d'Abû-Bakr, premier calife et l'un des compagnons du Prophète : « Ne pouvoir comprendre la compréhension, c'est déjà

¹ Tahar Ben Jelloun, *La Nuit sacrée*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 143.

² Martin Lings, *Qu'est-ce que le soufisme*, Paris, Seuil, 1977, p. 47.

comprendre ».¹ En reformulant cette affirmation par des moyens de négation lexicale, nous pouvons dire que l'incompréhension de la compréhension, c'est la compréhension, c'est-à-dire l'intelligence, perçue dans son sens étymologique, celui de comprendre. Nous arrivons ainsi à une considération qui se répète dans les récits de Ben Jelloun, *l'intelligence est l'incompréhension du monde*, une considération que, en dehors de l'intertextualité bergsonienne, nous pouvons envisager dans la lignée de la pensée mystique soufie.

La compréhension du monde se réalise à travers l'assertion, c'est le savoir acquis et conquis, approprié, à l'abri des doutes et des remises en question. La compréhension conjugue le verbe savoir à la forme affirmative et tue de cette manière la vraie compréhension. « Alors il tomba dans la mer de la compréhension et se noya »², affirme Hallaj dans *Tassine du point*.

Dire que l'incompréhension est la compréhension du monde, c'est affirmer la compréhension par son contraire. C'est ainsi que les récits de Ben Jelloun rejoignent la vision soufie qui exige le questionnement, la multiplication des interrogations, le refus de la conviction d'avoir trouvé, d'avoir compris, d'être arrivé.

*Voilà pourquoi l'enseignement des maîtres soufis consiste plus à susciter chez le disciple le questionnement qu'à apporter des réponses à des interrogations. Cet enseignement conduit inévitablement le disciple à cette conclusion : « Je ne sais pas ! ».*³

En empruntant à Marc Gontard le syntagme de la *défaite de l'assertion*⁴, nous pouvons postuler, en renversant la valeur de l'assertion, la victoire de la défaite. C'est par la faiblesse de ne pas affirmer mais de questionner, d'exprimer l'incertitude, le doute, de nuancer, que le piège de la compréhension peut être contourné. Si la compréhension se soumet aux raisonnements, l'incompréhension gagne le pari du cœur, le seul capable de percer le mystère et d'œuvrer pour l'épanouissement spirituel de l'être, par la multiplication d'un non savoir interrogatif. C'est l'enjeu de la vraie compréhension, telle qu'elle a été envisagée par Hallaj :

¹ Eva de Vitray-Meyerovitch, *Rûmî et le soufisme*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Sagesse », 2005, p. 86.

² Al Hallaj, *Le livre des Tawassines Le jardin du savoir*, trad. Chawki Abdelamir et Philippe Delarbre, Monaco, Éditions du Rocher, 1994, p. 42.

³ Faouzi Skali, *Le face-à-face des cœurs Le soufisme d'aujourd'hui*, Les Éditions du Relié, 1999, p. 29.

⁴ Dans son analyse du recueil *Du domaine* de Guillevic, Marc Gontard appelle « défaite assertive » l'impossibilité d'affirmer, affectant les modalités énonciatives, l'impossibilité à « dire le monde dans la langue. » Le manque de certitudes conduit à une énonciation marquée par la négation, l'interrogation, le conditionnel ou les verbes modaux. In *La langue muette. Littérature bretonne de langue française*, Presses Universitaires de Rennes, Coll. « Plurial ».

Là est l'image de la compréhension. Je m'y suis placé et j'ai vu mon dieu avec l'œil du cœur. J'ai dit : « Qui es-Tu ? » Il a dit : « Toi ». Le où n'est pas pour Toi un où. Là où Tu es n'est pas un où. L'éternité n'a pas sur Toi d'illusion et ne peut dire où Tu es. Toi qui as dépassé le où pour aller vers le non où, où es-tu donc ?¹

L'incompréhension du monde suppose également de saisir une part d'obscurité, de mystère, de réalité imperceptible dans tout ce qui constitue l'environnement de l'homme, car, comme affirme le Consul, « [...] rien n'est vraiment clair, rien n'est absolument obscur. Je dirais que tout est complexe et que la vérité est plus proche de l'ombre que de l'arbre qui donne cette ombre ».² Ces paroles répondent en écho à celles du narrateur de *La Prière de l'Absent* : « Il préférerait l'arbre et aimait dire "la valeur de l'arbre... c'est l'ombre !" ».³ Ou bien encore, celles d'Ahmed dans *L'Enfant du sable*, lorsqu'il affirme : « J'ai choisi l'ombre et l'invisible. Voilà que le doute commence à entrer comme une lumière crue, vive, insupportable ».⁴ De même, nous voulons rappeler les paroles du Troubadour aveugle qui pourraient être prononcées, indistinctement, par le Consul, par Ahmed ou par le narrateur de *La Prière de l'absent* : « Si je fais l'éloge de l'ombre, c'est parce que cette longue nuit m'a redonné envie de redécouvrir et de caresser ».⁵

Nous avons vu comment la vraie compréhension peut se définir par sa négation. C'est finalement une découverte des personnages benjellouniens, un renversement des notions, un ébranlement qui les remet en cause et les soumet à des interrogations. Ainsi en est-il de la cécité voyante, telle qu'elle est vécue par le Consul :

La cécité [...] n'est pas une infirmité. Bien sûr, elle l'est, mais elle cesse de l'être pour celui qui sait en jouer. Jouer n'est pas tromper, mais révéler les vertus de l'obscur. C'est comme pour l'intelligence, je ne sais plus qui l'avait définie comme étant l'incompréhension du monde. Cela nous ramène à nos poètes mystiques pour qui l'apparence était le masque le plus pervers de la vérité. Vous savez, puisque vous l'avez vécu dans votre corps, que la clarté est un leurre.⁶

Dans *La Nuit de l'erreur*, le conteur Dahmane situe la force des histoires racontées justement dans un manque de rigueur et de constance de la vraie compréhension. Il fait ainsi l'éloge de la compréhension, défaillante seulement en apparence : « [...] sachez que le monde est incompréhensible. L'intelligence consiste à

¹ Al Hallaj, *Le livre des Tawassines Le jardin du savoir*, Monaco, Editions du Rocher, 1994, p. 43.

² Tahar Ben Jelloun, *La Nuit sacrée*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 133.

³ Tahar Ben Jelloun, *La Prière de l'absent*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 14.

⁴ Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985, p. 102.

⁵ Id., p. 184.

⁶ Tahar Ben Jelloun, *La Nuit sacrée*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, pp. 133-134.

ne pas s'entêter à vouloir tout comprendre, tout expliquer. Nous avons la faiblesse de croire qu'il existe des parts obscures dans le monde ».¹

Cette vision concernant le manque de clarté du monde et de la vérité témoigne d'un caractère obsessionnel dans le cas de Tahar Ben Jelloun, puisqu'elle poursuit l'écrivain même dans ses propos hors les récits. Ainsi, interrogé par Marc Gontard au sujet de ses personnages, l'écrivain répond :

La discontinuité est seulement apparente, car rien n'est définitivement clair. Sans faire l'éloge de l'obscur, je pense que les personnages romanesques sont encore plus insaisissables que leurs modèles dans la vie. En même temps ils rappellent que "l'intelligence est l'incompréhension du monde", ils sont "passionnés, simples et éternels dans l'obscurité équivoque et dérisoire du monde" (Faulkner : Moustiques).²

« Qu'est-ce qu'il y a de clair, de définissable, dans les rapports entre deux êtres ? »³ C'est une question lancée par le Consul, une question à laquelle nous pouvons avoir l'intuition d'une réponse négative. Ce « rien », pressenti en tant que réponse établit une relation entre la vision de l'incompréhension, que nous avons suivie dans les textes de Ben Jelloun, avec le droit à l'opacité, proclamé par Édouard Glissant au nom du respect des valeurs de la Poétique de la relation ; le droit à l'opacité est loin d'être un renfermement, il est un moyen d'opposition à la fausse clarté réductrice de la pensée identitaire unique. L'incompréhension du monde, dont parlent les textes de Ben Jelloun, pourrait se traduire par l'expression de cette opacité identifiée par Édouard Glissant dans les termes suivants:

Il ne m'est pas nécessaire de « comprendre » qui que ce soit, individu, communauté, peuple, de le « prendre avec moi » au prix de l'étouffer, de le perdre ainsi dans une totalité assommante que je gérerais, pour accepter de vivre avec lui, de bâtir avec lui, de risquer avec lui.⁴

Selon l'écrivain antillais, « comprendre » serait un terme qui caractérise la pensée occidentale et qui serait dépassé par la réalité du monde actuel, de l'errance et du fragmentaire :

Si nous examinons le processus de la « compréhension des êtres et des idées dans la perspective de la pensée occidentale, nous retrouvons à son principe l'exigence de cette transparence. Pour pouvoir te « comprendre » et donc t'accepter, il me faut ramener ton

¹ Tahar Ben Jelloun, *La Nuit de l'erreur*, Paris, Éditions du Seuil, 1997, p. 123.

² Propos recueillis par Marc Gontard, « Identités métisses », in *Le Maghreb littéraire* Revue canadienne des littératures maghrébines, vol IX, N° 17, 2005, éd. La Source, Toronto, Canada.

³ Tahar Ben Jelloun, *La Nuit sacrée*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p.134.

⁴ Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde Poétique IV*, Paris, Gallimard, 1997, p. 29.

épaisseur à ce barème idéal qui me fournit motif à comparaison et peut-être à jugements. Il me faut réduire.¹

Le terme d'opacité se situe donc naturellement en rapport d'opposition avec celui de transparence qui caractérise le mode de connaissance de la pensée occidentale. D'ailleurs, un court fragment de *La Nuit de l'erreur*, tiré des réflexions du personnage Salim sur sa propre existence dévastée par l'apparition de Zina, montre clairement cette opposition *opacité/transparence* : « Il ne fallait surtout pas chercher à tout comprendre et à tout expliquer. Cette manie a rendu l'Occident opaque à lui-même ».²

Les relations qui s'établissent entre les êtres, dans les textes de Ben Jelloun, découlent de cette volonté de cultiver l'opacité, l'incompréhension, le secret et le mystère. Nous avons ici affaire à un renversement qui postule l'incompréhensible en tant qu'appui, tremplin vers la vraie compréhension qui n'essaie pas d'élucider, mais bien au contraire, elle présente une opacité heuristique. Selon cette vision de l'incompréhension, nous percevons le fondement même de l'acte de lecture : le texte nous plonge toujours dans un monde incompréhensible que la lecture essaie d'éclairer dans un processus de compréhension. L'incompréhensible d'un récit ne se traduit pas par un échec de la littérature, coupable de ne pas savoir donner au monde un sens que les lecteurs lui réclament. Au contraire, il représente un triomphe de l'œuvre, apte à nous mettre devant l'opacité du monde et ainsi, à nous faire le comprendre. L'incompréhension est un moyen d'entretenir le droit à l'altérité et non pas de l'accepter, ce qui serait une réduction, mais comprendre et vivre l'étrangeté en tant que familière. La partie d'obscur existant dans les rapports entre les personnages dont ils sont non pas seulement conscients mais qu'ils cultivent délibérément conduit notre réflexion vers la volonté d'entretenir le mystère, l'énigme, le secret. Nous arrivons ainsi à l'Empire du secret dont les mystères sont bien gardés, partout dans les textes benjellouniens et nous pouvons penser, comme Marc Gontard, à leur attribuer la formule soufie « Que Dieu préserve [leur] secret ! »³

¹ Édouard Glissant, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990, p 204.

² Tahar Ben Jelloun, *La Nuit de l'erreur*, Paris, Éditions du Seuil, 1997, p. 289.

³ Marc Gontard, *Le Moi étrange Littérature marocaine de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 23.

II. 5. Le secret

Dans le soufisme, le cœur humain est un réservoir du Mystère divin dans l'homme : « Le centre le plus intime du cœur est appelé le mystère (*as-sirr*) ; c'est le point insaisissable où la créature rencontre Dieu ».¹

La notion de secret traverse tous les récits de Tahar Ben Jelloun et un inventaire des relations sémantiques et symboliques entretenu par ce mot serait une tentative difficile à mener au bon terme. Nous essayerons, par une lecture transversale, de projeter une lumière sur ce territoire ineffable du secret que les récits se proposent de cultiver et de défendre.

Selon Marc Gontard, le récit labyrinthique qu'est *L'Enfant de sable* renvoie à « une mystique du Secret et de l'Ineffable » et « permet le retour de la métaphysique comme réponse à l'angoisse existentielle ... ».² Nous essayerons de prolonger l'analyse de la volonté obsessionnelle de cultiver le secret vers tout le corpus de textes, en la fondant sur cette problématique du secret, telle qu'elle est postulée par la pensée soufie.

Dieu est à la fois, et le Coran le précise clairement, l'Extérieur (*as-Zâhir*) et l'Intérieur (*al-Bâtin*), se manifestant simultanément « aux horizons et aux âmes ».³ En envisageant cette distinction, le soufisme est considéré comme l'aspect ésotérique ou « intérieur » de l'Islam, il peut s'identifier au « noyau » de la forme traditionnelle qui le supporte ; son rôle dans le monde de l'Islam est « celui du cœur dans l'homme, en ce sens que le cœur est le centre vital de l'organisme et qu'il est aussi, dans sa réalité subtile, le "siège" d'une essence qui dépasse toute forme individuelle ».⁴ Le postulat fondamental du soufisme est donc l'existence en toute chose d'un aspect intérieur (*bâtin*), qualitatif, d'un sens caché et d'un aspect extérieur, visible, (*zâhir*), quantitatif. Arpenter le chemin de l'extérieur vers l'intérieur, c'est arriver des ténèbres vers la lumière. Quant à Ibn Arabi, il affirme : « Nous savons que Dieu S'est décrit Lui-même comme l'Extérieur et l'Intérieur, et qu'Il a manifesté le monde à la fois comme intérieur

¹Titus Burckhardt, *Introduction aux doctrines ésotériques de l'islam*, Paris, Éditions Dervy, coll. « Bibliothèque de l'initié », 1996, p. 133.

² Id., p. 27.

³ Eva de Vitray-Meyerovitch, *Rûmî et le soufisme*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Sagesse », 2005, pp. 79-80.

⁴ Titus Burckhardt, *Introduction aux doctrines ésotériques de l'islam*, Paris, Éditions Dervy, coll. « Bibliothèque de l'initié », 1996, p. 17.

et extérieur, afin que nous connaissions l'aspect « intérieur » de Dieu par notre propre intérieur, et l'extérieur par notre extérieur ».¹

Selon le mystique andalou, l'interprétation même d'un texte peut recourir à sa matérialité, à sa lettre, à ce qui est manifesté, extérieur ; elle peut en plus s'approfondir, en se tournant vers le sens caché, le seul qui puisse en relever l'esprit. C'est une démarche comparable à celle du chercheur, du savant qui procède de l'apparence vers le caché, du visible vers l'invisible, du signe à la signification. C'est également le propre de l'écriture dont le symbole se concrétise dans un double mouvement, de voiler et de dévoiler en même temps, comme le propre du mouvement du sable est de cacher pour un instant pour découvrir un instant après. Dans *L'Enfant de sable*, le journal d'Ahmed, où le conteur prétend puiser son histoire, pourrait être conçu comme écriture qui dévoile la vérité d'une existence. Mais il n'y a dans le journal qu'un leurre ; le fait que plusieurs conteurs se chargent successivement de l'histoire, en la racontant différemment, montre que le sens de l'histoire leur échappe et reste, en définitive, caché. De temps en temps, dans le cahier d'Ahmed figure des espaces blancs dont le conteur profite pour laisser à l'auditoire la chance de tenter d'y déchiffrer le sens, dans l'absence de l'apparence des lettres : « Dans le livre, c'est un espace blanc, des pages nues laissées ainsi en suspens, offertes à la liberté du lecteur ».²

L'existence de ce double aspect de l'écriture, de la parole, de toute forme de manifestation, comprenant une partie visible et une autre invisible, cachée, est inéluctable pour le soufi qui concentre tous ses efforts vers le décryptage du sens caché, comme nous le dit Rûmî : « La parole de l'homme, sous son aspect caché, est pareille à cela : elle t'incite à chercher le sens, bien que tu ne le vois pas en réalité ».³ La nécessité de transgresser le visible pour accéder à la manifestation de l'invisible est, elle-même, fondamentale pour le soufi et devient exigence de toute démarche herméneutique : « L'homme intelligent prend le grain de sens, il ne s'arrête pas à la mesure »⁴, écrit encore Rûmî. Comme une conséquence de cette double acception de la réalité, le recours aux paraboles constitue une méthode d'enseignement chez les maîtres soufis. Par le recours aux paraboles, le langage symbolique permet la saisie d'une

¹ Ibn Arabî, cité par Eva de Vitray-Meyerovitch in *La Prière en Islam*, Paris, Albin Michel, Coll. « Spiritualités vivantes », 1988, p. 21.

² Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985, pp. 41-42.

³ Cité par Éva de Vitray-Meyerovitch, in *Rûmî et le soufisme*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Sagesse », 2005, p. 134.

⁴ Ibid.

signification cachée et permet d'ouvrir la voie vers une réalité chiffrée. D'ailleurs, les recherches critiques penchées sur les textes de Ben Jelloun ont mis en lumière le recours aux paraboles en tant que relation intime avec la mystique des soufis.¹

Dès *L'Enfant de sable*, le lecteur des textes de Ben Jelloun est habitué au symbolisme de cette double image de la même réalité, le battène et le zahir. Débarquant brusquement dans l'histoire d'Ahmed, dont plusieurs narrateurs s'emparent, le Troubadour aveugle invoque le « Battène », monnaie qui aurait circulé en Egypte en 1852 ; il évoque également le « Zahir », monnaie circulant à Buenos Aires en 1929. Le rapprochement de deux monnaies ne peut être gratuit, les deux termes ayant des signifiés différents, qui sont investis symboliquement dans la nature androgyne du personnage Ahmed/Zahra. Le Troubadour éclaire, lui-même, la signification de ces deux termes : le « Zahir » signifie l'apparent, le visible, « [c]'est le contraire du battène, qui est l'intérieur, ce qui est enterré dans le ventre ».² En outre, la pièce du *battène* porte en soi l'empreinte d'un secret étrange, puisqu'il porte « sur le côté face une figure d'homme avec une moustache fine, une chevelure longue et les yeux assez grands. Sur l'avers, le même dessin sauf que l'homme n'a plus de moustache et qu'il a une apparence féminine ».³ Un autre fragment de *L'Enfant de sable* met en lumière ce jeu de l'apparence et de l'invisible, par le symbole d'un miroir d'Inde, un miroir censé de réfléchir l'image réelle du visage et de la pensée, un miroir « pour les profondeurs de l'âme, pour le visible et l'invisible ; [...] l'engin rare que les princes d'Orient utilisaient pour dénouer les énigmes »⁴, enfin, un miroir où on peut voir « les astres qui gardent l'Empire du secret ».⁵

Ahmed/Zahra est l'image symbolique de cette double nature, apparente et intérieure ; toute son évolution dans *L'Enfant de sable* sera une lutte muette pour soigner l'apparence et cacher la vraie nature de son être. Par contre, dans *La Nuit sacrée*, Zahra, celle qui « sai[t] la vie de deux faces »⁶, tentera de recouvrer son identité de femme et d'affirmer son être, son intériorité, tout en suivant « l'étoile qui trace le

¹ Dans *Littérature maghrébine de langue française, Signification et interculturalité, Textes de A. Khatibi, A. Meddeb et T. Ben Jelloun*, Rabat, Éditions Okad, 1992, Abdallah Memmes établit quelques points de convergence des récits benjellouniens avec la mystique soufie : le recours aux paraboles, l'importance décisive accordée au déplacement et à la migration, l'effacement du souci de véracité et le va-et-vient entre le réel et l'imaginaire, le transfert de l'autobiographie vers la fiction, le voyage conçu en tant que source de connaissance, l'absence de l'égotisme.

² Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985, p. 76.

³ Id., pp. 175-176.

⁴ Id., p. 151.

⁵ Ibid.

⁶ Tahar Ben Jelloun, *La Nuit sacrée*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 53.

chemin de [s]on destin ». ¹ Elle exercera toute une technique d'apprentissage de la descente vers l'espace du *battène*, passant par la délivrance extérieure des habits et des formes d'homme, par l'expérience de la sexualité, et arrivant jusqu'à l'apprentissage volontaire des ténèbres, en prison, lorsqu'elle se bande les yeux afin de descendre dans son propre être.

Pour pouvoir s'engager sur la voie de la vraie connaissance, le sujet doit avoir la capacité de croire à une autre dimension des choses, de renoncer à la psychologie habituelle et de parvenir à saisir l'envers, le mystère qui gouverne toute chose. Pour cela, la dualité âme-corps, sujet-objet doit être dépassée, pour arriver à une dimension qui la transcende et qui rejoigne l'universalité de la conscience profonde.

Dans *La Prière de l'absent*, l'Empire du Secret est gardé par l'ogresse traditionnelle de l'imaginaire arabo-musulman, connue sous une multitude de noms, mais le plus souvent appelée Aïcha Kandisha. Mystérieuse, elle vient du monde des mystères et son devoir est de multiplier le secret : « Issue des ténèbres et d'autres mystères, elle serait esclave d'amour et reine du secret » ². Dans ce territoire du secret même le fait de porter un nom pourrait violer le pacte du silence ; c'est pourquoi Yamna rappelle à Sindibad et à Bobby que l'enfant qui vient au monde ne porte pas de nom, loi imposée par l'Empire du secret. L'enfant n'est pas le seul à ne pas porter le nom. Une petite fille qui se mêle brièvement du voyage vers le Sud se déclare en manque de nom. Une autre, qui plus tard recevra le nom d'Argane, semble ne pas avoir de nom réel, ses parents ayant oublié de la nommer. « Tu peux me nommer selon le rythme des saisons » ³, dit-elle à Yamna. Lorsque Yamna l'appelle un jour Argane, un bonheur irréprouvable s'empare de la jeune fille, le fait d'être nommée signifiant avant tout une naissance, la reconnaissance du droit à l'identité : « Être nommée, c'est naître... » ⁴, s'exclame-t-elle.

Près de la source et de l'olivier d'où l'enfant est miraculeusement né, les trois personnages s'engagent à ne rien divulguer de l'histoire de la naissance et du voyage qu'ils sont en train de commencer, vers le Sud. C'est la signature d'un pacte qui les relie, celui du silence et, finalement, de l'errance qui constitue la trame du récit. Lorsque Bobby, étouffant sous le fardeau de ce mystère, qui les accompagne, rompt ce pacte du silence et dévoile le secret du voyage, il est atteint de folie et perd le don du

¹ Tahar Ben Jelloun, *La Nuit sacrée*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 53, p. 105.

² Tahar Ben Jelloun, *La Prière de l'absent*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 36.

³ Id., p. 168.

⁴ Id., p. 174.

langage : les foudres de l'Empire du secret ne pardonnent pas. C'est une vérité que nous apprendrons encore une fois, par l'exemple du conteur en turban bleu de *L'Enfant de sable* qui, à force d'avoir lu dans le Livre du Secret, se trouve en compagnie de la mort qui ruine son imagination, détruit ses personnages, achève ses histoires. La mort lui rendra visite sous la forme du personnage Ahmed/Zahra, lui reprochant « d'avoir trahi le secret, d'avoir souillé par [sa] présence L'Empire du Secret, là où le Secret est profond et caché ». ¹ Un pacte du secret est également lié dans *La Nuit sacrée* entre le Consul et Zahra, qui dit : « J'avais l'impression que nous nous étions volontairement enfermés dans une crypte et que nous étions nous-même un secret à garder ». ²

La Nuit de l'erreur commence par affirmer l'universalité du secret dont personne n'est exempt, quelque soit la pesanteur de son secret particulier.

Chacun de nous a un secret, dit Zina. Il le garde jalousement en lui. Parfois c'est peu de chose, une parole murmurée par un vagabond dans l'oreille du passant, parfois c'est quelque chose qu'on ne peut pas dire, qu'on ne doit pas dévoiler, une promesse faite au printemps, un amour impossible, une erreur ou simplement un trésor caché, au fond d'un jardin. Le secret est mon destin. ³

Si l'on en juge par cette palette large de registres du secret, on ne saura pas s'étonner des destins exceptionnels qui évoluent dans ce livre, ayant comme point d'orgue celui de Zina, personnage entouré de mystères, puisque le secret est son destin. Venue au monde pendant la nuit où son grand-père rendait l'âme, Zina est consciente d'être porteuse d'un grand secret qui lui confère une individualité, une différence. Le message de ce secret, elle ne le connaît pas, mais elle sait, par contre, que sa vie sera un long voyage en quête du déchiffrement du mystère de son existence : « [...] j'ai toujours su que quelqu'un m'avait déposé à l'oreille un secret. Toute ma vie était vouée à la recherche de ce message [...] ». ⁴

Le secret n'est pas seulement le propre de tout être humain, comme le disait Zina, mais il est également le territoire auquel la création artistique doit puiser inlassablement. L'amour ravageant, consommé entre Zina et le peintre Abid, conduit ce dernier à des réflexions concernant son propre art. Il reconnaît avoir échoué à cause de son incapacité à croire réellement à l'invisible. Autrement dit, il n'a pas eu la révélation

¹ Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985, p. 203.

² Tahar Ben Jelloun, *La Nuit sacrée*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 128.

³ Tahar Ben Jelloun, *La Nuit de l'erreur*, Paris, Éditions du Seuil, 1997, p. 13.

⁴ Id., p. 48.

du secret qui est au-delà de la capacité humaine de comprendre les choses du monde, au-delà de la raison et des formes discursives. Il avoue qu'il n'avait su surprendre que les apparences, ce qui est immédiatement compréhensible : « J'ai été fidèle aux reflets de l'apparence, j'ai suivi les chemins du visible, alors que ce que j'aurais dû faire, c'était révéler ce qui ne se livrait pas »¹, affirme-t-il.

C'est peut-être au nom de cette vision cryptique, hautement chiffrée, sur la création artistique que le livre est conçu, dans *L'Enfant de sable*, en tant qu'énigme, secret et labyrinthe. En effet, ce récit abonde d'allusions au caractère indéchiffrable du livre dont le conteur donne et dérobe progressivement les clés. « Le secret est là, dans ces pages, tissé par des syllabes et des images »², affirme le premier conteur, Si Abdemalek, plaçant d'emblée sa narration sous le signe du mystère. Lui et l'auditoire sont solidaires dans cette histoire obscure, puisqu'ils sont « réunis par le secret du verbe dans une rue circulaire [...] »³. Déjà, la circularité de l'histoire nous donne une image de l'impossibilité du secret à arriver à un bout et de sa propension à tourner, invariablement, autour de lui. Pour un souci de précision, le conteur le dit, d'ailleurs : « Les rues circulaires n'ont pas de bout ! »⁴ En outre, l'association de l'histoire au désert ne fait qu'augmenter le secret, y croire de même que l'arpenteur des sables du désert croit « à l'oasis qui se dessine à l'horizon et qui ne cesse d'avancer vers le ciel [...] »⁵, c'est-à-dire croire à ce qu'il croit voir et non pas à ce qu'il voit. Si le livre cache un secret, il n'est que selon l'image de l'existence même de son sujet. Ahmed demande dans une lettre à son correspondant anonyme : « Comment avez-vous pu pénétrer dans la cage du secret ? »⁶ Ainsi conçu, ayant le secret, l'énigme et le mystère en tant qu'ingrédients de construction et vertus à défendre, *L'Enfant de sable* est plutôt un mélange générique de contes et poèmes, loin de pouvoir être nommé roman, au moins selon l'acception de Michel Butor qui considère que « [l]e roman tend naturellement et il doit tendre à sa propre élucidation ».⁷

Pareil au manuscrit imaginé par Umberto Eco dans *Le Nom de la rose*, dont les pages sont teintées de poison, pour causer la mort des lecteurs qui osent le déchiffrement du secret contenu, le manuscrit d'Ahmed se soustrait à la lecture du

¹ Tahar Ben Jelloun, *La Nuit de l'erreur*, Paris, Éditions du Seuil, 1997, p. 142.

² Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985, p. 12.

³ Id., p. 15.

⁴ Id., p. 21.

⁵ Id., p. 15.

⁶ Id., p. 99.

⁷ Michel Butor, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, Les éditions de Minuit, 1964, p. 13.

conteur : « Le manuscrit que je voulais vous lire tombe en morceaux à chaque fois que je tente de l'ouvrir et de délivrer des mots, lesquels empoisonnent tant et tant d'oiseaux, d'insectes et d'images ».¹ La conception du livre repose donc sur une mystique du secret qui est co-substantiel à toute démarche créative. Comme le remarque Pierre Jean-Jouve, « [...] le secret est intime à l'œuvre, car il n'y a pas une œuvre de quelque importance qui veuille vraiment livrer son fond et expliquer son but avec son origine ».²

L'histoire d'Ahmed fera halte dans les bouches de plusieurs conteurs. Dans l'une des variantes, comme dans une mise en abyme, l'histoire d'Ahmed devient celle du chef guerrier Antar. C'est une variante elle-même prise dans les filets d'une énigme aux fortes suggestions mystiques. Ainsi, à la mort d'Antar, on découvre avec stupeur que « [...] c'était une femme dont la beauté apparut brusquement comme l'essence de cette vérité cachée, comme l'énigme qui oscille entre les ténèbres et l'excès de lumière ».³

Par cette conception du livre en tant que dépositaire du secret, on reconnaît au secret le droit d'exister, intangible, fermé par des portes étroites ; le sens de ces portes n'est pas de parvenir à ouvrir une dernière porte, mais à cultiver l'ouverture, l'espoir que la dernière porte débouchera sur une autre. Le secret ne doit donc pas être pénétré, déchiffré, épuisé, mais il postule tout simplement son droit à l'existence et exige que l'on y croie : « [I]e propre du secret est de rester enterré »⁴, dit Zahra.

Dans *La Nuit sacrée*, Le Consul connaît cette grande leçon du secret, car il se garde de déchiffrer celui de Zahra :

*Votre histoire est une suite de portes qui s'ouvrent sur des territoires blancs et des labyrinthes qui tournent ; parfois on débouche sur une prairie et parfois sur une vieille maison en ruine, une maison fermée sur ses occupants, tous morts depuis longtemps.*⁵

L'histoire de Zahra s'ouvre (sur des *territoires blancs*, sur une *prairie*) et se renferme en même temps (sur des labyrinthes). Elle est un être de l'apparence et de la profondeur. C'est exactement l'image du double de son existence, partagée entre le *zahir* (l'apparent) et le *battène* (le non-apparent). Depuis le surgissement de Zahra dans sa vie, le Consul lui-même erre dans un espace labyrinthique du non-apparent, qu'il

¹ Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985, p. 108.

² Cité par Beatrice Bonhomme, « Salah Stétié, poète du double », in *Imaginaire et littérature II Recherches francophones*, Textes réunis par Arlette Chemain Degrange et Roger Chemain, Université de Nice-Sophia Antipolis, Publications de la Faculté des Lettres Arts et Sciences Humaines de Nice, Nouvelle Série, N° 47, 1998, p. 70

³ Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985, p. 85.

⁴ Tahar Ben Jelloun, *La Nuit sacrée*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 49.

⁵ Id., p. 169.

appelle « un pays fabuleux », « un pays éclairé par les lumières de [s]es nuits d'insomnie ».¹ Zahra semble être née dans ce pays fabuleux, fait de labyrinthes mouvants ; ce qui trahit son appartenance à cet espace de la profondeur, c'est le parfum de sa peau que le Consul identifie en tant que « parfum unique de l'être ».²

Nous retrouverons dans *La Nuit sacrée* un autre Empire du Secret, cette fois-ci portant le nom du Jardin parfumé. Le quatrième chapitre du récit raconte le ravissement de Zahra par le Cheïkh mystérieux et leur voyage dans un pays fabuleux. Arriver à connaître ce pays, ce serait apprendre les sept secrets dont le Cheïkh est le dépositaire et qu'il promet de dévoiler à Zahra, un par un, même si, « généralement, on n'explique pas les racines du secret ».³ Mais il n'arrivera à dévoiler que deux secrets, puisque un pacte du secret reliait le Cheïkh et les enfants qui habitaient le Jardin parfumé, un pacte dont la trahison signifierait leur perte. Le grand secret de ce passage de Zahra par le pays des sept secrets pourrait être celui de l'apprentissage de sa délivrance de l'identité masculine, le début de l'aventure de la reconquête du moi profond. Zahra fait la même découverte que Bobby dans *La Prière de l'absent*, qui apprend, grâce aux paroles d'un vieillard, que « L'Empire du Secret est en nous [...] C'est même notre vertu ».⁴ Dans le Jardin parfumé, Zahra commence à sentir son corps de femme en harmonie avec son être profond, jusque là dissimulé dans une apparence trompeuse. Son corps revient à la vie ; peu à peu l'invisible transparait dans des formes visibles : « j'avais, dit-elle, le sentiment profond d'une concordance entre une image et son reflet, entre un corps et son ombre, entre un rêve qui occupait mes nuits de solitude et une histoire que je vivais avec une curiosité heureuse ».⁵

Le secret dans les récits de Tahar Ben Jelloun opère à plusieurs niveaux : celui de l'histoire, par les secrets dont les personnages eux-mêmes sont porteurs, par les relations qu'ils entretiennent, placées sous le signe d'un pacte, par leur volonté de cultiver et de prolonger le secret, par leur parcours vers la conscience intime de leur être ; ce niveau de l'histoire croise parfois celui de la narration, qui se déroule, elle-même, en tant qu'énigme, comme nous l'avons déjà vu dans le cas de *L'Enfant de sable*. La succession étourdissante des conteurs qui s'emparent de l'histoire racontée est enveloppée de secret, faisant entrer en jeu des narrateurs homo ou hétérodiégétiques,

¹ Tahar Ben Jelloun, *La Nuit sacrée*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 99.

² Id., p. 99.

³ Id., p. 42.

⁴ Tahar Ben Jelloun, *La Prière de l'absent*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 145.

⁵ Id., p. 42.

présents ou absents de l'histoire qu'ils racontent. Dans ce prolongement du secret, au cadre du même récit ou d'un récit à l'autre, nous pouvons distinguer des échos venant de la mystique soufie pour laquelle le double aspect, le visible et l'invisible, l'apparent et le caché, constitue l'ineffable de toute réalité.

Loin de se réduire à des allusions dépourvues de pesanteur significative, le recours à la mystique des soufis se traduit dans les textes benjellouniens par des surgissements de la vie spirituelle dont les chemins labyrinthiques sont recherchés par les personnages, en quête de leur identité, de leur conscience profonde, source de lumière. Une identité qui n'est jamais monolithique, mais qui repose sur un entrelacement d'apparence et de caché, de visible et d'invisible, d'exprimable et d'ineffable.

Le recours à la mystique, affirme Tahar Ben Jelloun, est un recours à la liberté individuelle, la liberté intérieure de celui qui est à la recherche de la vérité, sa vérité. [...] Le divin n'est pas rejeté dans la sphère de l'étrangeté. Il est remis à sa juste place, celle d'une spiritualité qui dépasse l'entendement des personnages. Ils n'en font pas commerce. Ils essaient de faire valoir leur droit à l'existence à travers l'imaginaire.¹

Le secret entoure la présence des personnages autant que leur absence et enveloppe la structure même des récits. L'incompréhension du monde est une manière d'éclairer son opacité. Le doute, la réflexion et l'humilité impliquent, d'une part, le rejet des affirmations identitaires tranchantes et irrévocables, des actes comportementaux soumis à la dérive, à des mouvements indécis et dépourvus de précision.

D'autre part, ces attributs laissent une empreinte sur la structure, le rôle et le fonctionnement de l'écriture. Une écriture qui revient sur ses pas, qui réfléchit à son statut et à ses mécanismes, exempte de l'arrogance de triompher sur la réalité, une écriture tracée à l'encre effaçable et non pas écorchée dans la pierre. Ainsi envisagée, l'écriture renvoie au symbolisme de l'écriture sur le sable, humble dans son insouciance de pérennité, de résistance et d'attache matérielle. Par le recours à ces qualités, apparemment faibles, tirées du soufisme, les textes benjellouniens rejoignent pleinement le paradigme de l'écriture de sable dont le propre est de refléter la lumière et de la cacher dans ses mouvements, de dévoiler et de voiler en même temps, de n'exprimer qu'en procédant à l'effacement de son affirmation, de ne s'ancrer que dans le désir du désert où chaque signe, sur le sable, se fait et se défait.

¹ Tahar Ben Jelloun, propos recueillis par Marc Gontard, « Identités métisses », in *Le Maghreb littéraire* Revue canadienne des littératures maghrébines, vol IX, N° 17 2005, éd. La Source, Toronto, Canada.

DEUXIÈME PARTIE

L'ÉCRITURE DE SABLE

INTRODUCTION

Pour laisser des traces de son passage, Marie écrivait sur les parois de sa caverne [...] Elle s'y complaisait ; mariant, rythmant les mots ; dévoilant sa pensée à travers ces signes. Mais pressentant le danger de ce jeu qui s'éprend de lui-même, elle gratta toutes ses marques [...] effaça partout la durée. Depuis elle ne dessinait plus que sur le sable ; sachant que la brise du soir viendrait tout égaliser.

Andrée Chédid, *Les Marches de sable*

Les réverbérations d'une lecture participative des récits de Tahar Ben Jelloun nous font affirmer que le lecteur se soustrait difficilement au charme de ses histoires mystérieuses, au mélange de fiction, de merveilleux et de réalité qui y règne, aux renvois culturels et aux réminiscences littéraires qui y résonnent. Les insertions d'autres textes à l'intérieur du texte benjellounien nous semblent l'enrichir et le placer entre les pages d'un livre infini, qui ne cesse de s'écrire, qui sublime toute fin dans une reprise perpétuelle. Le cheminement continu, l'errance des thèmes et des procédés d'écriture d'un texte à l'autre mettent en lumière le caractère infini du livre et définissent un espace ouvert dans lequel l'écriture est la matérialisation d'un mouvement hésitant à deux temps, d'un besoin de construction et de démolition. C'est justement ce mouvement d'hésitation, l'oscillation de l'écriture entre la volonté de prendre corps entre les pages du livre et le geste de son propre effacement qui nous permettent de considérer l'écriture de Ben Jelloun en tant qu'écriture de sable, aveu de pérennité qui revient sur ses pas, craint son triomphe, cultive la fragilité et sème le doute.

Nous y avançons l'hypothèse d'une écriture qui reprend inlassablement le même livre, toujours en état de chantier, témoignant de l'impossibilité de mettre un point final à l'édifice textuel. Cette conception du livre infini offre d'entrée en jeu une possibilité interprétative en clé intertextuelle qui renvoie principalement au nom de Borges et à sa conviction, celle que « [l]'idée de "texte définitif" ne relève que de la religion ou de la fatigue ».¹ Le même souci d'accéder à la vision d'un « livre total », en perpétuelle ouverture, conférée par l'état d'inachèvement, est témoigné par les paroles d'Abdellatif Laâbi dans *Le Chemin des ordalies*, paroles emblématiques pour le texte maghrébin :

¹ Jorge Luis Borges, « Les traductions d'Homère », in *Œuvres*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1993.

*Tu sais que, quelles que soient les variations du ton, du sujet abordé, du genre utilisé, tu ne cesses en fait de rédiger le même livre, de revenir à la charge, de hanter de tes allées et venues le même itinéraire de violence, de scalp, de vision, de passion connue ou inconnue, de vérités marquées au fer rouge de l'errance et du bouleversement d'être.*¹

Malgré la grande productivité de l'œuvre romanesque de Tahar Ben Jelloun, celle-ci n'entraîne pas forcément une grande diversité de thèmes. Au contraire, on pourrait dire que ses romans sont essentiellement un espace où se déploie une récurrence de thèmes et de procédés d'écriture, un lieu de croisement de certaines répétitions obsessionnelles. Répéter indéfiniment et maintenir volontairement l'état d'inachèvement sont d'ailleurs des caractéristiques du discours littéraire maghrébin, parcouru par la volonté de détruire les normes du vraisemblable et de la linéarité, par la démolition systématique du sens et le mélange des genres : « Le tout tendu vers la recherche de l'inédit, vers un non-lieu de la clôture, pour le maintien perpétuel de l'œuvre en chantier. »²

Cet état de chantier qui éloigne le texte de l'éclat uniforme d'un produit final engendre un immense réseau d'intertextualités, de références historiques, identitaires et culturelles. Nous nous proposons de déceler des récurrences intertextuelles et intratextuelles à travers le corpus choisi, d'interroger les rapports et les liens qui se tissent et relient les textes de Ben Jelloun. La possibilité ou plutôt l'impossibilité de lire un texte en dehors des relations intertextuelles ou intratextuelles qu'il entretient avec d'autres textes ou avec lui-même sont postulées par Tzvetan Todorov : « En un certain sens, tous les textes peuvent être considérés comme des parties d'un seul texte qui s'écrit depuis que le temps existe ».³ Todorov conçoit l'intertextualité en tant que manière d'interprétation : « [I]es différents textes d'un auteur apparaissent comme autant de variations les uns des autres, ils se commentent, et s'éclairent mutuellement ».⁴

Il s'agira pour nous de mettre en évidence les liens intertextuels qui produisent un effet de continuité et assurent l'unité de l'œuvre benjellounienne. Si dans chaque texte nous sommes amenés à mettre en lumière un espace essentiellement éclaté, dépourvu de continuité et de linéarité, nous voulons étudier la manière dont ce manque de continuité conduit justement à conférer une vision unitaire aux textes y concernés.

¹ Abdellatif Laâbi, *La Brûlure des interrogations*, Entretiens réalisés par Jacques Alessandra, Paris, Éditions L'Harmattan, 1985, p. 36.

² Beïda Chikhi, *Maghreb en textes, Écriture, histoire, savoirs et symboliques*, Paris, L'Harmattan, Coll. « Critiques Littéraires », 1996, p.7.

³ Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, Coll. « Points Essais », 1980, p.250.

⁴ Ibid.

Pour parvenir à mettre en relief ce réseau de communications entre les textes, il nous faudra tout d'abord décrire et analyser les différents éléments intratextuels décelés dans le corpus choisi, qui peuvent être répertoriés sur deux plans : celui du signifiant, le support textuel et celui du signifié, le contenu des romans benjellouniens. Les deux plans évoqués appellent pourtant une précision, qui enlève le clivage possible, suggéré par l'opposition signifiant/signifié.

Dans les textes y visés, la mise en forme du contenu est manifeste : la recherche identitaire, le thème de l'androgynie, de l'exil et de l'errance, les affres de la parole interdite aux exclus du pouvoir, la femme, l'enfant, le fou, la prostituée, l'émigré ; la reprise de ces thèmes conduit à conférer aux textes de Ben Jelloun un caractère de témoignage que les études critiques ne pouvaient pas ignorer. Un procédé de recherche scripturale s'impose cependant dès les premiers textes benjellouniens et continue de marquer tous ses écrits de sorte que l'on ne pourrait plus séparer les préoccupations thématiques de celles scripturales. C'est pourquoi appréhender son œuvre d'une manière disjonctive, privilégier soit une approche thématique, soit une approche dite formelle serait un appauvrissement, une réduction de la complexité du texte, comme nous le précisons dans l'exposition de nos objectifs de recherche. La méthode de Jean-Pierre Richard, qui, en paraphrasant les propos du critique, semble tourner le dos aux formes mais aboutit finalement à les prendre en considération rejoint le concept unitaire de *forme-sens*, dans l'acception d'Henri Meschonnic¹. Celui-ci nous semble un instrument théorique adéquat, à même de configurer une analogie entre le fond et la forme, les effets de continuité et de correspondance entre le contenu et les procédés d'écriture. Le sens d'une œuvre ne peut résulter uniquement du contenu thématique mais il se dégage, également, des procédés scripturaux, se trouvant inscrit dans sa forme autant que dans son contenu.

Avant d'entamer l'analyse des rapports intertextuels et intratextuels décelables dans les textes de Ben Jelloun, un balisage théorique pour encadrer le champ de notre étude s'avère nécessaire. Il s'agira d'un détour à deux temps : premièrement, nous nous intéresserons aux différents rapports théoriques relatifs aux notions d'intertextualité et d'intratextualité. Vu la complexité du sujet, nous nous contenterons de principaux mouvements théoriques qui ont systématisé les notions en question. La précision terminologique et le choix des instruments d'analyse seront un moyen de faciliter notre

¹ Il s'agit du concept unitaire de *forme-sens* proposé par Henri Meschonnic : « Pour fonder ce qui est texte, on a proposé le concept de forme-sens. C'est un concept. Pas deux concepts juxtaposés, mais une unité dialectique qui n'a plus rien à voir avec les notions idéalistes de forme ou de sens », in *Pour la poésie II. Epistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*, Paris, Gallimard, 1973, p.34.

travail penché sur les textes de Ben Jelloun, qui représentera le deuxième grand volet de cette partie. Ce sera pour nous l'occasion de proposer une analyse des procédés scripturaux dans la lumière de l'intertexte, du dialogue que les textes de Ben Jelloun entretient avec des œuvres diverses, issues de l'espace culturel maghrébin ou occidental.

Espace polyphonique, le texte littéraire communique avec d'autres textes, d'autres discours qui peuvent bien être écrits ou appartenir au registre de l'oralité. Par l'étude du dialogue que les textes benjellouniens entretiennent avec les contes arabes des *Mille et Une Nuits*, avec la mystique soufie, avec des œuvres appartenant à la littérature de tout temps, de tout espace ou bien avec le discours de l'oralité. Nous envisageons les textes de notre corpus en tant que textes palimpsestes dont l'écriture laissent voir ou entendre d'autres textes et d'autres voix.

Si nous interrogeons le texte de Ben Jelloun comme palimpseste, une question s'y impose. Ne seraient-ils à lire qu'à travers les traces qui y sont intégrées ? La réponse est sans doute non. Le grand nombre d'études qui s'y sont consacrées et la pertinence de leurs diverses approches en témoignent. Non, parce que les emprunts, les allusions, l'intertexte ne sont pas l'objectif des textes du corpus choisi. Nous ne voulons pas appliquer une grille d'interprétation rigide qui s'impose d'emblée et soumette les textes à ses propres besoins théoriques. Au contraire, nous voulons nous laisser guider par les textes eux-mêmes, leur prêter l'oreille et les laisser s'épanouir dans la richesse de leurs voix multiples. L'affirmation de Genette « [l']inconvenient de la "recherche", c'est qu'à force de chercher, il arrive qu'on trouve...ce qu'on ne cherchait pas »¹ est plus qu'un détour stylistique, mais au contraire, un acte de foi critique et une preuve d'honnêteté scientifique. Une approche intertextuelle sera cependant, nous en sommes convaincus, une manière de signer le contrat de lecture que l'auteur propose, plus ou moins consciemment. Un contrat de lecture qui invite à lire plusieurs textes les uns en fonction des autres. Une partie du sens du texte est cachée dans les profondeurs du palimpseste, de même que l'ambiguïté, la duplicité, le caractère de mouvance infinie, l'imagination qui déborde à chaque pas la réalité. Nous n'allons pas ignorer la « confession du scribe » qui ouvre *L'Écrivain public* : « J'aime le savoir loin et inaccessible. En tant qu'écrivain public, j'ai souvent rêvé d'entrer dans la vie intime de quelqu'un et de

¹ Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p.8.

brouiller les souvenirs jusqu'à en faire une nouvelle mémoire où personne ne reconnaîtrait personne ». ¹

Nous ne voulons pas prétendre que le métalangage de tout discours critique forge en plein « savoir loin et inaccessible » pour le rendre plus proche et plus accessible. On peut cependant envisager cette confession du *scribe qui rêve* comme un acte de foi du texte benjellounien pris dans les méandres profonds de ses mécanismes d'écriture et qui rejoignent en même temps le symbolisme du palimpseste : « brouiller les souvenirs » (les traces) pour « en faire une nouvelle mémoire ». La nouveauté de cette « nouvelle mémoire » ne signifie pourtant pas faire table rase des traces de la mémoire, partir de zéro, mais reconstruire, cueillir des bribes éclatées, effacer une première écriture pour pouvoir y écrire un autre texte ou bien, y insérer une autre écriture. Fonctionnement de la mémoire et de l'oubli, telle semble être la quête des récits de Ben Jelloun, comme nous l'avons vu lors de notre interprétation penchée sur les personnages benjellouniens, êtres de sable hantés par la problématique de l'oubli, de la mémoire, de l'absence. Métamorphoses de la mémoire et de l'oubli, telle est également la métaphore du palimpseste.

Cette perspective sur l'écriture benjellounienne nous semble pertinente d'autant plus qu'elle sera suggérée, voire avouée, parfois incitant et dirigeant ouvertement cette interprétation, comme en témoignent les textes. Si le souci critique s'efforce de parsemer son chemin de fondements théoriques prétendant à l'infailibilité, il ne nous semble pas moins rigoureux de pratiquer non seulement le retour aux textes, mais, également, le départ des textes. C'est pourquoi, tout au long de cette analyse, nous continuerons à nous laisser guider par un regard attentif porté sur les textes de notre corpus.

Nous n'avons pas l'intention d'assiéger l'intertextualité d'une manière érudite mais, au contraire, de valoriser sa capacité de proposer des significations à chaque fois actualisées par des lectures différentes. C'est justement cette fonction de renouvellement perpétuel qu'assure essentiellement l'intertextualité ; nous acquiesçons aux propos de Nathalie Piégay-Gros quant au caractère aléatoire de l'intertexte :

[...] c'est précisément parce qu'il [l'intertexte] ne peut être perçu qu'il suscite, lorsqu'il est repéré et compris, un plaisir certain : celui du clin d'œil saisi, de l'humour partagé ; plaisir également d'une compréhension à demi-mot, d'un échange avec la mémoire, le savoir, la lecture d'un

¹ Tahar Ben Jelloun, *L'Ecrivain public*, Paris, Seuil, 1983, p.11.

*auteur ; plaisir enfin de retrouver, enfouie dans sa mémoire, la trace d'un texte dont la perception est changée par son inclusion dans un autre texte.*¹

Cette interférence du plaisir suscité par l'intertexte conduit forcément au *plaisir du texte* barthésien. Le texte est pris dans un réseau de références qui assument la subjectivité du lecteur. En reconnaissant que, pour lui, Proust est toujours un texte de référence, « la *mathésis* générale, le *mandala* de toute cosmogonie littéraire »², Barthes définit l'intertexte comme un « souvenir circulaire », comme « l'impossibilité de vivre hors du texte infini ».³ L'intertextualité s'enrichit ainsi d'un trait aléatoire : ni contrainte, ni autorité, mais richesse, ouverture et potentialité. Il existe dans l'intertexte un plaisir suscité par la liberté du lecteur d'inscrire, dans un texte, ses parcours personnels. D'ailleurs, une œuvre si riche que celle de Ben Jelloun aurait à perdre, nous semble-t-il, par l'application d'une grille théorique systématique, qui se voudrait unique. Pour ne pas figer les textes dans des appartenances closes, soit du côté des phénomènes d'écriture, soit des effets de lecture, il s'agira, en revanche, d'envisager l'intertextualité comme approche opérationnelle du texte benjellounien pour rendre compte de ses nombreuses potentialités, de sa féconde richesse.

Ce serait une preuve de fidélité à l'égard de notre projet, celui des *lectures de sable*, syntagme dont le pluriel est sans cesse à invoquer par son attribut : rien de plus étranger au sable que l'homogénéité, l'univocité, la stagnation, l'immobilité. En outre, si dans son mouvement le sable efface toute trace, cela ne signifie pas l'anéantissement des traces, ce n'est qu'une perte apparente car tout y reste, déposé quelque part, enfoui, enveloppé et dissimulé, comme une preuve impalpable de ce qui existe sans être visible, invitation à croire à la dimension cachée des choses.

L'écriture de sable que nous essayons de définir en tant que trait essentiel des textes benjellouniens ne saurait rejoindre son lecteur en dehors du pluriel de la lecture. C'est l'une des raisons pour laquelle nous ne voulons pas enfermer la perspective d'analyse dans un champ restreint de telle ou telle configuration de l'intertextualité. La richesse des renvois herméneutiques en est manifeste et nous ne voulons pas nous y soustraire. Certes, nous faisons confiance à la liberté de notre statut de lecteur dont Tahar Ben Jelloun nous charge, dans la *Confession du scribe* de son *Ecrivain public* : « Un dernier conseil au lecteur : ne te sens pas obligé de lire ce livre de bout en bout. Tu peux le

¹ Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, p.159.

² Roland Barthes, *Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1982, p.50.

³ Id., p.51.

feuilleter, lire un chapitre au milieu, revenir au début ... tu es plus libre que moi ».¹ Nous sommes même prêts à suivre ce conseil qui n'est au fond qu'une autre preuve du caractère infini de l'écriture et de la lecture. Mais si la liberté nous est permise, en tant que lecteurs, la restriction y signalée (« tu es plus libre que moi ») nous contraint à suivre les avatars de l'emprisonnement qu'elle suggère. Les affres de l'écriture résonnent dans les textes benjellouniens. On peut y percevoir une tension extrême creusant dans la linéarité de l'écriture, une multiplicité des voix narratives témoignant de l'impossibilité du récit à tenir droit, de s'agripper à une ossature ferme, une interrogation jamais lasse sur le fardeau des mots, sur les emprises de l'écriture.

CHAPITRE IV

INTERTEXTUALITÉ ET INTRATEXTUALITÉ

IV. 1. La notion du texte

Suivre les traces des traces inscrites dans les textes, c'est le propre des notions auxquelles nous nous intéressons. Pour la lecture des textes benjellouniens à travers les rapports qu'ils entretiennent avec d'autres textes et avec eux-mêmes, un détour théorique nous est nécessaire : définir et mettre au clair la notion d'intertextualité, étudier brièvement le contexte dans lequel elle est apparue et ses différentes manières de manifestation.

L'institutionnalisation du terme d'intertextualité est signée par Roland Barthes, qui reprend une notion de Julia Kristeva et définit le texte comme « un appareil translinguistique qui redistribue l'ordre de la langue en mettant en relation une parole communicative visant l'information directe avec différents énoncés antérieurs ou synchroniques ».² Nous pouvons percevoir dans cette définition l'importance capitale accordée à la notion d'intertextualité pour la conception du Texte qui, jusqu'à ce moment-là, n'avait pas été traité en tant qu'entité indépendante de déterminations extérieures. Les éléments de redistribution, de franchissement de la linguistique (« translinguistique »), de relation avec des énoncés, « antérieurs » ou « synchroniques », conduisent tous à la notion d'intertextualité. Ainsi, par l'incorporation de ces éléments, le texte devient, en lui-même, porteur de dynamique, il s'autonomise.

¹ Tahar Ben Jelloun, *L'Ecrivain public*, Paris, Seuil, 1983, p.7.

² Roland Barthes, « Texte, (Théorie du) », in *Encyclopaedia Universalis*, vol. 22, 1995, p 371.

En partant du principe du dialogisme bakhtinien, Julia Kristeva introduit la notion d'intertextualité dans le domaine de la littérature, en l'orientant vers la question du sens et de l'interprétation. Le texte n'est plus le berceau d'un sens fixe, mais le lieu d'interaction entre différents textes. Ainsi,

[...] tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double.¹

L'intertextualité est présentée et théorisée comme une adaptation, une traduction de la notion de dialogisme de Michaël Bakhtine. Son mérite est d'avoir contribué à la dynamisation du structuralisme par :

une conception selon laquelle le « mot littéraire » n'est pas un point (un sens fixe), mais un croisement de surfaces textuelles, un dialogue de plusieurs écritures : de l'écrivain, du destinataire (ou du personnage), du contexte culturel actuel ou antérieur.²

Grâce à Bakhtine, le texte retrouve donc sa place dans l'histoire et dans la société, celles-ci étant, à leur tour, des textes que l'écrivain lit et récrit. Le dialogisme bakhtinien se définit d'une manière générale comme une prise en compte par le discours littéraire de l'autre et de son discours. Cette altérité est loin d'être homogène, puisqu'elle concerne plusieurs plans: le rapport entre le narrateur et son destinataire, entre un narrateur et son personnage, entre la langue littéraire et le discours social, entre un genre littéraire et d'autres genres, voire entre un genre littéraire et lui-même. Ainsi, le dialogisme témoigne de l'altérité comme donnée essentielle de la condition humaine ; il caractérise tout discours, tout énoncé étant porteur d'un autre discours. Le *dehors* du texte est lui-même texte ; le contexte social et historique est donc mis sur le même plan que le contexte littéraire et les autres livres avec lesquels le texte peut entretenir des relations, plus ou moins manifestes.

Selon Julia Kristeva, puisque « [...] le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte) »³, le mot n'est plus l'exclusivité du sujet. Par contre, il appartient au sujet et au destinataire, il est tourné vers des énoncés antérieurs ou synchroniques ; le texte est donc un lieu de partage, un carrefour, un croisement d'autres textes. Les textes communiquent, s'appellent et s'interpellent, tissent des relations multiples, polymorphes. Roland Barthes met au point cette structure

¹ Julia Kristeva, *Sémiotikè, Recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p.85.

² Id., p.83.

³ Id., p.87.

polymorphe du texte, en affirmant : [...] tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables ; les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante [...] tout texte est un tissu nouveau de citations révolues.¹

Le sens circule donc d'un texte à l'autre ; de par cette circulation même, le texte n'est plus clos, enfermé dans une certaine volonté unique de l'auteur ou soumis au monde de la réalité. Le texte est en réseau, étant le résultat des interactions de plusieurs autres textes.

La mise au point de la notion d'intertextualité a un rôle majeur dans l'évolution de l'interprétation littéraire ; c'est une nouvelle manière de construction du sens, un modèle herméneutique soulagé du poids logico-temporel : le sens n'est plus à rechercher dans le monde extérieur, dans l'auteur qui produit le texte, dans les sources qui le revendiquent, mais dans un réseau de significations. Selon Barthes, le travail sur l'intertextualité permettrait une rupture de la critique qui mettait l'accent sur le *tissu* fini qu'est tout texte, pour développer une théorie qui « se détourne du texte-voile et cherche à percevoir le tissu dans sa texture, dans l'entrelacs des codes, des formules, des signifiants, au sein duquel le sujet se place et se défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans sa toile ».²

C'est dans le même article de *l'Encyclopaedia Universalis* que Barthes définit les notions de « pratiques signifiantes » et de productivité, qui renvoient à l'idée que le sens n'est pas un produit fini, une donnée, mais la matière d'un processus en variation, engageant producteur et récepteur à la fois. De là, l'idée de signifiante qui s'oppose à celle de signification, perçue comme sens fini, unique, donné, soustrait à l'évolution et à la réinterprétation.

L'importance majeure de la notion d'intertextualité dans le domaine littéraire pourrait conduire à la constatation que sa découverte marque un moment de nouveauté absolue, un moment réparateur, révolutionnaire dans l'interprétation des textes. Il faut bien se méfier d'une telle réflexion. Ce que nous conceptualisons actuellement sous le terme d'« intertextualité » correspond à une pratique littéraire générale, ancienne. Si le concept d'intertextualité est nouveau par sa dénomination, décelable dans les années '70, la pratique de l'intertextualité n'est pas une trouvaille de la modernité. Il s'agit au fond d'un usage ancien qui s'est récemment laissé ancrer dans la conceptualisation. Tout acte

¹ Roland Barthes, « Texte, (Théorie du) », *Encyclopaedia Universalis*, vol. 22, 1995. p. 372.

² Ibid.

de création est redevable à un fond commun créé par participation, par mise en partage ; l'intertexte est une constante de cet acte de création. Nul texte ne peut s'écrire en dehors de ce qui a été écrit, il inscrit dans sa texture des traces d'un héritage, d'une tradition.

Cette première génération de théoriciens de l'intertextualité conçoit le terme en tant que notion polémique qui s'oppose à la critique des sources. Kristeva précise clairement cette prise de position :

[...] la notion de source met l'accent sur une origine statique. [...] il est toujours supposé que la source est isolable, repérable, qu'elle est un objet stable que l'on peut identifier ; l'intertexte, à l'inverse, est conçu comme une force diffuse qui peut disséminer des traces plus ou moins insaisissables dans le texte.¹

On peut ainsi remarquer que l'intertextualité s'éloigne et s'oppose à l'étude des sources de l'œuvre littéraire². L'intertextualité se veut une rupture de la pensée qui opère avec des termes comme la filiation et l'influence. C'est dans ce sens que Roland Barthes établit un clivage entre l'intertextualité et la critique des sources, une rupture dont la distinction œuvre/texte témoigne également :

[...] l'intertextuel dans lequel est pris tout texte, puisqu'il est lui-même l'entre-texte d'un autre texte, ne peut se confondre avec quelque origine du texte : rechercher les « sources », les « influences » d'une oeuvre, c'est satisfaire au mythe de la filiation ; les citations dont est fait un texte sont anonymes, irréparables et cependant déjà-lues : ce sont des citations sans guillemets.³

Nous avons essayé de mettre en évidence l'acheminement de la pensée des premiers théoriciens de l'intertextualité et nous avons pu constater que l'histoire de la textualité était liée à une théorie du texte ; la précision de cette notion d'intertextualité avait conduit à une autonomie du texte, par son détachement de l'histoire, de la biographie, des intentions de l'auteur. Ainsi, le texte gagne son statut d'indépendance ; c'est par lui-même qu'il produit de la signifiante. Mais cette théorie de la productivité du texte dans son état d'autonomie, en dehors de tout hors-texte et de son auteur, peut conduire logiquement à la postulation du Texte comme entité absolue, en dehors de toute référence, comme si un livre était le produit d'un pur hasard et qu'il apparaissait seul au monde, n'ayant de

¹ Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, op.cit. p. 32.

² Rappelons Gustave Lanson et Gustave Rudler en tant que représentants de la critique des sources, considérant la filiation littéraire comme une démarche positiviste qui range l'œuvre d'un écrivain dans une lignée de la tradition.

³ Roland Barthes, « De l'œuvre au texte », *Le Bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p.76.

dette à payer à aucun contexte littéraire, social, idéologique ou temporel. Nous faisons plutôt confiance à l'acception de la littérature prise en compte dans sa relation incontournable au monde. *La Poétique de la Relation*, qui se trouve au cœur de la réflexion d'Édouard Glissant envisage cette appartenance de la littérature à la « totalité-monde » :

[...] la littérature ne se produit pas dans une suspension, ce n'est pas une suspension en l'air. Elle provient d'un lieu, il y a un lieu incontournable de l'émission de l'œuvre littéraire, mais aujourd'hui l'œuvre littéraire convient d'autant mieux au lieu, qu'elle établit relation entre ce lieu et la totalité –monde.¹

Les recherches théoriques autour de l'intertextualité se sont éloignées elles-mêmes d'une conception autarcique du Texte ou lui ont apporté au moins quelques précisions enrichissantes.

IV.2. Le concept de transtextualité

L'évolution de la notion d'intertextualité a connu assez vite des détournements et des reprises concernant ses principes de compréhension et de fonctionnement, propres à l'approche littéraire. Ce sont surtout cet éloignement de l'intertextualité et sa séparation radicale de la critique des sources qui seront mis en cause par Laurent Jenny, dans son article *La Stratégie de la forme*. Celui-ci postule l'intertextualité comme définitoire pour l'existence d'une œuvre littéraire : « Hors de l'intertextualité, l'œuvre littéraire serait tout simplement imperceptible, au même titre que la parole d'une langue encore inconnue ».² Le but de Laurent Jenny est de soulager la notion d'intertextualité du poids de la polémique contre la notion de critique des sources et d'utiliser l'intertextualité comme un instrument de la poétique. Selon ce théoricien, on ne peut nier complètement la critique des sources ou, du moins, non pas d'une manière dogmatique :

[...] contrairement à ce qu'écrit Julia Kristeva, l'intertextualité prise au sens strict, n'est pas sans rapport avec la critique "des sources" : l'intertextualité désigne non pas une addition confuse et mystérieuse d'influences, mais le travail de transformation et d'assimilation de plusieurs textes opéré par un texte centreur qui garde le leadership du sens.³

Dans l'acception de Jenny, une allusion, une ressemblance qui se limitent à une image peuvent désigner ce qu'il appelle une *intertextualité faible*. Par contre, il y a intertextualité quand la ressemblance « [...] s'étend à une situation dramatique tout

¹ Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du Divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 34.

² Laurent Jenny, « La Stratégie de la forme », in *Poétique*, n°27, 1976, p.257.

³ Id., p.262.

entière »¹, lorsque le texte retravaille un autre texte et s'insère dans son espace, le modifie, se l'approprie et le transforme.

Nous retrouvons chez Gérard Genette cette conception de l'intertextualité, productrice, mais non plus assimilée à la littérarité du texte ; l'intertextualité deviendra une relation parmi les autres, un élément dans un réseau qui définit la littérature. Avec *Palimpsestes, La Littérature au second degré*, Genette reprend les études de *L'Introduction à l'architexte*, tout en reconsidérant ce qu'il désignait par paratextualité. Dès les premières lignes du livre *Palimpsestes*, Genette rappelle que l'objet de la poétique « [...] n'est pas le texte, considéré dans sa singularité », cela faisant plutôt l'objet d'étude de la critique, mais la « transtextualité », la « transcendance textuelle du texte », définie par « tout ce qui met [le texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes ».² C'est donc par ce terme de *transtextualité* que Genette nomme la transcendance textuelle, c'est-à-dire tout ce qui dépasse un texte et une œuvre. Il distingue cinq catégories de relations transtextuelles. La première, qui emprunte son appellation à Kristeva, est celle de *l'intertextualité*, que Genette définit par « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes (...), la présence effective d'un texte dans un autre ».³ Ce serait, plus précisément, la pratique traditionnelle de la *citation*, celle du *plagiat* et celle de *l'allusion*.

La seconde relation transtextuelle est celle que le texte « entretient avec ce que l'on ne peut guère nommer que son *paratexte* [...] ».⁴ Le paratexte est identifié dans les titres, les préfaces, les post-faces, les avertissements, les illustrations, les notes marginales, etc. Cet espace paratextuel est un lieu privilégié de l'action de l'œuvre sur le lecteur ; Genette l'appelle, en reprenant une définition de Philippe Lejeune, *contrat* (ou *pacte*) générique.

Le troisième type de relation transtextuelle est « la relation de "commentaire" qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer [...] ».⁵ C'est la *métatextualité*, identifiée par Genette dans la relation *critique*.

L'hypertextualité est la relation transtextuelle que Genette se propose d'étudier dans son *Palimpsestes*. Elle définit toute relation qui unit un texte B, l'hypertexte, à un

¹ Laurent Jenny, « La Stratégie de la forme », in *Poétique*, n°27, 1976, p.257, p.263.

² Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 7.

³ Id., p. 8.

⁴ Id., p.10.

⁵ Id., p.11.

texte A, l'hypotexte, dont il dérive. Cette dérivation peut connaître deux types de phénomènes, selon la relation hypertextuelle (imitation ou transformation de l'hypotexte) et son caractère (sérieux, ludique, satirique). Nous pouvons constater que le choix de l'étude d'un texte en tant qu'hypotexte ou hypertexte d'un autre explique la métaphore du titre choisi par Genette : le palimpseste est l'image de l'effacement d'un texte, opéré pour pouvoir récrire un autre.

La plus abstraite des relations transtextuelles de Genette est celle de l'*architextualité*, définie par la relation qu'un texte entretient avec le genre auquel il appartient, une relation « de pure appartenance taxinomique ».¹

L'effort de Gérard Genette va à l'encontre d'une approche fonctionnelle du texte et d'une clarification, d'une mise de l'ordre dans les multiples relations d'intertextualité, tentative qui n'est pas aisée et dont la difficulté est d'emblée mise en évidence. Genette souligne lui-même que les catégories qu'il tente à établir ne sont pas étanches et que, dans un texte, elles peuvent facilement glisser l'une vers l'autre : « Leurs relations sont au contraire nombreuses, et souvent décisives ».² Ainsi, la métatextualité et l'intertextualité interfèrent (un métatexte inclut souvent des citations) ; de même, l'hypertexte peut avoir valeur de commentaire. En délimitant son champ d'étude, en le centrant vers « son versant le plus ensoleillé »³, celui de l'hypertextualité, celui où « la dérivation de l'hypotexte à l'hypertexte est à la fois massive [...] et déclarée, d'une manière plus ou moins officielle »⁴, Genette accorde toutefois à l'hypertextualité un aspect d'universalité, en affirmant qu'il n'y a pas d'œuvre littéraire qui n'évoque une autre et, « en ce sens, toutes les œuvres sont hypertextuelles ».⁵

IV.3. L'écriture et la lecture

Les multiples manières d'envisager l'intertextualité, les efforts de classification au sein des relations qu'un texte peut entretenir avec un autre conduisent vers le constat d'une ambiguïté inhérente à la notion d'intertextualité.

Si l'on accepte la présence de l'intertextualité en tant que postulat dans la construction de tout texte, force est d'interroger la fonction de l'intertextualité et d'en discerner les effets ; il faut se demander si elle est purement décorative, exotique ou, bien au

¹ Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p.12.

² Id., p.16.

³ Id., p.19.

⁴ Ibid.

⁵ Id., p.18.

contraire, elle constitue une stratégie de signification orientée vers le lecteur. L'intertextualité ne peut se limiter à une reprise gratuite de textes, mais elle fait partie d'une stratégie d'écriture dont l'étude est incontournable pour déceler le tout unitaire qu'est le texte. La notion même de « stratégie d'écriture » ouvre un espace de dialogue entre le texte et le lecteur. Tout en opposant l'œuvre au texte, Barthes affirme que

[...] le Texte demande qu'on essaie d'abolir (ou tout au moins de diminuer) la distance entre l'écriture et la lecture, non point en intensifiant la projection du lecteur dans l'œuvre, mais en les lisant tous deux dans une même pratique signifiante.¹

Dès lors on voit surgir le lecteur en tant que participant à la signification du texte.

On peut constater que l'ambiguïté de l'intertextualité devient encore plus dense lorsqu'on la considère en tant qu'effet de lecture, et non plus comme un élément d'écriture. Ainsi, la lecture peut définir l'intertextualité. C'est dans cette perspective que se situe l'essentiel des théories de Michaël Riffaterre. L'écrivain n'est plus le seul à dialoguer avec les œuvres et les auteurs ; l'intertextualité devient un effet de lecture, une perception du lecteur qui participe lui-même à la construction du sens d'un texte.

La preuve de l'existence de l'intertextualité est le fait d'être reconnue comme telle par un lecteur, lecteur « qui seul est en mesure d'établir les rapports entre les textes, l'interprétant et l'intertexte [...] ».² L'intertextualité devient donc effet de lecture, selon la définition de Riffaterre : « L'intertextualité est la perception par le lecteur des rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie. Ces autres œuvres constituent l'intertexte de la première ».³

Cette relation de coopération entre le narrateur et le destinataire dans la construction du sens entraîne une composante subjective et aléatoire de la lecture et, évidemment, des analyses qui la suivent. L'analyse serait en fin de compte interroger et interpréter l'intertexte caché, enveloppé dans le tissage du texte « tel un obscur objet de lecture et de désir ».⁴

Un autre concept important pour déceler la signification d'un texte est désigné par Riffaterre dans ce qu'il appelle les *agrammaticalités*. Chaque texte est porteur d'agrammaticalités, une sorte de lacune sémantique qui ne peut s'expliquer par la référence au monde, à la réalité, au *mimesis*, mais justement par un recours à

¹ Roland Barthes, « Texte, (Théorie du) », in *Encyclopaedia Universalis*, vol.cit, p. 372.

² Michel Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, Seuil, Paris, 1983, p.205.

³ Cité par Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, p.16.

⁴ Laurent Jenny, « La Stratégie de la forme », in *Poétique*, N° 27, 1976, p. 259.

l'intertextualité. Ce sera dans un mouvement de va-et-vient que l'agrammaticalité, la difficulté du texte et de la lecture, trouvera un axe de signifiante, grâce au détour par l'intertexte.

[...] chaque agrammaticalité dans un poème est un signe de grammaticalité ailleurs, le signe qu'elle appartient à un autre système. Cette relation systémique confère la signifiante. Le signe poétique a deux faces : textuellement agrammatical, intertextuellement grammatical [...]

Il convient ici de remarquer la difficulté et la restriction de la lecture, face à l'agrammaticalité du texte qui contraint la liberté d'interprétation du lecteur. Si l'intertexte n'est pas perçu, la nature même du texte manquera et n'arrivera pas à se déployer dans une grammaticalité. En même temps, c'est justement cette contrainte, cet obstacle, sollicitant des lecteurs avertis, qui offre à la lecture son épanouissement : le perpétuel recommencement, l'ouverture du sens vers le renouvellement. Ainsi, la production du sens par le lecteur n'est pas la conséquence d'une simultanéité entre la lecture et la progression d'un texte, mais elle « résulte d'un mouvement de va-et-vient à travers le texte, mouvement qu'impose la dualité même des signes, agrammaticaux comme mimesis mais grammaticaux dans le réseau de la signifiante ».²

La liberté dans les limites de la contrainte semble être la leçon de Riffaterre dans son effort de tracer le spécifique d'une herméneutique intertextuelle. L'intertextualité est une partie co-substantielle de la constitution du sens. Elle détermine le sens dans un double mouvement, car la découverte de l'intertexte participe, elle-même, à la constitution du sens.

En continuant ce mouvement des théories qui situe l'intertextualité du côté de la lecture, Umberto Eco se place lui-aussi dans la perspective du lecteur, en affirmant : « aucun texte n'est lu indépendamment de l'expérience que le lecteur a d'autres textes »³, et faisant ainsi confiance à la capacité de tout lecteur pour déceler l'intertexte.

IV.4 L'intertextualité restreinte

En partant de la typologie établie par Jean Ricardou⁴, Lucien Dallenbach perçoit une discrimination entre *l'intertextualité générale* (rapports intertextuels entre textes d'auteurs différents) et *intertextualité restreinte* (rapports intertextuels entre textes du même auteur)⁵. Dallenbach observe le manque d'harmonie de ces deux concepts et ceux d'une

¹ Michel Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1993, p.206.

² Id., p. 207.

³ Umberto Eco, *Lector in fabula*, Paris, LgF, 1989.

⁴ Au colloque Claude Simon de Cerisy-la-salle, en 1974.

⁵ In « Intertexte et autotexte », *Poétique*, n° 27, 1976, pp. 281-292.

typologie plus ancienne, établie dans *Pour une théorie du nouveau roman*, où Ricardou distinguait entre une *intertextualité externe*, entendue comme rapport d'un texte à un autre texte et une *intertextualité interne* comprise comme rapport d'un texte à lui-même¹. À part l'intertextualité générale et l'intertextualité restreinte, Dallenbach propose la reconnaissance d'une *intertextualité autarcique*, qu'il arrive de nommer, dans le sillage de Genette, *autotextualité*. L'autotexte y est défini comme « une reduplication interne qui dédouble le récit tout ou partie sous sa dimension littérale (celle du *texte*, entendu strictement) ou *référentielle* (celle de la *fiction*) ».²

Fidèle à la leçon de Gide, Dallenbach entend par la mise en abyme le redoublement spéculaire « à l'échelle des personnages », du « sujet-même » d'un récit³. Le concept désignera un énoncé sui-généris dont l'émergence dépend de deux conditions minimales :

- a) son fonctionnement à deux niveaux : celui du récit où il « continue de signifier comme tout autre énoncé » et celui de la réflexion où « il intervient comme élément d'une métasignification permettant à l'histoire narrée de se prendre analogiquement pour thème ».⁴
- b) son caractère diégétique ou métadiégétique ;

Dallenbach considère la mise en abyme comme « une citation de contenu ou un résumé intratextuel ».⁵ De même, « [...] en tant qu'elle est partie intégrante de la fiction qu'elle résume, elle se fait en elle-même l'instrument d'un retour et donne lieu, par conséquent, à une répétition interne ».⁶ La répétition interne dans une même œuvre est donc le produit et la caractéristique essentielle d'une mise en abyme. Elle s'assume une fonction narrative, une manière de structuration de la narration et de la signifiante.

*Il n'y donc pas à s'étonner que la fonction narrative de toute mise en abyme se caractérise fondamentalement par un cumul de propriétés ordinaires de l'itération et de l'énoncé au second degré, à savoir l'aptitude de doter l'œuvre d'une structure forte, d'en mieux assurer la signifiante, de la faire dialoguer avec elle-même et de la pourvoir d'un appareil d'auto-interprétation.*⁷

On peut donc parler d'intratextualité lorsqu'un auteur met en œuvre ses propres autres textes. Ainsi, la reprise d'un texte ou d'un fragment de textes dans un autre texte

¹ Cf. Jean Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1971, p.162.

² Lucien Dallenbach, « Intertexte et autotexte », *Poétique*, N° 27, 1976, p.282.

³ Id. p.283.

⁴ Ibid.

⁵ Id., p.284.

⁶ Ibid.

⁷ Id., p.285.

rend possible un dialogue ouvert et établit une certaine autonomie de l'œuvre. Reprise des personnages, des scènes, répétition de phrases, mêmes références intertextuelles, créent une impression de continuité, de rapports étroitement liés entre les textes d'un auteur, tout en leur assurant une unité et un prolongement du sens.

IV. 5. La métaphore du palimpseste

Avant d'entamer l'analyse des textes de Tahar Ben Jelloun en tant que lieu de croisement de plusieurs textes et de nous laisser entraîner par les méandres d'une écriture inlassablement prise dans un mouvement de construction/déconstruction, revenant sans cesse sur ses pas, intégrant à chaque trace écrite les marques d'une oralité débordante ou bien laissant la parole à d'autres textes, un détour théorique de la notion d'intertextualité nous a été nécessaire. À la lumière de ce champ théorique, il nous reste à préciser certains choix terminologiques. Nous reprenons généralement les notions définies par Genette dans *Palimpsestes*, celles-ci étant plus systématiques et plus rigoureuses dans l'analyse des relations intertextuelles. Ce sera donc dans cet ouvrage de référence que nous puissions principalement notre trousse à outils méthodologiques. Il faut préciser que si nous choisissons la métaphore du palimpseste pour la lecture des textes de Ben Jelloun, nous allons pourtant envisager une étude des relations *transtextuelles* dans la terminologie genettienne, c'est-à-dire « tout ce qui le [le texte] met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes ».¹

Nous nous appuyons également sur les contributions théoriques de Lucien Dallenbach pour éclairer les éléments d'intratextualité décelables dans les textes de Ben Jelloun et qui leur confère continuité et unité, par la reprise de certains éléments et structures.

La fonction du modèle herméneutique du palimpseste appelle toutefois une observation. Il ne s'agira pas de décortiquer des textes pour y déceler, d'une manière verticale, diachronique, les strates y déposés. Nous concevons le palimpseste en tant que surface où le texte dominant, celui qui fait l'objet de notre propos, enchaîne sur un plan horizontal, synchronique, les traces d'écrits étrangers. En même temps, nous sommes convaincus du rapprochement mis en évidence par Todorov qui considère que « la conception du texte comme palimpseste n'est pas étrangère à la lecture ; mais au lieu de remplacer un texte par un autre, cette dernière décrit la relation des deux. Pour la

¹ Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p.7.

lecture, le texte n'est jamais autre, il est multiple ».¹ Ce sera donc cette image de la multiplicité que notre analyse mettra en lumière.

Développée par Thomas De Quincey², la réflexion sur la réécriture a été reprise par Gérard Genette pour intituler son analyse sur la littérature au second degré. Celui-ci définit ainsi le terme visé :

*Un palimpseste est un parchemin dont a gratté la première inscription pour en tracer une autre, qui ne la cache pas tout à fait, en sorte qu'on peut y lire, par transparence, l'ancien sur le nouveau. On entendra donc, au figuré, par palimpsestes (plus littéralement : hypertextes), toutes les œuvres dérivées d'une œuvre antérieure, par transformation ou par imitation.*³

Dans l'étude du texte de De Quincey, Baudelaire insiste sur le « palimpseste du cerveau humain », sur une permanence de la cohésion, de l'unité révélée par la métaphore du palimpseste :

*Qu'est-ce que le cerveau humain, sinon un palimpseste, immense et naturel ? Mon cerveau est un palimpseste, le tien aussi, lecteur. Des couches innombrables d'idées, d'images, de sentiments sont tombées successivement sur ton cerveau, aussi doucement que la lumière. Il a semblé que chacune ensevelissait la précédente. Mais en réalité aucune n'a péri.*⁴

On retrouve de nouveau cette conversion de l'invisible apparent en visible, renversement de la perception, qui est propre au mouvement du sable. Ensevelissement ne signifie pas effacement définitif, perte. Ainsi, chez Ben Jelloun, « brouiller les souvenirs » pour « en faire une nouvelle mémoire », comme dit le narrateur de *L'Écrivain public* dans le prologue du récit.

Nous retiendrons également le palimpseste comme modèle herméneutique, dans l'acception de Michel Charles, « [s]ous un texte, un autre (...) dit le sens du premier ».⁵ Le palimpseste engendre donc l'intertextualité comme espace de la continuité et de la liaison : l'écriture tisse un fil continu et révèle des textes enfouis.

¹ Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1980, p.245.

² In *Les Confessions d'un mangeur d'opium*, 1845, Paris, Gallimard, Coll. « L'Imaginaire », 1990.

³ Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, quatrième de couverture.

⁴ Cité par Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, p.158.

⁵ Id., p.157.

CHAPITRE V

RACONTE-MOI UNE HISTOIRE...

V. 1. Autour des *Mille et Une Nuits*

*Yamna, je suis un livre, (...), si je suis un
livre, je suis un livre inachevé.*

Tahar Ben Jelloun, *La Prière de l'absent*

La première version des *Mille et Une Nuits*, révélée par l'orientaliste Antoine Galland, offre au monde un réservoir inépuisable de la culture arabo-musulmane. Depuis cette première version, les contes arabes ne cessent plus d'être un bien universel ; traduits dans presque toutes les langues du monde, ils sont devenus l'un des textes arabes les plus connus. Composé entre les IX^e et XVI^e siècles, ce recueil rassemble des récits de provenances et de façons très diverses. Les plus anciens ont certainement pour origine des légendes perses et indiennes traduites, puis, islamisées au VIII^e siècle dans la région de Bagdad. De nouveaux récits ont été alors ajoutés, notamment ceux relatant les aventures du personnage historique, le Calife Haroun Al Rachid. À partir du XII^e siècle, les récits merveilleux issus de la tradition orale égyptienne sont venus enrichir peu à peu cet ensemble qui accueillit tout au long des quatre siècles suivants, un grand nombre de contes d'origines diverses (Arabie préislamique, Byzance, antiquité mésopotamienne ou biblique...). On trouve dans les *Mille et une nuits* aussi bien des contes merveilleux que des épopées, des romans d'amour, des tableaux humoristiques consacrés aux différentes professions et classes sociales, mais aussi des anecdotes qui relatent les faits des personnages célèbres, ou encore des contes à vocation morale.

Point de rencontre entre l'Occident et l'Orient, creuset de multiples influences persanes, turques, indiennes, africaines, qui ont traversé la société arabe, l'une des « pièces maîtresses du dispositif imaginaire de la civilisation arabo-islamique au moment de son apogée »¹, les *Nuits* exercent une influence considérable sur

¹ Malek Chebel, *L'imaginaire arabo-musulman*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2002, p. 226.

l'imaginaire et font toujours rêver ; ils parlent à chacun de leurs lecteurs, selon son imagination, ses fantasmes, son désir, son besoin d'exotisme. Les raisons de cette fascination incontournable ne peuvent ainsi être que des plus diverses. Goethe écrivait à ce propos :

Le caractère des Mille et Une Nuits est de n'avoir aucun but moral et, par suite, de ne pas ramener l'homme sur lui-même, mais de le transporter par delà le cercle du moi dans le domaine de la liberté.¹

Les contes arabes séduisent par leurs grandes libertés, celles des héros toujours disponibles à s'offrir à l'aventure, celles des conteurs qui brouillent indéfiniment les limites du réel et du surnaturel, celles qui soustraient les protagonistes à toutes les hiérarchies sociales, à toutes les contraintes sexuelles.

Ce corpus d'innombrables manuscrits, les éditions diverses, les traductions, les réécritures conduisent le lecteur à envisager les *Mille et Une Nuits* comme un livre éclaté : il y aura toujours un autre texte à lire, à découvrir, à faire rêver. Une telle générosité ne pouvait pas laisser les écrivains indifférents. En effet, on pourrait facilement imaginer que tout écrivain désire que la plume maculant la page blanche de son livre ne s'arrête plus jamais. C'est le rêve que fait aussi le personnage d'Italo Calvino dans *Si par une nuit d'hiver, un voyageur* :

Je voudrais pouvoir écrire un livre qui ne serait qu'un incipit, qui garderait pourtant toute sa durée les potentialités du début, une attente encore sans objet (...) Devrait-il emboîter un début de narration dans l'autre, comme le font Les Mille et une nuits ?²

Garder donc la promesse du début même lorsqu'une clause se prête à tracer un point terminus, c'est la fascination du livre infini et c'est là que *Les Mille et Une Nuits* ne déçoivent pas leur lecteur. Le besoin de raconter est à jamais inassouvi ; l'imagination trouve toujours le chemin de se ressourcer, une histoire appelle indéfiniment une autre. Cette fascination des histoires multiples est d'ailleurs avouée par Ben Jelloun :

J'adore raconter des histoires. C'est un métier et une passion. Ça permet de dire autre chose que l'événementiel. Le principe littéraire le plus fondamental de tous les temps, c'est celui des

¹ Cité par Jamel Eddine Bencheikh, « Les Mille et Une Nuits », in *Encyclopaedia Universalis*, pp.151-152.

² Cité par Christiane Chaulet-Achour, « La galaxie des Nuits », in *Les 1001 Nuits et l'imaginaire du XX^e siècle*, Paris, l'Harmattan, 2004, p.14.

*Mille et une nuits. Raconte-moi une histoire ou je te tue... Nous sommes condamnés à raconter des histoires sous peine de disparition.*¹

Raconte-moi une histoire ou je te tue... cet impératif de raconter l'histoire revient avec sa charge de menace à travers les textes de Ben Jelloun et représente l'une des traces intertextuelles qui renvoie, d'une manière évidente, par des allusions ou par des procédés d'écriture, aux *Mille et Une Nuits*. Nous nous proposons de suivre ces traces qui sont sédimentées dans l'écriture-palimpseste des textes benjellouniens. Ce que nous voulons privilégier dans notre étude, c'est la caractéristique du livre-infini, telle qu'elle transparait du recueil des *Nuits*.

V. 2. Les boîtes chinoises

À partir de l'exemple magistral offert par *Les Mille et Une Nuits*, dans *La Poétique de la prose*, Todorov² étudie la structure du récit dans les contes arabes et définit la structure de *l'enchâssement du récit*, les notions du *récit enchâssant* et du *récit enchâssé*. Dans *Les Mille et Une Nuits*, le rôle de récit enchâssant est assuré par le conte du roi Shâhriyâr et de son frère, avec l'histoire de la trahison de leurs reines, la décision de vengeance du roi Shâhriar et l'intervention de Shahrazâd. Ces premières pages du recueil ont été différemment désignées, par les termes de prologue, conte-cadre, conte-prétexte, conte liminaire.³ Todorov explique le procédé d'enchâssement dans les termes suivants :

[...] *l'enchâssement est une mise en évidence de la propriété la plus essentielle de tout récit. Car le récit enchâssant, c'est le récit d'un récit. En racontant l'histoire d'un autre récit, le premier atteint son thème fondamental et en même temps se réfléchit dans cette image de soi-même ; le récit enchâssé est à la fois l'image de ce grand récit abstrait dont tous les autres ne sont que des parties infimes, et aussi du récit enchâssant qui le précède directement. Etre le récit d'un récit, c'est le sort de tout récit, qui se réalise à travers l'enchâssement.*⁴

La technique du récit enchâssé consiste donc à inclure, dans la trame narrative principale, des micro-récits, en détour, dont la fonction est soit explicative, soit thématique, pouvant aller jusqu'à la mise en abîme. Cette pratique scripturale pourrait être également appelée la « boîte chinoise » ou la « poupée russe » (la matriochka). Elle peut être comparée à

¹Tahar Ben Jelloun, «Deux cultures, une littérature», propos recueillis par Pierre Maury, in *Le Magazine Littéraire*, Paris, n° 329, 1995, pp.107-111.

² Tzvetan Todorov, « Les hommes-récits », in *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1980, pp.78-91.

³ Pour une étude approfondie de la structure des contes arabes, se rapporter à l'ouvrage de Jamel Eddine Bencheikh, *Les Mille et Unes Nuits ou la parole prisonnière*, Paris, Gallimard, 1998.

⁴ Tzvetan Todorov, « Les hommes-récits », in *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1980, p.85.

ces objets traditionnels qui contiennent des objets similaires de moindre taille et qui sortent les uns des autres, successivement, d'une manière pouvant aller jusqu'à l'infini.

Suivons d'abord la manière dont le procédé d'enchâssement est illustré dans le texte de *L'Auberge des pauvres*, le récit qui nous semble le plus représentatif pour la structure d'enchâssement étudiée par Todorov. Le récit enchâssant s'y annonce dès les premières lignes : « C'est l'histoire d'un homme contrarié ».¹ La difficulté d'ancrer l'histoire dans l'univocité, représentant d'ailleurs l'un des principaux enjeux du roman, est mise en évidence par la relativité de l'acte de nommer, de définir, d'énoncer une variante unique. Ainsi, l'histoire promise au début pourra être « [...] l'histoire d'un artiste frappé par la foudre de la passion, parti au bout du songe et qui n'en est jamais revenu, du moins pas dans un état d'humanité acceptable. »² ou bien encore « [...] l'histoire d'un homme triste, tellement triste qu'il est devenu le dépositaire en titre de la grande tristesse de Marrakech ».³

Le narrateur qui entame son histoire est loin d'être innocent par rapport à son déroulement, puisque dans l'annonce de son projet narratif, il introduit une phrase qui joue le rôle de mise en abîme prospective, dans l'acception de Dallenbach⁴, une anticipation qui réfléchit avant terme l'histoire à venir : « C'est une histoire qui se termine toujours mal. Je le savais vaguement pour m'être occupé d'un ami qui fut frappé par la foudre de la passion et qui faillit en mourir ».⁵

Professeur enseignant à la faculté de lettres de Marrakech, vivant de plein fouet la monotonie d'un mariage médiocre et dépourvu de passion, préférant les rêves en silence au détriment de la vie, le narrateur ne cesse pas de nourrir le grand rêve de sa vie, l'écriture de son Ulysse à soi, « un petit Ulysse marocain ».⁶ Ce projet ne semble pourtant pas réalisable, puisque pour rendre une réplique à Joyce, il faut inscrire la vie dans la littérature, car « la vie est dans la substance même de l'histoire, [...] elle est dans ce qui arrive ».⁷ Le lecteur est donc convié à participer à un double projet narratif : l'histoire d'un voyage à deux faces, celui du protagoniste Bidoun, parti pour Naples et

¹ Tahar Ben Jelloun, *L'Auberge des pauvres*, Paris, Seuil, 1999, p.7.

² Id., p.8.

³ Ibid.

⁴ Cf. Lucien Dallenbach qui analyse dans l'article « Intertexte et autotexte », in *Poétique*, n° 27, 1976, pp. 281-292, trois espèces de mise en abîme : la première, *prospective*, réfléchit avant terme l'histoire à venir, la deuxième, *rétrospective*, réfléchit après coup l'histoire accomplie, la troisième, *rétro-prospective*, réfléchit l'histoire en découvrant les événements antérieurs et les événements postérieurs à son point d'ancrage dans le récit.

⁵ Tahar Ben Jelloun, *L'Auberge des pauvres*, Paris, Seuil, 1999, p.10.

⁶ Id., p.11.

⁷ Id., p.13.

ouvert à l'appel de l'aventure de sa vie, et l'histoire d'un projet d'écriture, d'un livre en train de s'écrire. Cela pourrait être en résumé le récit enchâssant de *L'Auberge des pauvres*.

Il est particulièrement intéressant de remarquer que le récit du voyage à Naples et des rencontres faites à l'Auberge trouvera sa forme d'expression dans des lettres que le narrateur compose pour sa femme. Non plus sa femme Fatma, mais un personnage imaginaire qu'il décide d'inventer et auquel il attribue des qualités de rêve. Ne pouvant plus supporter le fade de la réalité, il décide de s'inventer une réalité plus convenable : « Alors je décidai de voir Fatouma autrement (il faut bien que j'invente pour survivre) [...] ». ¹ C'est par ce projet, qui se concrétise dans les lettres écrites à l'imaginaire Ouarda, que le narrateur nous fait regarder dans le miroir du récit principal, celui de son passage par l'Auberge. Ce que l'on peut y voir, c'est l'image reflétée du livre qu'il veut écrire : « Voilà, il s'agissait d'agir sur la réalité en fonçant tête baissée dans la fiction ! C'était mon programme ». ² À travers ces lettres, le narrateur engage tout un discours sur l'acte d'écrire et sur la tension qui s'instaure entre la réalité et la fiction : « Souvent les mots prennent le pas sur les actes et même les supplantent comme s'il suffisait d'écrire pour changer la vie ». ³ Le récit de ces lettres assure un niveau méta-narratif et le déroulement, souvent interrompu, de l'histoire du livre en train de s'écrire.

Le récit de l'histoire du narrateur englobera une multitude d'autres récits enchâssés et la narration s'avère être impatiente car le narrateur met à nu, dès le commencement, le schéma des micro-récits qui seront la substance du récit enchâssant. Le fragment suivant met en lumière la structure de l'enchâssement et représente, d'ailleurs, dans un état embryonnaire, l'essentiel des histoires de *L'Auberge des pauvres* :

[...] suivez-moi, nous quittons la terre rouge de Marrakech pour nous poser un jour de pluie sur le bord de la Méditerranée, oui, j'ai osé tout quitter, j'ai fait le saut, je ne suis plus l'homme figé par la peur, à présent je suis ailleurs : je vous dirai Naples et ses bas-fonds, (...) je vous dirai la Vieille, une peau toute ridée, enflée et bourrée de bonté, un personnage de roman tel que je l'ai toujours rêvé, une grande dame, sale et fardée, une mémoire qui a du mal à se taire, c'est à cause de l'asthme, à cause des illusions de la vie, je vous dirai Momo, le Sénégalais clandestin, colosse au petit cerveau, je vous dirai l'histoire d'Idé et Gino, Iza et moi, oui, moi aussi je me suis perdu dans les histoires des autres, moi aussi j'ai eu une histoire, je suis ce moi qui dérobera une journée entière au temps, la mettra sous pli, n'en parlera à personne, l'encadrera

¹ Tahar Ben Jelloun, *L'Auberge des pauvres*, Paris, Seuil, 1999, p.29.

² Id., p.30.

³ Id., p.32.

*dans sa mémoire comme le secret absolu, le mystère fait pour errer en pays inconnu, sur une terre de fiction, là où moi, le double, le masque et l'effroi, moi le seul à renoncer aux images de compensation, moi le héros magistral d'une épopée tissée de tristesse avec de temps en temps une éclaircie, une embellie faisant chanter les buissons, je passerai outre les conventions, les ordres et les interdits pour narrer l'histoire des amours perdues dans l'Auberge des Pauvres [...]*¹

Toutes ces histoires, celles de la Vieille, de Momo, de Gino, d'Idé, d'Iza, et non moins celle du narrateur, sont en effet des récits enchâssés dans le premier, une sorte de récit-cadre constitué par l'histoire de Bidoun. Leur point de rencontre est sans doute ce que le narrateur annonce lui-même, une histoire des passions, des amours perdus, des illusions dans la vie. On assistera dans *L'Auberge des Pauvres* à un glissement d'une histoire à l'autre, de sorte qu'elles deviennent indistinctes, écrivant et réécrivant une même histoire, celle de l'amour vécu dans un état de frontière entre le rêve et la réalité. Autour de ce fil conducteur qu'est l'histoire des amours, se tissent des relations de croisement, de superposition, voire d'identification. Les histoires sortent l'une de l'autre comme les poupées russes, chacune d'elles gardant sa part d'identification, de continuation avec une autre. D'ailleurs, c'est ce que la Vieille, maîtresse des contes, avaleuse des paroles des autres, dira à Bidoun : « En fait, ton livre sur Naples, c'est comme les poupées russes, ça peut s'ouvrir à l'infini ».² Le narrateur, vivant une passion cachée pour Iza, nourrie par la seule substance de leurs lettres, libre d'imaginer et de projeter dans le rêve tout ce qui fait défaut à la vie, arrivera à confondre sa propre histoire d'amour avec celle de Gino, pensionnaire de l'Auberge, pour Idé. Lorsque Gino évoque ses nuits d'amour avec Idé, le narrateur a le sentiment d'avoir vécu les mêmes sensations, d'autant plus que son amour se consomme dans le rêve et dans l'imagination.

*Je pense à Iza. C'est curieux. Nos deux histoires ont quelque chose de commun. La nostalgie ; la différence entre nous, c'est que toi, tu as vécu avec Idé [...], moi, Iza, je ne la connais que par l'imagination, nous nous sommes écrits, nous nous sommes parlé au téléphone, puis plus rien.*³

Mais l'irréel de cet amour de papier sera aussitôt mis en doute par l'histoire d'une rencontre avec Iza l'imaginaire, séquence qui dépasse les limites de la réalité. L'échange des répliques de Gino et du narrateur est ainsi révélateur pour la confusion

¹ Tahar Ben Jelloun, *L'Auberge des pauvres*, Paris, Seuil, 1999, p. 21.

² Id., p.136.

³ Id., p.208.

entre le rêve et la réalité et montre, en même temps, la contamination des histoires des deux personnages :

- *Il faut que je te raconte une des nos dernières rencontres.*

- *Donc, ce n'est plus du rêve !*

- *Il faut cesser de se demander si c'est du rêve ou de la réalité. Il faut me croire comme moi j'ai cru tout ce que tu m'as dit. Ça reste entre nous. Alors, t'es prêt ? Prêt pour le voyage ?*

- *Je suis toujours prêt pour écouter une belle histoire. J'ai besoin de quelque chose qui m'enchanté et qui m'éloigne de la tristesse où je vis. Allez, raconte, je t'écoute.*¹

Les paroles annonciatrices qui ouvraient le roman et configuraient le mélange, la confusion de l'histoire du narrateur dans les histoires des autres pensionnaires de l'Auberge se retrouvent de la même manière dans la conscience du narrateur : « Plus Gino parlait de son amour pour Idé, plus je me reconnaissais dans son délire et ses hallucinations »² ou bien « Je sais que je passerai la nuit à attendre Iza comme le pauvre Gino attend Idé ».³

Finalement, Gino lui-même est conscient du pouvoir de son histoire de prendre un visage anonyme et de s'infiltrer dans la vie de tout autre homme. Ainsi se détache-t-il de son histoire et, avec un regard de l'extérieur, il la voit multiplier à l'infini :

*C'est l'histoire d'un pauvre homme qui a les épaules affaissées, le dos courbé et la tête pleine à craquer de rêves et de débris de rêves. Je suis cet homme comme je serai un jour tous les hommes.*⁴

Dans le récit de Gino, enchâssé dans celui cadre, du narrateur, d'autres histoires seront enchâssées à leur tour, même si d'une manière elliptique. Dans l'espace blanc laissé par la narration, c'est sans doute au lecteur que revient la tâche de projeter des ébauches d'histoire :

*Je le raccompagnai jusqu'à sa chambre. Il me raconta l'histoire de sa mère morte de tristesse après avoir été envoûtée par un marabout d'Ethiopie. Encore une fabulation ? Sans doute. Gino était lui-même une fable, un conte à verser dans un autre conte et ainsi de suite à l'infini.*⁵

Tous ces exemples nous conduisent à constater que, dans *L'Auberge des pauvres*, l'enchâssement des récits fonctionne d'un bout à l'autre du roman, illustrant parfaitement le récit infini et l'une des images essentielles des *Mille et Une Nuits*, celle des contes qui versent dans d'autres. À titre d'exemple, nous pensons aux histoires

¹ Tahar Ben Jelloun, *L'Auberge des pauvres*, Paris, Seuil, 1999, p.210.

² Id., p.215.

³ Id., p.216.

⁴ Id., p.216.

⁵ Ibid.

évoquées par la Vieille, qui racontent brièvement des bribes de l'existence d'autres pensionnaires de l'Auberge : les histoires de Federico, de Bianca, d'Antonella, d'une famille de Gitans, de Lorenzo, d'Armando, d'Ilaria.¹ Chacune de ces histoires pourrait servir de cadre aux histoires des protagonistes, Gino, Bidoun, Iza, Idé, la Vieille mais, en même temps, toutes ces apparitions passagères pourraient assurer, elles-mêmes, le rôle de protagonistes.

Ce qui fait la particularité de ce roman est surtout l'interchangeabilité du récit enchâssant et des récits enchâssés. Si nous suivons le fil temporel de la narration, le récit de Bidoun est, sans doute, le récit enchâssant. Mais comme les contes versent les uns dans les autres, on ne peut plus parler de commencement ou de fin ; l'un des récits enchâssés devient, à son tour, récit enchâssant. Considérons, par exemple, cette confession trouvée par la Vieille dans le journal de Federico, ancien pensionnaire de l'Auberge : « La perfection, c'était mon métier. Un grain de sable, une brise mal lunée, un cri en trop, et voilà l'artiste redevenu un homme ordinaire, interchangeable à l'infini ». ² Federico était un artiste de succès, mime et puis funambule. Le malheur avait brisé une destinée brillante, tout comme il allait frapper Gino, pianiste en quête de perfection. Bidoun non plus n'allait pas échapper aux foudres de la passion. Cela avait été pareil pour la Vieille, consommée par un amour dévastateur et par le hasard des malheurs atroces qui avaient marqué son existence. Être interchangeables, à l'infini, c'est la destinée des histoires confiées dans cette *Auberge des Pauvres*, véritable Cour des Miracles. Or, c'est justement par cette capacité de l'histoire de transgresser les limites que le texte devient possible ; par son inachèvement, il devient ouverture.

Nous pouvons affirmer que par ces glissements qui opèrent d'un passage à l'autre du roman, par cette image d'infinie interchangeabilité, par la multiplication des histoires et leur nature nécessairement hybride, *L'Auberge des Pauvres* rejoint le texte des contes arabes. Tahar Ben Jelloun multiplie les personnages, les événements qui tournent cependant autour de la même présence du malheur incontournable, il confronte les petites histoires aux grandes histoires, tout en y esquissant une carte de l'Histoire. Et ce qui est particulièrement intéressant, c'est que l'Histoire ne se conjugue jamais au singulier : toutes les histoires peuvent se réunir dans une seule, au caractère infini. On y retrouve ainsi le pouvoir symbolique des *Mille et Une Nuits*, celui d'être un texte-bibliothèque, une bibliothèque vivante qui accueille tous les contes, toutes les histoires mélangées. Le texte de

¹ Tahar Ben Jelloun, *L'Auberge des pauvres*, Paris, Seuil, 1999, pp.81-87.

² Id., p.83.

La Nuit de l'erreur surprend cette caractéristique des contes arabes de dépasser les limites d'un livre. Ils y sont comparés symboliquement à « une maison immense, un château en ruine ou tout était possible. »¹ En passant de la parole romanesque à celle critique, il faut remarquer que ce trait saillant de dépasser les limites d'un livre a été maintes fois mis en évidence par l'exégèse des *Mille et Une Nuits* :

*Cette totalité, où les contes sont un tout en perpétuelle évolution, est caractérisée par le nombre 1001 symbole de l'infini, puisque à mille (figure de l'infini) est ajouté le chiffre un, la réunion de ces deux termes permet alors, d'atteindre un certain absolu.*²

Nous pensons également à rappeler que ce caractère d'ouverture infinie du livre fascinait l'écrivain argentin Jorge Luis Borges, qui faisait une analyse du titre du recueil justement dans cette perspective de l'infinitude:

*Je voudrais m'arrêter à ce titre. C'est un des plus beaux du monde (...) Je crois qu'elle vient du fait que, pour nous, le mot « mille » est presque synonyme d'« infini ». Dire mille nuits, c'est parler d'une infinité de nuits, de nuits nombreuses, innombrables. Dire « mille et une nuits », c'est ajouter une nuit à l'infini des nuits. [...] L'idée d'infini est consubstantielle aux Mille et une nuits.*³

L'enchâssement des récits dans *L'Auberge des Pauvres* représente un dialogue manifeste avec les textes des contes arabes. Ce dialogue y est prolongé par des références explicites aux *Mille et Une Nuits* : « [...] mais les gens ont besoin de rêver et d'oublier leurs misères, ils aiment qu'on leur raconte des histoires comme si nous étions encore à l'époque des Mille et Une Nuits. »⁴ Par ce besoin absolu d'écouter des histoires et, en même temps, de produire des histoires, réel et imaginaire confondus, Tahar Ben Jelloun interroge dans ses textes l'un des sens profonds des *Mille et Une nuits* : le rapport à la parole et à son statut salvateur qui transcende la mort⁵. Rapport qui se traduit également par la nécessité vitale de la parole, le désir d'inventer et d'imaginer.

¹ Tahar Ben Jelloun, *La Nuit de l'erreur*, Paris, Seuil, 1997, p. 243.

² Laurent Bernard, « Le détour par le conte : Haroun et la mer des histoires de Salman Rushdie », in Christiane Chaulet-Achour (dir.), *Les 1001 Nuits et l'Imaginaire du XXe siècle*, Paris, L'Harmattan, 2004, p.137

³ Jorge Luis Borges, « Les Mille et Une Nuits », *Conférences*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio/Essais », 1985, p.58.

⁴ Tahar Ben Jelloun, *L'Auberge des pauvres*, Paris, Seuil, 1999, p.283.

⁵ Concernant le statut de la parole dans *Les Mille et Une Nuits*, Malek Chebel lui attribue un caractère multiforme, en tant que « partie intégrante de la relation triangulaire qui lie le narrateur à l'auditeur en passant par la narration », in *L'imaginaire du monde arabo-musulman*, Paris, PUF, 2002, p. 227.

V. 3. L'histoire du désert – histoire infinie

*Il me dit que son livre s'appelait le
livre de*

*sable, parce que ni ce livre ni le
sable n'ont*

de commencement ni de fin.

Borges, *Le Livre de sable*

Si dans le chapitre antérieur nous avons restreint le champ d'analyse de l'enchâssement du récit à *L'Auberge des Pauvres*, nous avons l'intention de la poursuivre à travers plusieurs textes de notre corpus et de saisir la manière dont ces éléments deviennent intra-textuels, répétitions obsessionnelles qui se prolongent d'un texte à l'autre de Ben Jelloun. L'écho des *Mille et Une Nuits* à travers le roman *La Prière de l'absent* s'est fait entendre dès sa parution, lorsque, dans une chronique du livre, Le Clézio affirmait :

Le charme, (au sens fort de ce mot) du livre de Tahar Ben Jelloun, La Prière de l'absent, c'est ce lien qui l'unit aux plus anciens textes romanesques, ceux de Mille et Une Nuits, où ce n'est pas tant l'intrigue qui compte, ni le caractère des personnages, que cette possibilité qu'ont les événements et les êtres de s'ouvrir vers autre chose, chacun parlant puis se taisant, ourdissant ainsi une trame magique et surhumaine.¹

Dans la *Prière de l'absent*, le récit enchâssant est assuré par un narrateur extradiégétique qui raconte un voyage vers le Sud dont les protagonistes sont les vagabonds Sindibad et Bobby, Yamna, ancienne mendicante, ancienne prostituée, vagabonde elle-aussi, mais seulement l'image de cette Yamna, puisque la réelle Yamna était morte ; les trois protagonistes sont « [...] désignés par la source, par l'arbre et les mains de la sage-femme, Lalla Malika, pour écrire ce livre, pour remplir toutes ces pages ». ² Le livre dont il s'agit est en fait un enfant, « un être vierge de toute réalité, pur, né de la limpidité de l'eau et de la fermeté de l'écorce de l'arbre ». ³ Les protagonistes ont la mission d'accompagner l'enfant vers le Sud, sous la promesse de garder le secret de leur aventure. La substance du livre est donc un voyage mythique, l'errance des personnages vers les sables du désert. Nous pouvons repérer dans l'histoire de ce voyage le récit

¹ Jean-Marie Gustave Le Clézio, «Tahar Ben Jelloun dans la tradition des anciens conteurs», *Le Monde*, Paris, 04/09/1981, p. 13.

² Tahar Ben Jelloun, *La Prière de l'absent*, Paris, Seuil, 1981, p.56.

³ Id., p.54.

enchâssant dont la principale caractéristique réside dans la fuite des protagonistes d'un endroit à l'autre du territoire marocain. Le récit du voyage sera parsemé d'autres récits, ceux du passé des trois personnages, Yamna, Sindibad et Bobby. Ce qu'ils ont en commun, c'est l'errance et la reprise du chemin, la marche à la dérive. Imbriquée dans l'histoire des déambulations de Yamna, l'image de sa djellaba aux quinze poches est un symbole de la multiplicité de récits et, en même temps, une mise en abyme du voyage central qui assure l'ossature du récit-cadre:

Elle portait une djellaba sur laquelle elle avait cousu pas moins de quinze poches devant correspondre chacune à une case d'espérance ou d'ironie : la poche bleue était l'enfant qu'elle prétendait avoir eu et qui reviendrait un jour sur un cheval la délivrer de la solitude ; la blanche était faite pour cacher la clé du paradis [...] ; la poche verte était celle du voyage vers l'horizon lointain ; la poche rouge, elle l'avait réservée aux soieries et aux parfums que son fils lui apporterait d'Arabie ; la poche grise cousue sur le capuchon désignait les sables du désert dont elle avait entendu parler par un commerçant de perles ; dans la poche mauve elle avait glissé une pièce d'un rial troué et qui n'avait plus cours depuis l'entrée des Français au Maroc ; la poche beige était fermée, elle prétendait y avoir emprisonné la Sagesse et le Silence (c'était la poche intouchable, fermée définitivement sur un talisman ramassé par terre près du tombeau d'un marabout) ; la poche vert pâle était ouverte sur la vérité, mais restait vide ; la rouge cramoisie contenait le plan d'un trésor en mer [...] ; la poche rose était la plus grande, réservée au mystère et au pain (...) ; la poche marron était pour la pluie, la sécheresse sévissait souvent dans le pays ; la poche bleu ciel était minuscule, c'était le printemps et le vent frais du soir ; une poche noire brodée de fils d'or – un fil jaune- était cousue à l'emplacement du cœur, c'était pour le pèlerinage à l'une des villes saintes – la Mecque, Médine, Al Qods, Smara... ; la poche aux plusieurs couleurs était un fourre-tout du rêve, elle y mettait toutes ses attentes et n'en parlait jamais ; la poche rouge-pourpre devait contenir l'écharpe en soie rouge pourpre qu'elle offrirait au cavalier qui lui apporterait le bonheur de la mort et le silence éternel.¹

Les poches sont ainsi remplies de renvois symboliques qui débordent la narration à différents moments de son déroulement : le grand voyage vers les sables du désert, la paix et le silence des sables, la mort de Yamna, avant même son engagement dans le récit, la naissance de l'enfant sublime, les références aux conditions sociales et politiques du Maroc colonisé. Les poches de la djellaba prolifèrent donc et un monde à part trouve sa place à l'intérieur de chacune d'entre elles. Cette image du pullulement des objets et des histoires n'est pas singulière dans les textes de Ben Jelloun. Nous retrouvons dans *La*

¹ Tahar Ben Jelloun, *La Prière de l'absent*, Paris, Seuil, 1981, pp.69-70.

Nuit sacrée l'image d'un jeune homme en train de défaire une malle. Celle-ci est un réservoir d'histoires singulières et le geste d'en sortir les objets, les uns après les autres, semble illustrer le mieux la force qui gît dans l'histoire au pluriel, l'histoire inépuisable. Elle est en quelque sorte le geste symbolique de la main qui tourne les pages des livres de Ben Jelloun et c'est pourquoi nous tenons à retranscrire le fragment dans son intégralité, considérant que sa longueur n'empêche pas la cohérence de notre réflexion, mais l'éclaire mieux :

Il en sortait des objets disparates en les commentant, dans le but de reconstituer une vie, un passé, une époque :

Nous avons là des bribes d'un destin. Cette malle est une maison. Elle a abrité plusieurs vies ? Cette canne ne peut être le témoin du temps. Elle est sans âge et elle vient d'un noyer qui n'a plus de souvenirs. Elle a dû guider des vieillards et des borgnes. Elle est lourde et sans mystère. Regardez à présent cette montre. Les chiffres romains sont pâles. La petite aiguille est bloquée sur midi ou minuit. La grande se promène toute seule. Le cadran est jaune. A-t-elle appartenu à un négociant, un conquérant ou un savant ? Et ces chaussures dépareillées ? Elles sont anglaises. Elles ont mené leur propriétaire dans des lieux sans boue ni poussière. Et ce robinet en cuivre argenté. Il viendrait d'une belle demeure. La malle est muette. Il n'y a que moi pour l'interroger. Tiens, une photographie. Le temps a fait son travail. Une photo de famille signée "Lazarre 1922". C'est le père – peut-être grand-père qui se tient au milieu. Sa redingote est belle. Ses mains sont posées sur une canne en argent. Il regarde le photographe. Sa femme est assez efficace. On ne la voit pas bien. Sa robe est longue. Un petit garçon, un nœud papillon sur une vieille chemise, est assis au pied de la mère. A côté, c'est un chien. Il est fatigué. Une jeune femme est debout, un peu isolée. Elle est belle. Elle est amoureuse. Elle pense à l'homme de son cœur. Il est absent, en France ou aux Antilles. J'aime imaginer cette histoire entre cette jeune femme et son amoureux. Ils habitent à Guéliz. Le père est contrôleur civil dans l'administration coloniale. Il fréquente le pacha de la ville, le fameux Glaoui. Ça se voit sur son visage. Il y a quelque chose d'écrit sur la photo. "Un après-midi de bon... avril 1922." Regardez à présent ce chapelet... du corail, de l'ambre, de l'argent... Il a dû appartenir à un imam. Peut-être que la femme le portait comme collier... Des pièces de monnaie... un rial troué... un centime... un franc marocain... des billets de banque qui n'ont plus de valeur... Un dentier... une brosse... un bol en porcelaine... Un album de cartes postales... J'arrête de sortir ces objets...¹

Même si le jeune homme déclare s'arrêter de sortir ces objets, le contenu de la malle ne semble pourtant pas épuisé et les points de suspensions en témoignent. Ils

¹ Tahar Ben Jelloun, *La Nuit sacrée*, Paris, Seuil, 1987, pp. 14-15.

jouent dans l'énumération le même rôle que la mille et unième nuit, dont l'existence semble vouée à déboucher sur une autre nuit, une mille deuxième nuit. Chaque objet sorti de la malle engendre un récit, celui de son histoire réelle et de celle de ses propriétaires, mais surtout un discours qui reste sous le signe du possible, suggéré par les « peut-être » plusieurs fois énoncés. La malle s'élargit indéfiniment ; ainsi la tentative du jeune homme de « reconstituer une vie, un passé, une époque »¹ échoue à chaque fois qu'un objet appelle impérativement un autre.

Robert Elbaz voit dans le fragment cité une marque de la série narrative qui caractérise les romans benjellouniens, constituant « des éléments, des énoncés narratifs, composant la série indéterminée et ouverte de son Texte ».² Dans cette série narrative les éléments sont toujours interchangeables et, de plus, inépuisables.

*Pour chaque signifié, affirme le critique, un nombre indéfini de signifiants. Et la malle se remplit à mesure qu'elle se vide : le remplissage sémiotique est aussi riche que son épuisement. Plus on raconte, plus il y a à raconter.*³

C'est justement par cette potentialité d'ouverture infinie, de remplissage assoiffé de signes que l'écriture de Tahar Ben Jelloun rejoint l'écriture du désert qui n'a pas de fin, de limites ou de frontières, qui trace et efface les signes, pour recommencer indistinctement, dans un jeu de répétition inlassable, d'insatiabilité narrative. C'est également une compréhension de la leçon du désert dont les textes benjellouniens témoignent et que nous apprenons d'Edmond Jabès : « Le désert est bien plus qu'une pratique du silence et de l'écoute. Il est une ouverture éternelle. L'ouverture de toute écriture, celle que l'écrivain a, pour fonction, de préserver. Ouverture de toute ouverture ».⁴

V. 4. Raconter, vivre

Dans *La Prière de l'absent*, il y a une autre histoire s'enchâssant dans le récit-cadre, le voyage des trois protagonistes vers le Sud : l'histoire racontée par Yamna à l'enfant, l'histoire du saint cheïch Ma-al-Aynayn, constructeur de la citadelle vers laquelle les voyageurs se dirigent dans leur marche vers le Sud. L'histoire est plusieurs fois interrompue par l'arrivée de la nuit, différée et puis reprise.⁵ Les contes des *Mille et Une Nuits* finissent presque invariablement avec « Mais l'aube venait reprendre Shahrâzâd, parler n'était

¹Tahar Ben Jelloun, *La Nuit sacrée*, Paris, Seuil, 1987, p. 14.

²Robert Elbaz, *Tahar Ben Jelloun ou L'Inassouissement du désir narratif*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 27.

³Id., p.31.

⁴Edmond Jabès, *Le Soupçon, Le désert, Le livre des ressemblances*, II, Paris, Gallimard, 1978, p. 56.

⁵Cf. Tahar Ben Jelloun, *La Prière de l'absent*, Paris, Seuil, 1981, pp.96-98, 119-120, 139-140, 165-166.

plus permis : elle se tut ». ¹ L'arrivée du jour coupe donc brusquement la parole de la conteuse orientale. De même, dans *La Prière de l'absent*, la nécessité de reprendre la route interrompt les paroles de Yamna : « Je te raconterai Samara un autre jour. À présent nous reprenons la route ». ² Après d'autres déambulations du récit, l'histoire sera reprise : « Yamna racontait déjà Samara, la ville des sables qui allait devenir sainte ». ³

Cette manière d'entamer, interrompre, différer et reprendre une histoire est un procédé qui assure la cohérence temporelle dans *Les Mille et Une Nuits* ; le passage d'une nuit à l'autre y coïncide avec le déroulement du fil narratif. Shahrâzad interrompt le cours de son histoire chaque fois que l'aube annonce un nouveau jour. C'est à juste titre qu'Abdallah Memmes ⁴ remarque les similitudes entre le statut de Yamna et celui de Shahrâzad, en appréciant que la décomposition et la mort de Yamna coïncident avec la fin de l'histoire, ce qui montre le principe des contes arabes, ne plus raconter, c'est mourir.

Nous retrouvons le même procédé de différer le conte pour un plus tard dans *L'Enfant de sable* où le conteur interrompt plusieurs fois le cours de son histoire :

A présent vous en savez assez. Il vaut mieux nous quitter avant que le ciel ne s'enflamme. Revenez demain si toutefois le livre du secret ne vous abandonne. ⁵

Ô mes amis, je m'en vais sur ce fil. Si demain vous ne me voyez pas, sachez que l'ange aura basculé du côté du précipice et de la mort. ⁶

Ô hommes du crépuscule ! Je sens que ma pensée se cherche et divague. Séparons-nous à l'instant et ayez la patience du pèlerin ! ⁷

Un fragment hautement important pour l'analyse des récits enchâssés est représenté par le dixième chapitre de *La Prière de l'absent*, intitulé *La nuit claire de l'apparence*. Une partie du voyage vers le Sud sera parcourue en voiture, dans un taxi. Chacun des passagers (Yamna, Bobby, Sindibad mais aussi deux étrangers, un gros et un mince) sera convié par le chauffeur à raconter une histoire. *Les Mille et Une nuits* seront évoquées par le chauffeur, parfaitement convaincu que l'inventeur des contes arabes avait sans doute été un voyageur. « Les histoires, il n'y a pas mieux pour passer le temps,

¹ *Les Mille et Une Nuits*, texte traduit par Jamel Eddine Bencheikh et André Miquel, Paris, Gallimard, 2005, p.50.

² Tahar Ben Jelloun, *La Prière de l'absent*, Paris, Seuil, 1981, p.121.

³ Id., p.139.

⁴ In *Littérature maghrébine de langue française, Signification et interculturalité, Textes de A. Khatibi, A. Meddeb et T. Ben Jelloun*, Rabat, Éditions Okad, 1992, pp.132-133.

⁵ Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985, p.13.

⁶ Id., p.27.

⁷ Id., p.40.

surtout sur les routes »¹, affirme-t-il. Mais avant que les voyageurs commencent leurs histoires, le chauffeur lui-même raconte brusquement une histoire qui transporte le lecteur en plein merveilleux et envoie à une réflexion sur la tension entre le silence et la parole qui assure le déroulement narratif des *Mille et Une nuits*. Une nuit de pleine lune, trois pèlerins, tous habillés en blanc, montent dans le taxi, désireux d'arriver plus tôt chez eux, à Marrakech. Voyageurs étranges, pense le chauffeur, puisqu'ils ne veulent pas parler mais garder un silence absolu et embarrassant. Arrivés à destination, le chauffeur constate qu'à la place des voyageurs il y avait trois sacs remplis de paille ; dans le coffre de la voiture il y avait une sacoche pleine d'ossements humains ; les quatre billets de cinquante dirhams que les voyageurs lui avaient donnés au départ, s'étaient changés en quatre cailloux. Au-delà du merveilleux de l'histoire, nous ne pouvons pas nous empêcher de penser au silence en tant qu'intermédiaire de la mort. Ce qui épargne à Shahrâzâd la punition mortelle du roi Shâhriyâr sont justement le don de la parole et la science de raconter des contes. C'est la parole qui la sauve et c'est par la parole qu'elle sauve également son peuple de la perte. Tzvetan Todorov a d'ailleurs mis en lumière ce pouvoir essentiel de la parole et l'importance fondamentale de l'acte de raconter dans *Les Mille et Une Nuits* : « Si tous les personnages ne cessent pas de raconter des histoires, c'est que cet acte a reçu une consécration suprême : raconter égal vivre ».² Par contre, dans le fragment invoqué de *La Prière de l'absent*, le silence imposé par les trois pèlerins semble avoir appelé la mort et le vide. C'est pourquoi le chauffeur s'en méfie tellement et prolonge le merveilleux menaçant de son histoire par un impératif « Il faut me comprendre ! Que chacun raconte une histoire ».³

Dans le chapitre y concerné, les histoires commencent à démultiplier, chacun des voyageurs prend le relais et continue à raconter une histoire là où une autre s'arrête : « Ton histoire, si elle est vraie, me rappelle ce qui est arrivée à [...] »⁴ ou « À propos, moi aussi j'ai une histoire à vous raconter. Elle est vraie ».⁵ Ces récits enchâssés dans le récit primaire semblent accomplir une fonction « distractive » selon la typologie établie par Genette⁶, qui n'entraîne aucune relation entre le récit primaire et les récits

¹ Tahar Ben Jelloun, *La Prière de l'absent*, Paris, Seuil, 1981, p.127.

² Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1980, p.86.

³ Tahar Ben Jelloun, *La Prière de l'absent*, Paris, Seuil, 1981, p.124.

⁴ Id., p.125.

⁵ Id., p.127.

⁶ Dans le *Nouveau discours du récit*, Seuil, Coll. « Poétique », Paris, 1983, pp.62-63, Gérard Genette établit une typologie des fonctions possibles du récit métadiégétique dans ses relations avec le récit primaire : la fonction « explicative » lorsqu'il y a une causalité directe entre la situation diégétique et

secondaires, ces derniers étant introduits gratuitement, pour faire passer du temps. Dans ce cas, c'est l'acte de la narration lui-même qui remplit une fonction dans la diégèse. Cependant, les histoires des compagnons de route mettent justement en lumière l'incapacité du récit à articuler un point final, leur ouverture vers la prolifération indéfinie. Ainsi, leur rapport au récit cadre est motivé, ainsi que le remarque Todorov, « les histoires enchâssées servent souvent comme arguments aux histoires enchâssantes ».¹

Ce que Yamna raconte dans le taxi ou plutôt son ébauche d'histoire, rejoint la signification profonde de toute histoire, que nous avons mise en lumière précédemment dans le cas de *L'Auberge des Pauvres*, son caractère infini. Elle s'identifie à l'histoire du désert, puisque Yamna contera « [...] l'histoire où rien n'arrive, où rien ne commence et où tout finit dans la béatitude et la paix des sables ».² Le symbolisme de l'histoire du désert que nous avons également essayé d'étudier dans le cas de *La Nuit sacrée*, revient à présent, d'une manière explicite, dans l'autoréférentialité de l'histoire de Yamna :

*C'est du désert que je parle et déjà ses images, transparentes et chaudes inondent mon esprit. C'est vers cet infini changeant et ce miroir du ciel que vont mes mots pour puiser une phrase, fabriquer un conte. Toutes les histoires ont une fin. Pas celle du désert. Voilà pourquoi je ne cesserai pas de la dire, et vous, vous ne vous lasserez pas de l'entendre, car elle est éternelle.*³

Le lecteur est confronté à une multiplication des histoires et, par conséquent, à des commencements indéfinis. Il y aurait toujours d'autres histoires à raconter, à reprendre, à développer ; dans *La Nuit de l'erreur*, pendant son appel à la *halqa*, le conteur Dahmane invoque cette permanence de l'histoire, tout en lui conférant le pouvoir de la connaissance du soi et de la connaissance du bonheur :

[...] ô mes amis, sachez qu'il restera toujours une histoire à conter pour voiler le temps qui passe, une histoire à dire dans l'oreille d'un mourant, un conte à inventer pour aider chacun à revenir à soi, car où que nous allions, quoi que nous fassions, le bonheur est là, à portée de main, sous notre regard, le bonheur est simple, c'est apprendre à se contenter de ce que le jour

celle métadiégétique, la fonction « prédictive », lorsque, par une prolapse métadiégétique on rapporte les événements ultérieurs de la situation diégétique, la fonction « thématique pure » qui illustre un contraste ou une analogie entre les récits diégétique et métadiégétique, la fonction « persuasive », lorsque « la relation thématique (...) entraîne des conséquences dans l'action primaire », la fonction « distractive » et finalement la fonction « obstructive » par laquelle l'action du récit métadiégétique empêche celle du récit primaire de se réaliser.

¹ Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1980, p.82.

² Tahar Ben Jelloun, *La Prière de l'absent*, Paris, Seuil, 1981, p.129.

³ Ibid.

*apporte à la nuit, avoir la santé du corps et de l'esprit et savoir que la clé du trésor est là, dans notre cage thoracique, là où le cœur bat, où les poumons respirent, là où notre sang circule.*¹

Dans l'itinéraire romanesque des récits de Ben Jelloun, c'est finalement l'acte de raconter qui revêt de l'importance et assure le fonctionnement du récit. La présence des personnages qui racontent semble dépourvue de toute autre signification que celle d'être là pour accomplir la fonction de raconter. D'ailleurs, dans la scène du voyage en taxi dans *La Prière de l'absent*, la présence du gros et du mince ne s'y justifie que par le désir de mettre en scène une nouvelle histoire. Il ne s'agit pas de personnages proprement dit, mais ce sont, plutôt, des apparitions investies d'un rôle précis, celui de participer à la multiplication des histoires. Nous pouvons les identifier en tant qu'« opérateurs », selon le terme que Jamel Eddine Bencheich propose par son étude sur le texte narratif et le schéma générateur de contes dans *Les Mille et Une nuits*. Il appelle opérateurs « des personnages chargés de mener à bien une opération donnée » et « [qui] sont l'objet d'un maniement [...] ».² Le critique montre comment, dans *le Conte du vizir Nûr ad-dîn et de Shamas ad-dîn son frère*, tous les personnages sont des opérateurs dont la présence est nécessaire pour accomplir une certaine mission, pour « exécuter une ou plusieurs phases du programme fixé par le schéma générateur ».³

Cette position d'obéissance des personnages envers le rôle et le statut dont ils sont chargés est, également, analysée par Abdallah Memmes⁴, qui identifie les notions d'antagonisme et dualité en tant que matrice centrale des œuvres de Ben Jelloun. Ce « noyau focal »⁵ du système romanesque de l'auteur serait illustré par le système des personnages qui sont réduits à de simples voix :

*[...] le personnage s'efface totalement derrière son statut, rappelant en cela la pratique de la "halqa" populaire où les différents protagonistes se réduisent aux rôles qu'ils sont chargés de représenter et d'assumer.*⁶

Si Memmes identifie la mission essentielle des protagonistes dans celle de mettre en lumière des antagonismes et des dualités socio-culturelles, propres à la société marocaine, l'éventail des rôles destinés aux personnages est encore plus divers. Une mission à accomplir revient dans *La Prière de l'absent* aux deux compagnons de routes,

¹ Tahar Ben Jelloun, *La Nuit de l'erreur*, Paris, Seuil, 1999, p. 95.

² Jamel Eddine Bencheich, *Les Mille et Une Nuits ou la parole prisonnière*, Paris, Gallimard, 1998, p.46.

³ Id., p.48.

⁴ Abdallah Memmes, *Littérature maghrébine de langue française, Signification et interculturalité, Textes de A. Khatibi, A. Meddeb et T. Ben Jelloun*, Rabat, Éditions Okad, 1992.

⁵ Id., p.106.

⁶ Id., p.107.

le gros et le mince, et, également, au chauffeur de taxi. Leurs micro-récits, insérés dans celui du voyage de Bobby, Yamna et Sindibad ne l'affectent nullement. Ils n'ont d'autre statut que celui de déclencher, encore une fois, l'acte de raconter. Nous sommes amenés à dire que celui-ci constitue dans les textes de Ben Jelloun un schéma générateur. D'une certaine manière, par l'interstice textuel d'une multitude de micro-récits, c'est justement l'acte de raconter qui assume le déroulement de la narration. Et, encore une fois, par cette caractéristique, nous reconnaissons le fonctionnement narratif des *Mille et Une Nuits* où, selon Todorov, « l'acte de raconter n'est jamais [...] un acte transparent ; au contraire, c'est lui qui fait avancer l'action ».¹

Un autre exemple tiré de *La Prière de l'absent* illustre la fonction assurée par l'acte de raconter, celle de générateur du récit, identifiée par Rachida Saïgh Boustia dans ce qu'elle appelle la « surenchère des récits ».² L'itinéraire de l'errance conduit Bobby à la place Jamaa El Fna, carrefour vivant de conteurs, image du vertige de l'interférence des histoires, mélange de « [...] paroles, de chants, de musique, de cris et de couleurs [...] ».³ Bobby y sera pris dans une sorte de machine à contes, une image qui reflète au fond la multiplicité de récits qui débordent le texte de *La Prière de l'absent*.

*Les conteurs redoublaient de violence et de fantaisie dans leurs gestes et verbes. Bobby allait d'un cercle à l'autre, mêlant dans son impatience les histoires des uns et des autres. Il arrivait ainsi au milieu d'un conte et repartait retrouver d'autres personnages nés de la véhémence du conteur et entretenus par sa propre imagination.*⁴

Le texte s'ouvre, fait de la place à d'autres textes, interfère avec des micro-récits, se retrouve dans un mouvement perpétuel d'"engloutissement" narratif. C'est ce que Robert Elbaz identifie en tant que mécanisme de la « machine narrative maghrébine », « la litanie narrative maghrébine ».⁵ Selon ses paroles, dans les textes de Ben Jelloun : « [t]out le monde raconte ou se raconte à tout le monde, et il n'y a jamais des limites à ce que le moindre des protagonistes peut raconter ou se raconter ».⁶ Cette appréciation est parfaitement soutenue dans *La Prière de l'absent*, lorsque le narrateur confère à l'histoire de l'un des personnages les attributs de répétition, d'indistinction et d'inachèvement : « Son histoire (l'histoire des autres) n'en finissait pas de repasser, de

¹ Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1980, p.85.

² Rachida Saïgh Boustia, *Lecture des récits de Tahar Ben Jelloun*, Casablanca, Afrique Orient, 1999, p.88.

³ Tahar Ben Jelloun, *La Prière de l'absent*, Paris, Seuil, 1981, p.141.

⁴ Id., p.127.

⁵ Robert Elbaz, *Tahar Ben Jelloun ou l'inassouvissement du désir narratif*, Paris, L'Harmattan, 1996, pp.34-35.

⁶ Id., p.32.

se raconter, de se dire et redire ». ¹ L'image de Bobby, pris dans le vertige des contes, courant d'un conte à l'autre, ramassant des bribes d'histoires, les mélangeant et les superposant est l'image même du texte de Ben Jelloun, dépourvu de centre de gravitation et d'ossature ferme. De même, dans *La Nuit sacrée*, enfermée dans la prison, Zahra devient écrivain public et conteuse. Ses histoires sont inventées, leur schéma est pourtant le même :

Je racontais toujours la même histoire, dit-elle, celle de deux êtres s'aimant dans le risque et le danger de la clandestinité. Et puis le drame, la découverte de l'interdit, le châtement et la vengeance ².

Yamna racontait une histoire infinie, infinie comme l'histoire du désert. Les textes de Ben Jelloun communiquent à travers ce filtre symbolique de l'histoire du désert. Dans *L'Enfant de sable*, le premier conteur interrompt de temps en temps l'histoire d'Ahmed/Zahra pour attirer l'attention de l'assistance sur le sens de la narration ; pendant ces moments de suspension, une réflexion méta-narrative s'engage et l'histoire racontée est, elle aussi, définie dans les mêmes termes :

Car cette histoire est aussi un désert. Il va falloir marcher pieds nus sur le sable brûlant, marcher et se taire, croire à l'oasis qui se dessine à l'horizon et qui ne cesse d'avancer vers le ciel, marcher et ne pas se retourner pour ne pas être emporté par le vertige. ³

Nous retenons cet élément intratextuel que représente la métaphore de l'histoire du désert, avec ce qu'elle offre au statut de l'histoire, ouverture et manque de finitude, et par laquelle les textes de Ben Jelloun rejoignent *Les Mille et Une Nuits*. Cette signification est décelable à travers l'image de l'« oasis qui se dessine à l'horizon et qui ne cesse d'avancer ». Jamais une limite ne sera atteinte, tout comme la mille et unième nuit ne cesse jamais d'appeler encore une autre histoire.

Dans son étude, *Les Hommes-récits*, Todorov rappelle une des caractéristiques du folklore, celle de répéter parfois une même histoire. Il signale cette particularité des contes arabes :

[...] il n'est pas rare, dans uns des contes arabes, que la même aventure soit rapportée deux fois, sinon plus. Mais cette répétition a une fonction précise qu'on ignore : elle sert non seulement à réitérer la même aventure mais aussi à introduire le récit qu'un personnage en

¹ Tahar Ben Jelloun, *La Prière de l'absent*, Paris, Seuil, 1981, p.41.

² Tahar Ben Jelloun, *La Nuit sacrée*, Paris, Seuil, 1987, p. 176.

³ Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985, p.15.

*fait ; or, la plupart du temps c'est ce récit qui compte pour le développement ultérieur de l'intrigue.*¹

Les propos de Todorov s'appliquent aussi dans le cas de l'histoire d'Ahmed/Zahra dans *L'Enfant de sable*. Il faut néanmoins préciser que dans le cas du roman de Ben Jelloun, on ne pourrait parler de développement de l'intrigue. En effet, la même histoire est reprise par plusieurs narrateurs successifs, mais non pas avec l'intention de la faire avancer ou, de toute façon, le changement du narrateur n'apporte rien à l'évolution de l'histoire en impasse. Le récit-cadre dans *L'Enfant de sable* est assuré par la voix du conteur Si Abdelmalek. Celui-ci abandonne l'histoire pour laisser la parole à un autre conteur, le frère de Fatima (épouse d'Ahmed). Il s'efface à son tour, un homme de l'auditeur se lève et vient raconter l'histoire d'un chef-guerrier Antar, à la mort duquel on avait constaté que c'était en réalité une femme. Par cette référence à l'identité cachée du « leader isolé », renvoyant à la double identité d'Ahmed/Zahra, l'histoire d'Antar est un micro-récit qui met en abyme le récit-cadre. Mais les déambulations des conteurs emparés de la même histoire ne s'arrêtent pas : trois auditeurs (Salem, Amar et Fatouma) imaginent des continuations de l'histoire, puis le « troubadour aveugle » et « l'homme au turban bleu ». Ainsi l'histoire d'Ahmed/Zahra s'offre-t-elle à plusieurs variantes dont l'effet est celui de traduire, selon les propos de Marc Gontard, « l'étrangeté de l'être bilingue » ; ces multiples reprises créent donc un effet labyrinthique et « l'hybridation par le récit contique de la forme romanesque révèle, dans la pragmatique narrative, l'hétérogénéité d'un modèle fictionnel qui se construit entre deux cultures ».² Aucun des conteurs qui essaient une « meilleure » variante de l'histoire n'est content de ce qui vient d'être raconté et le besoin d'un supplément se fait immédiatement sentir.

Cette technique de la reprise des histoires constitue une manière de faire éclater l'histoire, une attaque à la crédibilité du récit, à sa linéarité et à sa cohérence. De ce point de vue, on pourrait parler d'un rapprochement des textes de Ben Jelloun de l'esthétique du Nouveau Roman, telle qu'elle a été théorisée lors du Colloque du Cerisy³. En analysant les similitudes et les écarts entre les tenants du Nouveau Roman et

¹ Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1980, p.85.

² Marc Gontard, « Modernité, postmodernité dans le roman marocain de langue française », in *Littérature di Frontiera, Littératures frontalières*, Edizioni Università di Trieste, Anno XIII, n. 26, luglio-décembre 2003, p.21.

³ Dans « Conclusions et perspectives » du *Nouveau Roman : hier et aujourd'hui (Problèmes généraux)*, UGE, col. « 10/18 », Paris, 1972, pp. 399-426, Van Rossum-Guyon dresse un inventaire des principaux procédés qui offrent de nouvelles perspectives au Nouveau Roman : « La disparition du personnage comme centre organisateur de la fiction et, corrélativement la suppression des actions comme facteur de structuration ; une multiplication des rôles et des centres de perspective partiels et contradictoires ; une

les écrivains maghrébins, Abdallah Memmes remarque le fait que la délinéarisation, spécifique au récit de Ben Jelloun, ne conduit pourtant pas à la destruction du sens et de l'unité de l'œuvre :

Chez Ben Jelloun, elle [la délinéarisation] consiste dans un foisonnement de micro-histoires (diégétiques et métadiégétiques) qui se relaient dans les textes, se rompant souvent les unes les autres, enlisant de la sorte le "récit porteur" (ou récit principal) dans des bifurcations et des digressions qui, sans détruire fondamentalement sa cohérence globale, ne permettent guère cependant à son unité d'être appréhendée à la première lecture.¹

Si dans *L'Enfant de sable* plusieurs conteurs contribuent à la sédimentation des histoires, tout en reprenant la même variante selon leur fantaisie et leur pouvoir d'imagination, comme s'ils cherchaient des issues possibles d'un labyrinthe narratif, dans *L'Auberge des pauvres* il y a un seul conteur qui reprend la même histoire. Ainsi, la Vieille raconte l'histoire de sa vie en la libérant du fardeau du silence : *Histoire de la Vieille quand elle était belle et jeune*. C'est l'histoire d'Anna Maria Arabella lorsqu'elle était jeune ; cette histoire fait revivre une époque, des gens, des endroits, des sentiments, le tout étant embaumé du parfum de la vérité autobiographique. La fin de cette histoire laisse l'impression du vraisemblable et semble ouvrir une voie d'accès vers le passé de ce personnage. Mais le texte de Tahar Ben Jelloun refuse de s'emparer de l'accompli et essaie à chaque pas de rendre l'accompli inaccompli : ce qu'il recherche, c'est le prétexte de commencer et de recommencer. Une deuxième variante de l'histoire de la Vieille est déposée dans le tiroir à histoires, *l'Histoire (véridique) d'Anna Maria Arabella*. L'explication que la parenthèse *véridique* essaie d'offrir ne semble qu'un élément de la surenchère de la vérité. Ce n'est pas celle-ci qui compte (rien ne laissait deviner un manque de vérité dans la première histoire), mais le besoin impératif de raconter : « Moi aussi j'ai besoin de vider mon sac, de déposer mon fardeau. [...] La [l'histoire] raconter et puis mourir... ».²

La vérité de la vie, une Vérité ultime semble ne pas pouvoir s'épanouir dans l'espace réel d'une autobiographie, mais seulement dans celui de la fiction. S'il y a une

prolifération des anecdotes ; la reprise aux fins de contournements ou de détournements, des grandes formes consacrées et, en particulier, des histoires ; la constitution de la fiction à partir de motifs et de formes générateurs ; l'élaboration d'une nouvelle logique du mot à mot et du dessin en général ; la mise en jeu systématique de figures abstraites : géométriques, arithmétiques et grammaticales (anagrammatiques) ; l'intertextualité par insertion littérale des textes, anciens ou contemporains, littéraires ou paralittéraires, qui sont soumis au travail de l'écriture ; la multiplicité des mises en abyme [...] ; l'exhibition des procédures de narration » (pp. 401-403).

¹ Abdallah Memmes, *Littérature maghrébine de langue française, Signification et interculturalité, Textes de A. Khatibi, A. Meddeb et T. Ben Jelloun*, Rabat, Éditions Okad, 1992, p.179.

² Tahar Ben Jelloun, *L'Auberge des pauvres*, Paris, Seuil, 1999, p.150.

vérité, elle n'est à rechercher que dans une autre vérité et ainsi de suite, chacune de ces vérités multiples trouvant leur vraisemblance dans les fictions multiples. Cette perspective de la vérité qui ne s'accomplit pas dans le *raconté*, mais seulement dans le *racontable* croise la vision du narrateur de *La Terre intérieure* d'Albert Memmi : « [...] une vie ne se raconte pas. On la rêve, on la réinvente à mesure qu'on la raconte, on la revit sans cesse d'une manière différente ».¹

On retrouve dans ce vacillement de l'histoire, dans l'incertitude et l'insouciance concernant sa « vraie » variante, un autre trait consubstantiel aux contes arabes : la méconnaissance de leurs variantes originales, l'enrichissement perpétuel du recueil, d'une traduction à l'autre, au fil du temps. Ainsi Borges² rappelle le cas de l'histoire d'*Aladin et la lampe merveilleuse*, conte qui n'apparaît pas dans toutes les versions des *Mille et Une Nuits*. On ne pourrait pas accuser les traducteurs d'avoir falsifié les textes, mais leur accorder le droit à inventer un conte, comme ce droit était octroyé aux *confabulatores nocturni*, les hommes de la nuit dont le métier était de raconter des histoires.

La nécessité absolue de raconter – acte de délivrance plus que de témoignage – dicte la trame narrative des récits analysés et y revient inlassablement. Les personnages des récits sont pris dans la maille des histoires. Davantage, ils s'y identifient, de sorte qu'ils deviennent des voix et s'effacent devant leur rôle et le statut qu'ils représentent, des voix qui rappellent la pratique de la « halqa » populaire : l'endroit où l'acte de raconter s'épanouit pleinement.

Ouverture, mouvement, glissement, recommencement, rejet de la finitude, ce sont des attributs qui, comme nous avons pu le constater, reviennent dans les textes de Ben Jelloun et s'organisent dans une véritable structure matricielle. Celle-ci nous a conduit à l'analyse de l'intertexte des *Mille et Une Nuits* et à la recherche des traces des contes arabes qui se sont sédimentées dans l'écriture - palimpseste des textes du corpus. Nous avons essayé de mettre en relief le dialogue de ces textes avec celui des *Nuits*, tel qu'il se laisse entendre par des allusions ou des références directes ; nous avons également mis en lumière le besoin impératif de la parole salvatrice, transposé dans

¹ Albert Memmi, *La Terre Intérieure*, entretiens avec Victor Malka, Paris, Gallimard, 1976, p. 11.

² In « Les Mille et Une Nuits », *Conférences*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio/Essais », 1985, pp. 54-70.

l'acte de raconter en tant que seul capable d'affronter l'existence, la technique de l'enchâssement des récits qui conduit à mettre en exergue le caractère multiple et infini de l'histoire. C'est avec cette évidence du recommencement perpétuel que la thématique des textes de Tahar Ben Jelloun rejoint ses procédés d'écriture, eux-mêmes véhiculant un sens et offrant de la cohésion à l'œuvre dans son ensemble. L'œuvre ne pourrait être prise en elle-même, par sa propre fin, elle renferme une dimension esthétique et une métaphysique qui la situent nécessairement dans un contexte socio-culturel donné.

Les Mille et Une Nuits ne sont que l'une des marques intertextuelles que l'écriture benjellounienne laisse transparaître. Si la subjectivité de notre lecture a premièrement choisi cette trace en tant que révélatrice d'une caractéristique essentielle des récits de notre corpus, celle de reculer devant la fermeture et le texte autoritaire, il nous reste à suivre d'autres traces qui instaurent au sein de l'œuvre de Tahar Ben Jelloun un dialogue, une tension, un métissage des influences venues d'une double culture, qui enrichissent l'imaginaire des textes et l'inscrivent dans l'espace de la littérature-monde. L'analyse de l'intertexte soufi vise à renforcer le dialogue entre les littératures francophones, montrant la pertinence des propos de Martine Mathieu-Job : « [...] le maintien d'une pratique commune du français dans des espaces géographiques et culturels variés devrait permettre aux écrivains comme aux lecteurs de passer les frontières, dans tous sens et non plus seulement dans un tropisme ramenant à un centre français ». ¹

CHAPITRE VI

L'INTERTEXTE SOUFI

VI.1. L'allusion en question

Une question préliminaire vouée à remplir le rôle de fil conducteur de notre réflexion sur la relation entre les récits de Tahar Ben Jelloun et le soufisme peut s'annoncer tout simplement : est-il possible de lire le corpus de textes choisis en clé mystique ? De cette question pivot, une autre découle naturellement : l'intertexte soufique, remplit-il des fonctions substantielles qui puissent éclairer les effets de sens et les stratégies d'écriture déployés dans les textes analysés ou bien se limite-t-il à des

¹ Martine Mathieu-Job, « Présentation » à *L'Intertexte à l'œuvre dans les littératures francophones*, textes réunis et présentés par Martine Mathieu-Job, Presses Universitaires de Bordeaux, Pessac, 2003, p. 9.

effets décoratifs ? Tout en nous méfiant du piège de faire précéder notre analyse d'une affirmation à visée conclusive, nous avançons une considération générale, celle que le soufisme compte beaucoup dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun, comme source d'inspiration, comme objet d'écriture, comme exigence spirituelle de certains protagonistes de ses récits. Avec le recul offert par la distance de ses propres textes, les propos de l'écrivain sont indicatifs en ce sens :

Ma relation personnelle avec le religieux passe par la mystique. Il se trouve que la tradition soufie en islam est une des plus belles et des plus fortes réalités. J'essaie de tirer l'islam vers cette spiritualité faite de philosophie et de poésie. [...] dans la poésie soufie, c'est l'exigence intérieure la plus essentielle qui s'exprime. Le poète n'est pas la collectivité. Le poète c'est la présence d'une personne dans le monde et qui a le droit de poser un regard singulier sur ce monde, ce qui implique doute, réflexion et humilité.¹

Par ailleurs, plus qu'une référence culturelle imprégnée d'affectivité et de poésie, le soufisme est un médiateur dans la relation que l'écrivain entretient avec la religion :

Mon rapport avec l'islam n'est pas religieux mais culturel. M'intéressent dans l'islam ses saints et ses martyrs qui furent les mystiques. Ainsi j'ai une passion pour al-Hallaj. ... J'aime aussi Ibn 'Arabi. C'est par ce chemin mystique que j'aime l'islam.²

Comme pour la plupart des textes de la littérature maghrébine de langue française³, le Coran, la Tradition léguée par le Prophète, le courant du soufisme s'insinue dans les textes de Ben Jelloun d'une manière récurrente, tant par des références directes que par des allusions qui, d'une manière plus ou moins manifeste, conduisent à la possibilité d'interpréter les textes en clé mystique.

En analysant les pratiques narratives de *l'Enfant de sable* et de *la Nuit sacrée*, Marc Gontard avance l'hypothèse d'une lecture religieuse de ces textes. Il appuie principalement son affirmation sur la fin de *La Nuit sacrée*, caractérisée en tant que « saut dans la mystique qui peut prêter à toutes les récupérations du pouvoir

¹ Tahar Ben Jelloun, Propos recueillis par Marc Gontard, « Identités métisses », in *Le Maghreb littéraire Revue canadienne des littératures maghrébines*, vol IX, N° 17, 2005, éd. La Source, Toronto, Canada, pp.115-127.

² Cité par Jean Déjeux, *Le Sentiment religieux dans la littérature maghrébine de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1986, p. 133.

³ Nous pensons à l'affirmation de Frederick Ivor Case, « La profondeur de cette littérature [maghrébine] réside en la primauté de l'intertextualité avec le texte sacré qu'est le Coran », « L'enjeu ontologique de l'intertexte religieux » in Régis Antoine (éd), *Carrefour de cultures*, Tübingen, Gunter Narr, 1993, p.272

religieux... »¹ et, également, sur la présence de l'expérience mystique et de toute une imagerie soufie, dominée par « [l]a figure de l'Être » qui, « chez Ben Jelloun reste dans l'ombre ».² Selon Marc Gontard, l'appel à la vision mystique de l'existence dans *La Nuit sacrée* est une des modalités par laquelle le texte benjellounien s'inscrit dans l'esthétique de la modernité, notamment dans le courant du post-modernisme. La mise en place du récit labyrinthique, la mystique du Secret poursuivi et jamais découvert seraient, comme nous le verrons plus loin, des éléments tirés de la tradition des penseurs soufis. Ainsi, en concentrant son analyse sur *La Nuit sacrée*, Marc Gontard considère que c'est sur

[...] une vision très mystique de l'existence que s'achève *La Nuit sacrée*. L'homme mène sur terre une vie séparée de l'être et l'identité n'est qu'une illusion qui ne renvoie jamais qu'à une altérité infinie. Pour retrouver le Consul et accéder ainsi à l'unité de l'être, il faudra à Zahra entrer dans la lumière, au-delà de la vie, c'est-à-dire dans la mort. ... ce dénouement, dans sa forme symbolique, permet le retour du religieux, qui vient casser la force subversive du texte.³

Il faut remarquer que le nombre relativement restreint des travaux universitaires empruntant la suggestion d'une lecture religieuse des textes benjellouniens⁴ semble nier les pistes interprétatives allant dans cette direction. L'explication se trouve probablement dans le manque d'une linéarité thématique où dans la présence des allusions au soufisme et aux poètes mystiques arabes, parfois considérées gratuites, parsemées d'une manière aléatoire dans les textes de Ben Jelloun. Ce type de réserve est formulé par Déjeux qui contredit l'affirmation d'une expérience mystique vécue par Zahra et soutient que les simples allusions aux noms des illustres soufis ne pourraient pour autant conduire à une interprétation mystique. Il remarque même une sorte de gratuité coupable de ces références itératives qui « sont de l'ordre de la jouissance esthétique ou poétique ou encore de l'ordre de la réaction contre le dogmatisme,

¹ Marc Gontard, « Le récit métanarratif chez Tahar Ben Jelloun », in M'Henni Mansour (dir), *Tahar Ben Jelloun, Stratégies d'écriture*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 1993, p.118.

² Ibid.

³ Marc Gontard, *Le Moi étrange, Littérature marocaine de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 46.

⁴ Nous signalons le travail d'Annie Secchi, *Les rapports de l'écrivain Tahar Ben Jelloun avec les mystiques arabo-musulmans*, Nice, François Desplanques, D.E.A et celui d'Ilhem Saida, *Mysticisme et désert, à partir d'exemples dans la littérature française et la littérature maghrébine de langue française*, Grenoble 3, D. Chauvin et Pierre Renard, 1994, D.N.R.

l'institution, le légal, etc., non de l'ordre de la vie ascétique et mystique dans la foi en tant que telle ».¹

Une ligne médiane entre les deux positions critiques ici mentionnées est tracée par l'étude de Carine Bourget qui, en traitant de plusieurs allusions, références coraniques et de la poésie mystique musulmane dans trois romans de Ben Jelloun, conclut :

*Par leurs allusions aux poètes mystiques et l'emprunt de leur vocabulaire, L'Enfant de sable, La Nuit sacrée et Les Yeux baissés se situent dans la lignée des œuvres mystiques musulmanes, dont la poésie recourt à l'amour humain comme allégorie de l'union mystique. [...] À l'instar d'Ibn Arabi, qui écrit lui-même le commentaire qui donne une lecture mystique de son poème, il est possible de lire les romans de Ben Jelloun de façon allégorique grâce aux nombreuses allusions au soufisme.*²

Comme nous avons pu constater par le biais de ces acceptions critiques, la part de méfiance par rapport à l'interprétation en clé soufie est due au caractère allusif ; l'allusion est un mot qui se laisse facilement accompagner d'un attribut dépourvu de valeur autoritaire, en glissant facilement vers le syntagme *simple allusion*. L'allusion n'aurait donc pas de pesanteur argumentative concernant l'interprétation des textes. Nous n'embrassons pas ce point de vue, coupable, à nos yeux, de ne se fier qu'à une rigueur contraignante de l'explicite, exigeant une vision ferme et nette, tenant à tout prix de mettre les points sur les "i". Par contre, nous sommes d'accord avec la valorisation de l'allusion, telle qu'elle a été entreprise par Allan H. Pasco :

*[...] l'allusion a ... un potentiel pratiquement sans limites. ...La seule limitation vient de l'ignorance. Quand les lecteurs n'ont pas lu, quand leur culture générale se limite à de la bouille, quand lecteurs et écrivains n'ont pas de tradition commune, des allusions auront beau avoir été semées dans un texte, elles ne produiront ni fleur ni fruit.*³

Alerte, ponctuelle et fugace, l'allusion peut s'avérer fascinante en raison de sa valeur dialogique, de sa subjectivité et de son rapport avec l'altérité. Si l'allusion n'affirme pas, elle est pourtant un dire indirect. Fidèle à son étymologie (du latin *ludere* – jouer), l'allusion joue donc, et cela sur le familier et l'étranger, sur le connu et le

¹ Jean Déjeux, « Les romans de Tahar Ben Jelloun ou « Le territoire de la blessure », in Régis Antoine (dir.), *Carrefour de cultures. Mélanges offerts à Jacqueline Leiner*, Tübingen, Gunter Narr, 1993, pp. 282-283.

² Carine Bourget, « Tahar Ben Jelloun entre le profane et le soufisme », in *Coran et Tradition islamique dans la littérature maghrébine*, Éditions Karthala, 2002, p. 120-121.

³ Pasco Allan H., *Allusion. A Literary Graft*, Toronto, Université of Toronto Press, 1994, p. 183, cité par Carine Bourget, *Coran et Tradition islamique dans la littérature maghrébine*, Éditions Karthala, 2002, p. 16.

caché, sur l'explicite et le secret, sur le dit et le non dit. Elle devient ainsi un moyen par lequel l'écriture se définit en tant que réécriture, et c'est par cette potentialité d'inscription – réinscription, qu'elle devient importante dans l'économie de notre étude qui postule le caractère palimpsestique de l'écriture benjellounienne. L'allusion pourrait donc être envisagée comme un grain de sable qui assure le liant des couches superposées de l'écriture. « Figure ponctuelle »¹, l'allusion est « un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable [...] ».²

Si Genette distingue entre la citation et l'allusion, pour Antoine Compagnon l'allusion devient une catégorie globale qui inclut la citation, la distinction entre l'implicite et l'explicite n'étant plus opérative.

*En particulier, et à la différence du système de Genette, l'allusion englobe la citation. Elle ne fait donc pas que renvoyer au texte allusionné, comme une dénotation, mais elle enrichit le texte allusionnant par des associations et connotations illimitées et imprévisibles, des alluvionnements épais.*³

Une dernière considération réhabilitant l'allusion nous vient du langage truffé de symboles, propres au soufisme : « L'allusion, chaque mot, chaque phrase, n'est autre que le doigt qui désigne la lune, incitant le regard à se tourner dans la *direction* de l'astre ».⁴

À côté de la marge d'imprécision apportée par la subjectivité réceptive de l'allusion, cette nouvelle manière d'envisager l'allusion peut fonder une interprétation des textes qui font l'objet de notre étude en clé mystique. Il s'agira donc pour nous de traiter non seulement des allusions au courant du soufisme mais également des citations des poètes mystiques. Il s'agira, d'autre part, de rechercher la manière dont la philosophie et la mystique soufie ont marqué le contenu de certains récits, la construction des personnages, leur quête identitaire, la configuration de certaines images symboliques et les stratégies d'écriture. Mais, avant de traiter de la manière dont l'intertexte soufi s'insinue dans les textes benjellouniens, il nous est indispensable de cadrer notre propos par des considérations d'ordre général au sujet du soufisme.

¹ Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 9.

² Id., p. 8.

³ Antoine Compagnon, « L'allusion et le fait littéraire », in *L'Allusion dans la littérature*, textes réunis par Michel Murat, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2000, p. 247.

⁴ Joël-Claude Meffre, in « Introduction » à Faouzi Skali, *Le face-à-face des cœurs Le soufisme d'aujourd'hui*, 1999, Les Éditions du Relié, 1999, p. 20.

VI. 2. Sources, étymologie, définitions

Le soufisme, doctrine à la fois religieuse, mystique et prophétique, est le courant le plus marquant et, par voie de conséquence, le plus controversé de l'islam. Il trouve son origine dans la révélation islamique et quelles que soient les divergences qu'il peut susciter par rapport à celle-ci, on ne peut pas le traiter en dehors de la tradition islamique. Du fait de la voie à suivre pour accomplir l'union du croyant à Dieu, pour réduire les distances qui le séparent de son Créateur, pour alléger son âme de tout ce qui est dégradant, qui pèse lourd ou l'empêche dans son élan vers Lui, le soufisme fait partie intégrante de la théologie musulmane.

À ses origines, le soufisme a été un phénomène islamique qui allait subir différentes influences : les sources indiennes, iraniennes, le monachisme chrétien primitif représenté surtout par les Pères du Désert. La question des influences subies par le soufisme a été sujette à des polémiques diverses concentrées autour de la controverse dont l'essentiel réside dans le fait de savoir qui a influencé qui. En passant en revue les différentes prises de position relatives aux influences subies par le soufisme, Hamza Boubakeur¹ rappelle que beaucoup d'orientalistes ont considéré le soufisme comme une copie de la mystique chrétienne, tandis que la réalité serait tout à fait contraire, une analyse objective et impartiale conduisant à reconnaître que c'est plutôt le soufisme qui a marqué la mystique chrétienne, à l'époque où l'Espagne musulmane rayonnait par son humanisme sur le monde chrétien. Selon l'auteur, s'il y a des similitudes et des ressemblances entre le soufisme et la mystique chrétienne, elles ne conduisent pas pour autant à définir une identité entre les deux, les différences essentielles résidant dans le dogme, le but à atteindre et les moyens techniques mis en jeu. Le soufisme est également mis à distance par rapport à l'ésotérisme, aux doctrines philosophico-magiques secrètes ou au brahmanisme. Il est aussi à rappeler la thèse de Louis Massignon qui a démontré que le soufisme devait son origine, son épanouissement et ses valeurs co-substantielles à l'Islam. Un argument important en faveur de l'origine mahommédienne du soufisme consiste dans le symbolisme coranique sur lequel repose ce courant : tout ce qui appartient à la méthode spirituelle du soufisme est puisé dans le Coran et dans l'enseignement du Prophète.

Dans ce tiraillement d'explications concernant la pureté ou, au contraire, l'impureté des origines du soufisme, nous considérons pertinente une position modérée

¹ Hamza Boubakeur, chapitre « Le Soufisme », *Traité moderne de théologie islamique*, Paris, Éditions Maisonneuve & Larose, 2^{ème} édition, 1993, p. 415.

et qui n'exclut pas l'originalité du soufisme en dépit des influences évidentes venant du brahmanisme ou du néo-platonisme. Martin Lings accepte d'envisager le soufisme en tant que phénomène originel même si influencé en surface par d'autres courants religieux :

[...] les fondements du soufisme avaient été posés et son cours ultérieur irrévocablement tracé longtemps avant qu'il eût été possible à des influences mystiques étrangères et parallèles d'introduire des éléments non islamiques, et, lorsque de telles influences finirent par se faire sentir, elles ne touchèrent que la surface.¹

À côté de la controverse concernant les influences étrangères qui ont enrichi la doctrine des soufis, l'étymologie du mot *soufi* a été elle-même l'objet de nombreuses contradictions et recherches ; elle n'est pas encore établie avec exactitude, faut-il le préciser.

Une première explication du mot serait son association au mot arabe *sûf*, signifiant laine, une explication en relation avec le vêtement de laine porté par les premiers soufis et associé à la spiritualité dans les temps préislamiques, d'où le mot arabe *tasawwof* (soufisme).

Comme la purification extrême est l'une des démarches essentielles exigée dans le soufisme, on a associé également le mot à *safa'* (pureté). « Le soufi est celui qui garde son Cœur pur (*çafî*) », déclare Bishr al-Hâfi², l'un des plus anciens soufis de Bagdad. Le mot *tasawwof* pourrait également provenir de *Ittisaf*, « perfection », « qualification », puisque la transcendance du réel suppose une parfaite maîtrise de soi. On a également considéré le mot *soufi* comme transcription arabe du grec *sophos*, une explication renforcée par l'idée de sagesse propre aux soufis. Contre toute oscillation de l'étymologie, les explications que nous avons énumérées offrent déjà une certaine image d'ensemble sur la doctrine soufique qui englobe les idées de perfection, pureté, sagesse. Par surcroît, la difficulté de trouver l'origine du mot *soufisme* est en parfaite concordance avec la nature énigmatique du courant mystique lui-même. C'est autour de ces attributs, en relation avec l'étymologie, que gravitent les nombreuses définitions du soufisme, pour la plupart données par des maîtres soufis eux-mêmes. L'une des plus anciennes définitions appartient à al-Hujwârî et, redevable elle-même aux explications étymologiques, montre déjà l'impossibilité de renfermer ce courant mystique dans une acception univoque :

¹ Martin Lings, *Qu'est-ce que le soufisme*, Paris, Seuil, 1977, p. 16.

² Cité par Martin Lings in *Qu'est-ce que le soufisme*, Paris, Seuil, 1997, p. 101.

La véritable signification de ce nom a fait l'objet de bien des discussions et de nombreux livres ont été rédigés à ce sujet. Certains affirment que le soufi est ainsi appelé parce qu'il porte un vêtement de laine – jama'i sūf - ; d'autres, parce qu'il est au premier rang – saff-i awwal- ; d'autres encore, que ce nom provient de ce que les soufis prétendent appartenir aux ashâb-i suffa (...) Enfin, certains déclarent que son étymologie est safâ (la pureté).¹

Ainsi, peut-on conclure à l'égard de l'étymologie du mot soufisme que les définitions s'avèrent insatisfaisantes, même si chacune d'entre elles est le fruit d'un raisonnement pertinent. La plupart de ces définitions appartiennent donc à des maîtres soufis et nous devons préciser qu'elles sont plus que nombreuses. À titre d'exemple, rappelons le nombre de définitions donné par Abd-l-Qâdir-l-Baghdâdî, qui aurait compté mille au cours du même siècle². Tentative au moins hardie, un inventaire de définitions a toutefois été dressé par Eva de Vitray-Meyerovitch, dont nous reprenons quelques-unes :

Dhu'l-Nûn l'Égyptien a dit : « Le soufi est celui dont le langage, quand il parle, reflète la réalité de son état, c'est-à-dire qu'il ne dit rien qu'il n'est pas et quand il est silencieux sa conduite explique son état, et son état proclame qu'il a brisé tous les liens de ce monde. » (...) Ibn al-Jallâ a dit : « Le soufisme est une essence sans forme », [...] Shiblî a dit : Le soufi est celui qui ne voit dans les deux mondes rien d'autre que Dieu. » Et 'Ali b. Bundâr as-Sayrafî de Nishâpûr a dit : « Le soufisme consiste en ce que le soufi ne considère pas son propre extérieur et intérieur, mais regarde tout comme appartenant à Dieu ».³

Pour achever ce panorama de définitions, nous rappelons que les soufis ont été désignés comme des « croyants assoiffés de pénétrer le mystère de Dieu et d'en vivre »⁴ ou bien comme une catégorie « d'âmes privilégiées (*khassa*) éprises, assoiffées de Dieu moues par la secousse de Sa grâce pour ne vivre que par et pour Lui dans le cadre de Sa loi méditée, intériorisée, expérimentée ».⁵

Toutes les religions se caractérisent par trois éléments qui, avec un dosage différent mais capable d'harmoniser tous les volets, constituent leur colonne vertébrale. En effet, ce sont des éléments qui ne peuvent pas être envisagés de manière indépendante, ils interagissent et concourent tous les trois à la construction de l'ensemble religieux. Il s'agit du dogme, l'élément abstrait, intellectuel ; il s'agit

¹ Cité par Malek Chebel, in *L'imaginaire arabo-musulman*, Paris, PUF, 2002, p. 137.

² Cité par Cheikh Si Hamza Boubakeur, *Traité moderne de théologie islamique*, Paris, Éditions Maisonneuve & Larose, 1993, p. 416.

³ Éva de Vitray-Meyerovitch, *Rûmî et le soufisme*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Sagesse », 2005, p. 83.

⁴ Louis Gardet, *La mystique*, Paris, PUF, coll « Que sais-je », 1970, p. 99.

⁵ Cheikh Si Hamza Boubakeur, *Traité Moderne de Théologie islamique*, Paris, Éditions Maisonneuve & Larose, 1993, p. 403.

également d'un élément de manifestation concrète du premier, celui qui comporte les rites et les pratiques imposées ; il y a aussi un troisième élément, tenant du domaine affectif et reliant la sensibilité du sujet à l'objet de sa foi.

Si aucun de ces trois éléments ne peut faire complètement défaut dans l'économie d'une religion, leur degré d'importance peut, par contre, s'avérer inégal. Nous pouvons affirmer que dans le soufisme, ce qui prédomine est l'élément affectif qui surpasse le dogme et la pratique religieuse. L'affectivité tient à l'acheminement intérieur de l'être religieux, c'est pourquoi, en la privilégiant, le soufisme est essentiellement une méthode de perfectionnement intérieur, une haute exigence d'amélioration individuelle, un désir poussé d'équilibre, une source de ferveur de l'ascendance. Ce côté de spiritualité et d'intériorité dans le soufisme a été mis en lumière dans une définition que nous tenons à transcrire :

[...] le soufisme apparaît [...] comme le fruit des règles et des rites de l'Islâm enrichis d'un ensemble d'expériences individuelles qui relèvent de cet élément affectif lequel se manifeste par un amour divin transformant, une recherche plus poussée de l'intimité de l'âme du croyant avec Dieu. La foi et la pratique sont intériorisées ; le don et l'abandon de soi à Dieu qu'implique l'Islâm, sont conçus comme un témoignage d'amour (mahabba, hubb) et non plus seulement comme acte de soumission (ṭā'a).¹

Étant conçu particulièrement en dehors de l'aspect formel de la religion, sans que les données spatiales ou temporelles l'emportent sur le côté spirituel, le soufisme se prête à des définitions basées sur des références symboliques, comme celle formulée par Martin Lings :

[...] de temps à autre, une Révélation « floue » comme un grand flot de marée venant de l'Océan d'Infinitude vers les rives de notre monde fini ; et le soufisme est la vocation, la discipline et la science permettant de se plonger dans le reflux de l'une de ces vagues et d'être ramené avec elle à sa Source éternelle et infinie.²

Il faut ajouter encore, pour préciser la structure d'ensemble du soufisme, qu'il comprend trois éléments indispensables, une doctrine, une initiation et une méthode spirituelle. L'essentiel de la doctrine soufique vient du Prophète, mais elle est entretenue et propagée par les maîtres soufis. Ainsi, la transmission de la doctrine est assurée plutôt par l'enseignement oral que par les écrits.

¹ Cheikh Si Hamza Boubakeur, *Traité Moderne de Théologie islamique*, Paris, Éditions Maisonneuve & Larose, 1993, p. 407.

² Martin Lings, *Qu'est-ce que le soufisme*, Paris, Seuil, 1977, p. 9.

Concernant l'initiation soufique, l'influence spirituelle est généralement assurée par un maître qui enseigne à son disciple la doctrine et la méthode dont le cadre général est la loi islamique. Une forme de pacte relie le disciple et son guide spirituel, un pacte basé sur la soumission, la sincérité et la foi.

De toutes ces considérations préliminaires, nous pouvons retenir au moins deux points essentiels. Premièrement, il est évident, de par la multitude des définitions et de leur aspect le plus souvent contradictoire, que le soufisme est un courant difficile à résumer par une formule exhaustive. L'explication principale réside dans la diversité de ses tendances et la pluralité des éléments spirituels et historiques qui ont accompagné sa naissance et son développement ultérieur. Cette pluralité entraîne l'impossibilité de parler du soufisme en tant que doctrine unique, mais plutôt de plusieurs voies soufies, des méthodes et des techniques diverses fondées sur l'amour de Dieu, sur la connaissance graduelle de Ses attributs et de Sa création.

Deuxièmement, ce qui est l'essentiel dans le soufisme, c'est vivre l'expérience de l'unité absolue, une exigence primordiale du soufisme, telle qu'elle est exprimée par les paroles d'Ibn 'Arabi : « Fais-moi entrer, ô Seigneur, dans les profondeurs de l'Océan de ton unité infinie ».¹

Le soufisme désigne donc la dimension intérieure et la tradition spirituelle de l'Islam ; il fonctionne comme une sublimation de la vie religieuse en Islam. La voie vers le bonheur et l'accomplissement suprême de l'être humain est ouverte par l'amour qui englobe les pratiques religieuses et dicte les actes de la vie quotidienne. Le côté affectif privilégié par le soufisme conduit à une compréhension du monde qui se soustrait à la simple rationalité et se soumet plutôt à une logique affective, capable de trouver de l'ordre là où les apparences ne trouvent que de l'incohérence. La logique « irrationnelle » de l'affectivité produit une révélation copernicienne dans l'ordre des choses : non attachée au formalisme, elle secrète de l'ordre dans le désordre et l'incohérence extérieurs, elle s'achemine vers l'appréhension du sens profond des choses, là où dans l'ordre rationnel il n'y a que mystère et contradictions.

C'est par le biais de ce côté affectif du soufisme que nous percevons le rapport le plus étroit entretenu par les textes de Ben Jelloun avec le soufisme. C'est toujours par l'affectivité que nous pouvons mieux comprendre les paroles de l'auteur, citées en début de ce chapitre : « J'essaie de tirer l'islam vers cette spiritualité faite de philosophie et de

¹ Martin Lings, *Qu'est-ce que le soufisme*, Paris, Seuil, 1977, p. 9.

poésie. [...] dans la poésie soufie, c'est l'exigence intérieure la plus essentielle qui s'exprime ».¹ Cette vision de la religion est transposée explicitement dans *La Nuit sacrée* par les qualités attribuées au Coran, une « belle poésie »², une « poésie superbe »³, vision partagée mutuellement par Zahra et le Consul.

Nous pouvons donc retenir les attributs essentiels que Ben Jelloun puise dans la mystique du soufisme : poésie, amour, mystère et secret, exigences que nous avons traitées dans la première partie de notre étude en tant qu'étapes de la reconquête du sens.⁴ Au fur et à mesure de notre analyse, ces éléments seront enrichis par d'autres réverbérations issues de la spiritualité soufie. Mais, pour l'instant, nous dresserons un inventaire des récurrences des noms des soufis, repérables à travers le corpus de textes.

III. 3. Les maîtres soufis

Le roman *La Prière de l'absent* abonde des références aux mystiques soufis ; il semble qu'à l'ombre du prestige de ces noms Tahar Ben Jelloun ait voulu placer les destins exceptionnels de ses personnages. Yamna, Sindibad et Bobby, accompagnant Mokhtar, l'enfant né de la source et de l'olivier, commencent un long voyage vers le Sud, vers les origines ; leur destination est la tombe du cheikh Ma-al-Aynayn, héros légendaire de la résistance marocaine du début du XX-ème siècle. Il est utile de rappeler que la visitation des tombeaux des saints et la fréquentation des cimetières font d'ailleurs partie des coutumes soufis. Le voyage spatial, le pèlerinage qui devient voyage initiatique, est doublé d'un voyage parmi les mots évocateurs d'Yamna, qui raconte l'histoire de Ma-al-Aynayn, « un visage, une parole et un soleil, avant d'être un guerrier, un diplomate et un saint »⁵, « homme de lettres, l'ami des philosophes, le passionné du soufisme [...] »⁶

Un des fils et héritiers spirituels de Muhammad Fādil, fondateur de la confrérie musulmane faddiliya, Ma-al-Aynayan apparaît comme un saint protecteur, un sauveur qui fait des miracles comme celui de ressusciter des morts, un symbole de la résistance contre l'ordre colonial. Il a fait de Smara la ville sainte de la région. Le surgissement de ce nom dans l'existence de Sindibad est comme un écho de sa vie antérieure dont il ne

¹ Tahar Ben Jelloun, Propos recueillis par Marc Gontard, « Identités métisses », in *Le Maghreb littéraire Revue canadienne des littératures maghrébines*, vol IX, N° 17, 2005, éd. La Source, Toronto, Canada, pp.115-127

² Tahar Ben Jelloun, *La Nuit sacrée*, Paris, Seuil, 1987, p.78 ;

³ Id., p. 79.

⁴ Cf. supra, chapitre III, *Vers le sens*

⁵ Tahar Ben Jelloun, *La Prière de l'absent*, Paris, Seuil, 1981, p.75.

⁶ Id., p. 120.

se souvient plus, mais pendant laquelle, en tant que jeune étudiant, « [i]l admirait un grand savant soufi, le cheikh Ma-al-Aynayn, connaissait à perfection son livre mystique *Na't al-bidayat*. »¹ Il est à souligner le désintéret d'Ahmad (Sindibad) pour les exploits de dirigeant politique du cheikh mais, par contre, son intérêt pour le côté spirituel de son œuvre.

Écorché vif, tumultueux et contestataire, Ahmad se réclame de l'esprit d'Ibn Arabi, d'Al-Hallaj et éveille le mécontentement de son entourage en paraphrasant la phrase d'Al-Hallaj « Je suis la Vérité » pour affirmer « Je suis le doute ». ² En outre, pendant les cours de l'université, il cite « Al Hallaj, Hasan Basri, Ghazâli, Ibn Arabi et des poètes scandaleux comme le voyou Abû Nawass ! »³ Comme l'on a déjà remarqué⁴, la lignée de la pensée mystique dont se réclame Sindibad témoigne de la volonté de transgresser et de s'opposer au discours officiel. Au nom de l'Islam orthodoxe, un vieux cheikh fait remarquer au père de Sindibad le danger de ces références mystiques qui « ont de tout temps détourné l'esprit de notre religion. »⁵

Des réminiscences de sa ferveur mystique surgiront dans l'identité nouvelle de Sindibad, d'ailleurs dépourvue d'identité par la perte de sa mémoire, comme le témoigne le chapitre *...et dans la cage thoracique, le « Dîwân » d'Al Hallaj...* Sindibad récite à haute voix des vers d'Al-Hallaj, qu'il appelle prière, des vers qui apparaissent en arabe dans le texte, suivis de leur traduction en français. Sindibad fait un court aperçu de la vie d'Al-Hallaj, « un vieil ami qui eut l'audace de se confondre avec la Vérité. [...] jeté en prison, torturé, occis, mis en croix, décapité et enfin brûlé à Bagdad en l'an 922. »⁶ Il reprend la récitation des vers d'Al-Hallaj, pour rendre vive l'image de « l'Amour de la Vérité et du Sublime ». ⁷ Les vers récités agissent comme un pacte tacite entre Yamna et Sindibad, un pacte qui les unit par l'émotion et l'émerveillement : « Pour la première fois leurs mains se touchèrent. Ils marchèrent le long d'un sentier, en silence ». ⁸ L'identification de Sindibad à Al-Hallaj donne la mesure de la fascination qu'il exerce sur ce personnage qui, par l'intensité de la ferveur et de la passion, rejoint la mystique soufie.

¹ Tahar Ben Jelloun, *La Prière de l'absent*, Paris, Seuil, 1981, p.80.

² Id., p.81.

³ Ibid.

⁴ Saloua Ben Abda, dans sa thèse, *Bilinguisme et poésie chez Tahar Ben Jelloun*, Paris 4, dir. Robert Jouanny, 1991.

⁵ Tahar Ben Jelloun, *La Prière de l'absent*, Paris, Seuil, 1981, p. 81.

⁶ Id., p.194.

⁷ Ibid.

⁸ Ibid.

L'histoire du soufi Ma-al-Aynayn , racontée par Yamna à l'enfant, inclut une autre histoire, celle de la rencontre de ce dernier avec le grand mystique cheikh Abderrahman Efendi qui recherchait le secret de la lettre H de l'alphabet arabe.

Nous pouvons constater que le texte de *La Prière de l'absent* est parsemé par des références directes à de grands soufis, des références participant de la construction des personnages.

Le nom d'Ibn'Arabi revient dans le roman *La Nuit de l'erreur*. Zina connaît le nom du mystique andalou grâce à la rencontre du vice-consul espagnol à Tanger qui lui offre une édition bilingue de la poésie soufie d'Ibn'Arabi. Zina offre des précisions sur celui-ci : « Un musulman qui avait compris qu'il fallait aller au-delà des mots, aller jusqu'à la substance de l'amour fou, l'amour de Dieu [...] ». ¹ Comme pour Sindibad, le nom d'Ibn'Arabi évoque la passion et l'amour. C'est peut-être sous le signe de cette passion professée par Ibn Arabi que la relation de Zina avec José Luis de León évoluera d'une manière platonique dans une sorte de communion spirituelle, sensible, pleine d'émotions et d'affectivité.

Plus tard, après vingt ans qui séparent Salim et Zina d'une tumultueuse histoire d'amour, Zina, devenue Chérifa, recevra Salim dans un cadre mystérieux et magique. Après l'incantation d'une prière d'Ibn'Arabi, Zina lui explique son secret, son besoin de lumière, leçon puisée dans la dialectique de l'amour du mystique andalou, « celui qui a compris l'islam et le message du Prophète mieux que quiconque » ², celui qui l'a conduite à la solitude, au renoncement et lui a profondément inculqué la soif de lumière.

Le nom de la confrérie soufie des derviches tourneurs, fondée par Djalâl-od-Dîn Rûmî apparaît également dans *La Nuit de l'erreur*, lors d'une séance d'exorcisme des forces du mal du corps abîmé de Zina. C'est la description d'un état de transe, suscité par la danse et la musique : « Je n'avais pas appris à danser, dit Zina. Cela me venait naturellement, comme chez les derviches tourneurs, qui récupéraient les dons du ciel dans la paume de la main droite et les redonnaient à la terre par l'autre main ». ³

Si nous prenons en considération le cas de *L'Enfant de sable*, un premier constat s'impose : on n'y trouve pas beaucoup de références à des noms des soufis, même si le texte résonne pleinement de la symbolique soufie. On rencontre, dans une lettre que le

¹ Tahar Ben Jelloun, *La Nuit de l'erreur*, Paris, Seuil, 1997, p.49.

² Id., p.277.

³ Id., p. 59.

correspondant anonyme d'Ahmed lui envoie, le nom du poète mystique Ibn Al-Fârid, suivi de ses vers, plutôt murmurés qu'écrits sur la feuille blanche :

Et si la nuit t'enveloppe et enfouit en leur solitude

[ces demeures]

allume de désirs en leur noirceur un feu...¹

Ailleurs, le nom de deux grands mystiques soufis apparaîtra dans les propos d'Amar, l'un des conteurs qui s'empare de l'histoire d'Ahmed, pour affirmer un détachement du discours religieux officiel associé au pouvoir politique :

[...] l'Islam que je porte en moi est introuvable, je suis un homme seul et la religion ne m'intéresse pas vraiment. Mais leur parler d'Ibn Arabi ou d'El-Hallaj aurait pu me valoir des ennuis.²

Le même genre d'ennuis qui ont conduit Al-Hallaj même à la peine capitale sont subis par Sindibad, dans *La Prière de l'absent*, accusé d'obscurantisme, de détournement de l'orthodoxie religieuse. Dans *L'Écrivain public*, nous trouvons une seule allusion au soufisme, par le biais de l'aimée du narrateur qui avoue sa profession de foi, celle d'être nourrie spirituellement par les écrits des soufis : « Au collège, j'apprends à des adolescents la poésie, l'amour de la poésie, la passion du mystère et du secret ; je leur lis des pages du mystique Ibn Arabi et même d'Al Hallaj. (...) Ici c'est mon refuge ».³

En écho, toujours dans une lettre, dans *L'Enfant de sable* cette fois-ci, le correspondant anonyme d'Ahmed ne dévoile de son identité que la passion qu'il nourrit pour la mystique : « Mes passions, vous les connaissez : la fréquentation de quelques poètes mystiques et la marche sur vos pas... J'enseigne à des étudiants l'amour de l'absolu ».⁴ Et la lettre finit par une touche de lumière qui semble puisée dans le trésor des lumières soufies : « À vous la lumière de ce printemps ».⁵

Au terme de l'inventaire des noms de soufis dans les récits benjellouniens, il faut souligner une récurrence qui ne saurait pas à considérer en dehors d'une préoccupation thématique constante qui reflète des grains de signifiante, d'une stratégie de construction des personnages et non pas moins d'une stratégie d'écriture. Les noms cités apportent dans les textes de notre corpus des éclats de sens qui se concentrent autour des termes *passion, amour, poésie, mystère, lumière* ; ce sont les termes que

¹ Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985, p. 92.

² Id., p. 146.

³ Tahar Ben Jelloun, *L'Écrivain public*, Paris, Seuil, 1983, p. 194.

⁴ Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985, p.104.

⁵ Ibid.

notre analyse essayera d'éclairer au mieux sur le mode de l'écriture palimpseste de Tahar Ben Jelloun, écriture qui laisse surgir la trace de l'intertexte soufi. Si pour les besoins d'un panorama autant que possible complet, nous avons jusqu'à présent procédé séparément à une interrogation des textes, les chapitres suivants sèmeront un quelconque désordre dont le fil conducteur sera pourtant assuré par la mise en lumière d'un certain aspect des rapports de notre corpus avec la mystique soufie.

VI. 4. La Nuit du Destin

Les deux grandes nuits de l'année islamique sont *Laylat al-Qadr* (la Nuit du Pouvoir) et *Laylat al-Mi'raj* (la Nuit de l'Ascension). Elles sont la nuit de la Descente du Coran et, respectivement, celle de l'Ascension du Prophète. La Nuit du destin est décrite comme « [...] une nuit mystérieuse, leïla el queder, dans laquelle le ciel s'entr'ouvre, les anges descendent sur la terre, les eaux de la mer deviennent douces et tout ce qu'il y a d'inanimé dans la nature s'incline pour adorer son Créateur ; »¹

Un voyage nocturne célèbre dans l'Islam est donc celui de la descente du Coran, voyage déroulé de nuit et qui donne le nom de La Nuit du Destin. Cette vingt-septième nuit du mois du Ramadhan est celle où le Coran commença à être dicté par le Prophète. Ainsi, cette nuit devient importante du point de vue strictement religieux mais elle enrichit, aussi, l'imaginaire collectif des musulmans, en prenant des dimensions mythiques par le grand nombre de cérémonies rituelles qui lui sont consacrées. Les légendes musulmanes font de cette nuit un temps de prodiges lorsque les ailes des anges se voient et se font entendre.

Tahar Ben Jelloun emprunte explicitement le nom de son roman *La Nuit sacrée* au récit coranique, le titre étant une traduction, une adaptation de La Nuit du Destin. Il n'y a point d'ambiguïté à mettre en lumière cet emprunt, d'autant plus que le deuxième chapitre du roman porte explicitement le nom de *La Nuit du Destin*. La narratrice éclaire la symbolique de cette nuit, choisie par le père d'Ahmed/Zahra, afin de tenter, par la confession, de libérer son enfant du poids de vingt ans de mensonge qui avaient caché sa vraie identité :

¹Charles de Foucauld, cité par Jacques Marx, « Au service de la plus grande France : mystique saharienne », in *Le désert, un espace paradoxal*, (coll), Édité par Gérard Nauroy, Pierre Halen, Anne Spica, Actes du colloque de l'Université de Metz (13-15 septembre 2001), Peter Lang SA Éditions scientifiques européennes, coll. « Recherches en littérature et spiritualité », vol. 2. Bern, 2003, p. 373.

Ce fut au cours de cette nuit sacrée , la vingt-septième du mois du ramadan, nuit de la « descente » du Livre de la communauté musulmane, où les destins des êtres sont scellés, que mon père, alors mourant, me convoqua à son chevet et me libéra. ¹

Le choix de cette nuit en tant que moment propice à la révélation de la vérité concernant l'identité de Zahra n'est dû au pur hasard. Nous pouvons établir un rapprochement entre la révélation de la Vérité divine, unique, du Coran et celle particulière, du destin de la protagoniste du récit. D'ailleurs, les intentions et l'option du père sont avouées par un renvoi explicite au Coran :

Sais-tu qu'en cette nuit aucun enfant ne devrait mourir ni souffrir. Parce que cette « nuit vaut mieux que mille mois ». Ils sont là pour recevoir les anges envoyés par Dieu : « Les Anges et l'Esprit descendent durant cette Nuit, avec la permission de leur Seigneur, pour régler toute chose. ²

Cette nuit où la Parole descend sur la terre est de beaucoup plus importante que toute autre nuit, *mille* étant le symbole d'une durée infinie. Le pouvoir et la grâce divins sont plus importants que les efforts, les recherches, le combat de l'homme pour atteindre Dieu. La Révélation ne sera pas effective pour l'homme tant qu'il n'aura pas, lui-même, été conscient de la lumière de cette nuit.

C'est donc pendant cette nuit spéciale que le père dévoile à sa fille le grand péché qui avait gouverné sa vie, marquée par l'obligation de porter le nom et l'apparence d'un homme. La confession ouvre la voie à la vérité existentielle de Zahra, c'est une délivrance qui coïncide avec la mort du père. Cette même nuit sera le témoin d'un double mouvement vertical, puisque la descente de la vérité s'accompagne d'une ascension, le transport vers les cieux de l'âme du père mourant. Ainsi, le père évoque-t-il la présence des anges chargés d'assurer l'échange entre le haut et le bas :

Les anges ont dû déjà faire la moitié du travail. Ils vont toujours par deux. Cela surtout pour le transport de l'âme. En fait l'un se pose sur l'épaule droite, l'autre sur la gauche et dans un même élan, un mouvement lent et gracieux, ils emportent l'âme vers le ciel. ³

La confession du père s'étend durant toute cette nuit, il en ralentit le rythme, prolonge volontairement ses aveux, délaisse sa confession et la reprend de nouveau, recourt à des tâtonnements, ce qui nous fait penser à la durée de la descente du Coran, ayant elle-même un caractère essentiellement et exclusivement nocturne. Le père rend

¹ Tahar Ben Jelloun, *La Nuit sacrée*, Paris, Seuil, 1987, p. 22.

² Id., p. 23.

³ Id., p. 26.

son âme juste avant le moment où le jour lève ; la mort y fait place, avec la lumière de l'aube, à une naissance, celle de Zahra qui reçoit son baptême : « La Nuit du Destin te nomme Zahra, fleur des fleurs, enfant de l'éternité [...] »¹ Le *fiat lux* qui achève la descente du Livre sacré coïncide avec la liberté accordée à Zahra de porter un nom de femme et à poursuivre une destinée renouvelée. La Nuit du destin est une nuit terrible et libératrice en même temps, puisque cette nuit est une rencontre entre la vie et la mort, la mort du père et la renaissance de la fille.

L'allusion à cette nuit exceptionnelle réapparaîtra dans le récit dans un long discours de l'Assise, lorsqu'elle attribue à Zahra la donnée d'être envoyée par la Nuit du destin. D'ailleurs, elle-même a eu une vision pendant cette vingt-septième nuit du ramadan, une vision qui lui a serré le cœur et a fait pleurer le Consul, inconsciemment, comme l'appréhension d'un changement radical de leurs existences².

Dans un autre récit, dont le titre est marqué sémantiquement par une symbolique nocturne, *La Nuit de l'erreur*, nous trouvons encore une référence à la Nuit du destin. Il s'agit du commencement de l'histoire de Dahamne qui raconte la naissance de Zina lors d'une autre nuit, celle de l'Erreur, une nuit qui n'aurait jamais dû exister, une nuit de trop pendant laquelle toute création est interdite. Cette nuit frappée de malédiction est « l'opposé de la Nuit du Destin ».³ Par opposition donc, en écartant les connotations négatives de la Nuit de l'Erreur, nous pouvons repérer les caractéristiques de l'autre nuit, celle du Destin : nuit de l'amour et de l'étreinte, nuit du Bien et de la Raison, nuit du bonheur et de l'innocence.

Marquées profondément par l'unicité des nuits de leur naissance, prolongeant leur spectre tout au long de l'existence terrestre, les protagonistes de ces deux récits commencent à parcourir un chemin de l'errance vers leur propre être, comparable au chemin des mystiques dont le but est de s'éveiller progressivement pour redécouvrir l'essence de l'être, de « prendre racine, à travers la "porte étroite" qui est dans la profondeur de l'âme, dans l'Esprit pur qui débouche lui-même dans la Divinité »⁴. Un chemin comparable également à la traversée des immensités du désert dont l'unique but est celui de se retourner vers le désert intérieur.

¹ Tahar Ben Jelloun, *La Nuit sacrée*, Paris, Seuil, 1987, p. 32.

² Id., p. 112.

³ Id., p. 96.

⁴ Martin Lings, *Qu'est-ce que le soufisme*, Paris, Seuil, 1977, p. 13.

VI. 5. Prières et invocations

Les chemins pour parvenir à la fusion de l'humain avec l'absolu sont nombreux. Cependant, on peut distinguer des facteurs communs aux soufis, tel l'accomplissement des rites obligatoires pour tous les musulmans, couramment dénommés les « piliers » de l'Islam, la prière rituelle cinq fois par jours, l'aumône, le jeûne du mois de Ramadan et le pèlerinage à la Mecque. Chacune de ces obligations a une dimension fortement symbolique. La prière est l'expression de la recherche de Dieu et de l'intimité de l'âme avec Sa présence ; l'aumône (*le zakât*) est une preuve de l'amour de Dieu, manifesté directement par l'amour de toutes Ses créatures ; le jeûne représente une offrande accordée à Dieu par une souffrance purificatrice ; le pèlerinage annuel symbolise lui-même l'option pour Dieu, suite à la purification corporelle et à l'éloignement du monde.

Mais ce qui constitue une dimension supplémentaire que les soufis doivent s'approprier, c'est le penchant vers l'ésotérisme dans la pratique des rituels obligatoires, en leur ajoutant des rites surrogatoires (complémentaires), après l'accomplissement des premiers. Ainsi, le *dhikr*, l'invocation du nom de Dieu, la mémoration de Dieu, qui consiste à prier au-delà des prières obligatoires, à pratiquer le chant rythmé par la répétition du nom de Dieu pour arriver à l'état d'anéantissement de soi et pour jouir de l'extase vécue dans la proximité de Dieu. Désignant d'une manière générale toute récitation répétée d'une formule sacrée, à haute voix ou intérieurement, le *dhikr* constitue le pilier central du mysticisme, le principal moyen de la méthode soufique. Rûmî dit dans le *Mathnawî*¹ que le disciple doit invoquer inlassablement Dieu jusqu'à devenir tout entier prière. Par la pratique du *dhikr*, à la fois « une musique intérieure nostalgique et un appel », « [l]e soufi se révèle apte à la rétroversion de l'âme. Il peut alors, et alors seulement, supporter la relation intime et directe de son moi avec les réalités profondes de l'extérieur ».²

Prière et invocation de Dieu parcourent comme un leitmotif le roman *Cette aveuglante absence de lumière*. La prison de Tazmamart, au Sud-Est du Maroc, devient pour les personnages y enfermés un lieu de retraite spirituelle où le seul moyen de survivre est assuré par la prière. Nous avons traité du statut de la prière dans le chapitre dédié aux stratégies de l'oralité dans les textes de Ben Jelloun ; nous tenons à y mettre en évidence l'omniprésence de la prière, en étroite relation avec la doctrine des soufis.

¹ Cité par Éva de Vitray-Meyerovitch, in *Rûmî et le soufisme*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Sagesse », 2005, p. 102.

² Cheikh Si Hamza Boubakeur, *Traité moderne de théologie islamique*, Paris, Éditions Maisonneuve & Larose, 1993, p. 424.

Le propre de la prière, pour les soufis, et telle qu'elle est présente dans le récit de Ben Jelloun, est d'être infinie, de ne rien attendre en échange ou en récompense, d'aider à se détacher du monde et à atteindre l'union avec Dieu.

[...] je me remis à prier et à méditer dans le silence de la nuit. J'invoquais Dieu par ses multiples noms. Je quittais doucement la cellule et ne sentis plus le sol. Je m'éloignais de tout jusqu'à ne voir de mon corps que l'enveloppe translucide. J'étais nu. Rien à cacher. Rien à montrer.¹

Ce fragment laisse parfaitement comprendre les vertus de détachement de l'ici-bas et d'ascension vers l'au-delà, engendrées par le *dhikr*. C'est le moyen de parvenir à la connaissance de la vérité voilée par les couches des ténèbres, à la connaissance de soi-même, puisque l'on peut considérer la voie soufique comme « une voie vers la connaissance de soi-même, selon la parole du Prophète : "Qui se connaît soi-même (*nafsahu*) connaît son Seigneur" ». ² C'est pourquoi, pour le soufisme, la recherche de Dieu se réalise par la descente vers les profondeurs et l'ascension vers les hauteurs. C'est pourquoi la conscience est prise dans un double mouvement : d'une part, l'intériorisation, la retraite et la solitude et d'autre part, l'évasion de soi-même en Dieu, par l'extase.

En relation directe avec les vertus du *dhikr*, il faut prendre en considération le transport qu'il opère vers un état de béatitude proche de la transe. Considérons d'abord la définition du *dhikr* donnée par *L'Encyclopédie de l'islam* : « [...] l'acte de faire souvenir, puis la mention orale du souvenir, spécialement la répétition inlassable d'une oraison jaculatoire, enfin la technique même de cette mention ». ³ Si nous retenons les termes de « répétition inlassable » et d' « oraison jaculatoire », nous pouvons les mettre en relation avec l'état de transe qui s'empare des protagonistes du récit *La Prière de l'absent*, à chaque fois qu'ils récitent des vers des mystiques musulmans. Ainsi Sindibad, après avoir récité des vers d'Al-Hallj, devient-il un autre que celui auquel Yamna était habituée : « Yamna découvrait un autre homme, épanoui, heureux, plus disponible qu'avant ». ⁴ Grâce au *dhikr*, la parole redécouvre sa force régénératrice de l'être, elle devient capable de transfigurer le personnage.

¹ Tahar Ben Jelloun, *Cette aveuglante absence de lumière*, Paris, Seuil, 2001, p.87.

² Titus Burckhardt, *Introduction aux doctrines ésotériques de l'islam*, Paris, Éditions Dervy, 1996, p. 50.

³ Louis Gardet, in *L'Encyclopédie de l'islam*, 2ème édition, Paris, P. Maisonneuve et Larose, Leyde, p. 232.

⁴ Tahar Ben Jelloun, *La Prière de l'absent*, Paris, Seuil, 1981, p. 195.

Il est également important de rappeler la symbiose créée par l'association de la prière et de la méditation. Pour le soufi, il y a une relation profonde entre ces deux actes, le *dhikr* et le *fikr*. Ils « ont pour la vie spirituelle une importance aussi essentielle que celle du sang et des vaisseaux sanguins pour la vie corporelle ». ¹ La méditation est celle qui facilite le passage de l'invocation de Dieu vers l'intériorité de l'être, elle met en lumière la libre initiative de la pensée. Le détachement du corps, l'évasion de la matérialité corporelle et l'envol ne sont donc possibles que par l'harmonie créée à la suite de l'association entre prière et méditation. La prière et la méditation ouvrent, pour le narrateur de *Cette aveuglante absence de lumière*, la voie vers la vérité identifiée à la lumière :

De ces ténèbres, la vérité m'apparut dans sa lumière éclatante. Je n'étais rien. Un grain de blé dans une meule immense qui tournait lentement et nous broyait l'un après l'autre. Je repensais à la sourate de la lumière et je m'entendis répéter le verset : « Tu vois combien est puissante la ténèbre de cette lumière. Étends ta main devant toi, tu ne la distingueras même pas. » Je méditai et je compris que des voiles successifs tombaient jusqu'à rendre les ténèbres moins opaques, jusqu'à apercevoir un minuscule rayon de lumière. ²

Le faible rayon de lumière, si minuscule qu'il soit, est une lueur de la grâce divine qui émane d'un Centre suprême et conduit à lui. Il est la promesse du chemin qui reconduit l'être vers soi-même, qui conduit l'errant vers chez soi et qui fait de lui un homme libre. L'essence divine est cachée derrière les voiles des ténèbres et des sens du monde extérieur. Très significatifs, à l'égard de la difficulté d'atteindre l'Essence divine sont les vers du Cheikh al-'Alawî :

En sa manifestation, cachée,
Elle apparaît comme voile sur voile
Pour recouvrir Sa propre gloire. ³

La lumière jaillit de la profondeur de l'être et le voyage du monde extérieur, des formes vers l'intériorité de l'âme, est l'équivalent d'un voyage des ténèbres vers la lumière. Le narrateur de *Cette aveuglante absence de lumière* réussit à parfaire ce chemin de retour chez soi, à certains moments de grâce, moyennant la prière, la méditation et la concentration, comme le prouve le fragment suivant :

¹ Martin Lings, *Qu'est-ce que le soufisme*, Paris, Seuil, 1977, p. 119.

² Tahar Ben Jelloun, *Cette aveuglante absence de lumière*, Paris, Seuil, 2001, pp. 87-88.

³ Cité par Martin Lings, in *Qu'est-ce que le soufisme*, Paris, Seuil, 1977, p. 81.

J'entrais dans le silence et l'immobilité du corps. Je respirais profondément et j'invoquais la lumière suprême qui se trouvait dans le cœur de ma mère, dans le cœur des hommes et des femmes de bien, dans l'âme des prophètes, des saints et des martyrs, dans l'esprit de ceux qui ont résisté et ont vaincu le malheur par la seule puissance de l'esprit, de la prière intérieure, celle qui n'a pas de but, celle qui vous emmène vers le centre de gravité de votre propre conscience.¹

En invoquant l'exemple des gens ayant réussi, par leur force spirituelle, à arriver au centre de leur conscience, le narrateur s'efforce lui-même de parvenir à un Centre perdu, qui, dans la vision des mystiques soufis, est le seul capable d'ouvrir l'accès vers la connaissance transcendante.

CHAPITRE VII

FICTIONS EN DIALOGUE

À côté de l'insertion dans son texte des éléments culturels venus du monde arabe, comme des techniques empruntées aux *Mille et Une Nuits*, le Coran, les mystiques soufis, en particulier, Ibn Arabi ou Al-Hallaj, le mystique du XIII-ème siècle Ibn Al-Farid ou les poètes érotiques persans Firdoussi et Nizami, Tahar Ben Jelloun introduit dans ses textes d'autres éléments littéraires, venus de la culture occidentale.

Nous n'avons pas l'intention d'aborder d'une manière dualiste la problématique de l'intertextualité, c'est-à-dire analyser séparément les influences ou les références aux écrivains du monde arabe, d'une part et d'autre part, ceux qui appartiennent à l'espace occidental. Ce serait une manière de dresser encore une fois des frontières qui, dans le domaine de la littérature, sont essentiellement fausses. Convaincus, comme Tahar Ben Jelloun, que « la patrie de l'écrivain est la littérature », nous allons envisager l'intertextualité dans les écrits de notre corpus en tant que dialogue entamé avec des textes divers, au-delà de la chronologie et des barrières géographiques.

Dans le sillage de Michel Riffaterre, on peut se consacrer au déchiffrement des allusions et des citations, l'étude étant orientée vers un mot, un syntagme, un vers dont l'éclairage exige l'appel à un intertexte. D'autres critiques s'orientent, comme Gérard

¹ Tahar Ben Jelloun, *Cette aveuglante absence de lumière*, Paris, Seuil, 2001, p. 106.

Genette, vers l'étude des structures entières, vers les caractéristiques génériques d'un texte. Laurent Jenny distingue entre une intertextualité proprement dite qui suppose l'étude des structures, des « rapports de texte à texte en tant qu'ensembles structurés »¹, et une intertextualité faible qui serait faite de réminiscences, d'échos, d'allusions : « chaque fois qu'il y a emprunt d'une unité textuelle abstraite de son contexte et insérée telle quelle dans un nouveau syntagme textuel, à titre d'élément paradigmatique. »²

Notre étude privilégiera plutôt ce dernier aspect de l'intertextualité, en ce sens qu'elle sera orientée vers la mise en relief de l'aspect citationnel et des rapports qui s'instaurent entre les citations, les allusions et le sens des textes du corpus. C'est une démarche qui nous semble imposée par les textes mêmes qui n'apparaissent pas en tant que réécriture d'anciens textes mais comme dialogue d'écrits des plus divers. Il faut, également, préciser notre intention d'étudier la manière dont ce dialogue est entamé par le biais des composantes qui se retrouvent d'un récit à l'autre et non pas analyser séparément chaque récit. Mais, avant d'envisager cette problématique du dialogue des écrits, nous saisisons le symbolisme d'une image récurrente dans les textes benjellouniens, celle de la bibliothèque.

VII. 1. La bibliothèque vivante

L'image d'une bibliothèque infinie, faite d'une immensité de livres, espace de papiers dont personne n'aperçoit les limites, abritant tous les livres qui ont jamais été écrits ou qui seront encore à écrire, est une image décelable dans les écrits de Tahar Ben Jelloun et qui vient de l'écrivain argentin Jose Luis Borges. Mais, en réalité, si c'est Borges qui a institutionnalisé cette image de la bibliothèque, en tant que savoir infini, grâce principalement au conte « La Bibliothèque de Babel », nous pouvons y reconnaître une image universelle de la littérature, qui a nourri également les théories de l'intertextualité, celle de l'écriture faite d'une autre écriture, appelant, parfois inconsciemment, une autre écriture.

Puisque nous avons avoué notre intention de professer le retour au texte, nous allons nous arrêter sur une expression symbolique de cet immense réservoir de mots dans le chapitre *Le Pacte* du récit *La Nuit sacrée*, qui nous semble pouvoir jouer, si les dimensions le lui permettraient, le rôle de *motto* pour une étude de l'intertextualité dans les récits de Ben Jelloun. Il s'agit d'un texte riche en suggestions sur *l'arte facto* de la

¹ Laurent Jenny, « La Stratégie de la forme », in *Poétique*, n°27, 1976, p. 263.

² Ibid., p. 262.

littérature, décelant le tissu intime de tout texte et suivant le fil avec lequel se font les textes. Dans la vision de Ben Jelloun, ce que l'on appelle intertextualité porte d'autres noms : ville des mots, pays fabuleux, bibliothèque immense. Le chapitre cité, ayant le hammam en tant que scène de déroulement, finit par une discussion entre le Consul et Zahra, conviée à partager l'histoire d'un voyage de l'aveugle dans un pays fabuleux. Le décor y est onirique, les éléments qui le composent rendent l'endroit impossible à situer sur une carte, autre que celle imaginaire. Dans ce pays, le Consul découvre un hangar qui s'avère un dépôt inépuisable de mots. « Les gens y venaient s'approvisionner de mots et même de phrases dont ils pouvaient avoir besoin dans la semaine ». ¹ Si les gens peuvent y ressourcer de mots leurs discours journaliers, le hangar peut également être comparé à un livre immense, l'ensemble des livres déjà écrits, qui offre des mots, même des phrases aux créateurs des livres à venir. Et ce d'autant plus que, en sortant de ce hangar, le Consul se dirige vers une cave, immense elle aussi ; c'est la bibliothèque de la ville. Mais ce n'est pas une bibliothèque habituelle, qui abrite des livres, mais une sorte de bibliothèque vivante dans laquelle des femmes incarnent un certain livre. Une femme est *Adolphe*, une autre récite *Ulysse*, une autre est *Risalat al-Ghufran*. Le Consul éclaire ce mystère de l'étrange épuisement de papier qui fait que les livres n'aient plus de support matériel :

[...] une firme avait engagé de jolies femmes qui apprenaient par cœur un roman, un conte ou une pièce de théâtre, et qui se proposaient, moyennant finances, de venir chez vous pour se faire lire, ou plus exactement pour dire le livre qu'elles avaient appris .²

Il y a donc ici à souligner l'idée d'un livre anthropomorphisé, incarné dans l'esprit, le sang et la chair de celui qui le lit. Il faut également remarquer que cette image du livre, animé par le corps d'un humain, apparaît dans plusieurs récits de Tahar Ben Jelloun, si l'on pense aux personnages qui, à un certain moment de leur évolution, se confondent à l'univers imaginaire des livres. Dans la prison, Zahra lit pendant la journée pour laisser les personnages lui peupler les rêves de nuit :

Je ne désirais plus que ce sommeil, dit-elle, peuplé de personnages qui continuaient de vivre en moi comme si j'étais devenue leur dépôt, l'âtre et la crypte où ils se tapissaient durant la lumière du jour.³

¹ Tahar Ben Jelloun, *La Nuit sacrée*, Paris, Seuil, 1987, p. 96.

² Ibid., pp. 97-98.

³ Tahar Ben Jelloun, *La Nuit sacrée*, Paris, Seuil, 1987, pp. 149-150.

Dans *L'Auberge des pauvres*, la Vieille incarne le livre de Naples¹, elle est « un sac plein d'histoires [...] un dépôt de toutes les histoires qui arrivent à Naples [qui] se déposent dans [s]es poches, dans [s]on ventre [...] ».²

Concernant le récit *Cette aveuglante absence de lumière*, le narrateur y raconte des livres aux autres prisonniers et il lui arrive même de réciter des passages entiers des poésies ou des livres lus. Le premier des conteurs de *L'Enfant de sable* raconte l'histoire d'Ahmed après avoir lu ce cahier et l'auditoire ne peut partager l'histoire que par le biais du conteur : « Vous ne pouvez y accéder, dit-il, sans traverser mes nuits et mes corps. Je suis ce livre. »³ Il serait aisé de multiplier les exemples de cette métamorphose du livre qui se confond avec le corps et l'esprit humain. Ce qui nous intéresse, c'est d'interroger cet enveloppement du livre dans des formes humaines, cette conception du livre ambulateur qui traverse l'espace et le temps grâce aux corps qui l'abritent. La réponse est, nous semble-t-il, dans le mouvement de va-et-vient des textes qui communiquent, s'interrogent les uns les autres et se répondent en écho, entament un dialogue, instaurent un trajet circulaire qui inclut les textes, les créateurs de textes et les lecteurs.

L'étude de l'intertextualité dans les récits benjellouniens nous semble une manière de déceler le laboratoire de son écriture, sa substance et sa chair, les couches superposées, mélangées, les traces d'autres écritures qui bâtissent le texte palimpseste. L'application du champ sémantique de la construction au texte palimpseste est chargée d'un paradoxe, celui qui est propre à la nature du sable. Si l'on ne peut rien bâtir sur le sable ou avec du sable, il ne faut pas oublier qu'il sert cependant comme liant des matières de construction. Voyons donc quels sont les grains de sable qui, loin d'empêcher le fonctionnement du mécanisme de l'écriture, participent, de par sa faiblesse, à la construction non pas d'un édifice, triomphe de l'achèvement, mais au dialogue, à l'échange et à l'ouverture.

VII. 2. Le danseur de corde

L'admiration de Tahar Ben Jelloun pour le philosophe allemand Nietzsche est visible depuis les débuts de sa carrière littéraire, si l'on considère le titre de son

¹ Tahar Ben Jelloun, *La Nuit sacrée*, Paris, Seuil, 1987, p. 41.

² Tahar Ben Jelloun, *L'Auberge des pauvres*, Paris, Seuil, p. 47.

³ Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985, pp. 12-13.

recueil de poésies de 1974, *Le discours du chameau*, ou le fait que le volume s'ouvre sur une citation d'*Ainsi parla Zarathoustra*. L'auteur de *Par-delà le bien et le mal* inspire sans doute Ahmed lorsqu'il écrit dans son journal : « J'aime jouer et je dois faire mal. Il y a longtemps que je suis au-dessus du mal ».¹ Les références à un auteur important de la modernité, pour ce qu'elle a constitué de plus subversif, par la transgression des limites d'une morale trop humaine, par l'affirmation d'une pensée indépendante de tout système de référence, d'adhésion, de soumission et d'inclusion dans un ensemble historique, entrent donc dans la fiction des récits benjellouniens.

La Prière de l'absent commence par la mise en exergue d'un épigraphe qui constitue un dialogue extrait du *Gai savoir* de Nietzsche.

A. *Écrire m'irrite ou me fait honte ; écrire est pour moi un besoin ; il me répugne d'en parler, même sous forme symbolique.*

B. *Mais pourquoi écris-tu donc ?*

A. *Hélas ! mon cher, en confidence je n'ai pas encore trouvé d'autre moyen de me débarrasser de mes pensées.*

B. *Et pourquoi veux-tu t'en débarrasser ?*

A. *Pourquoi je veux ? Est-ce que je veux ? J'y suis forcé.*

B. *C'est bon, c'est bon.*

Le fragment est accompagné du nom de l'auteur et de la précision concernant la source de la citation, *Le Gai savoir*.

Il faut rappeler la définition de l'épigraphe donnée par Gérard Genette, définition qui justifie pleinement le fragment ci-dessus en tant qu'épigraphe : « une citation placée en exergue, généralement en tête d'œuvre ou de partie d'œuvre ² ».

Nous pouvons nous demander naturellement pourquoi Ben Jelloun choisit cet extrait de Nietzsche en tant qu'ouverture de son récit. Autrement dit, quelle est la fonction assurée par cette épigraphe et de quelle manière éclaire-t-elle le contenu du récit. Gérard Genette distingue quatre fonctions de la citation mise en exergue. La première fonction est celle de « commentaire, parfois décisif – d'éclaircissement, donc, et par là de justification non du texte, mais du *titre* ». ³ L'épigraphe est ainsi mise en relation directe avec le titre qui trouverait un écho dans le premier ou inversement, le

¹ Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985, p. 58.

² Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 147.

³ Ibid., p. 159.

titre modifierait le sens de l'épigraphe. La deuxième fonction se rapporte au texte, « dont elle précise ou souligne indirectement la signification ».¹ Une troisième fonction place l'épigraphe sous le signe du recours à une autorité susceptible à offrir des points d'appui à la lecture du texte, l'essentiel dans cette forme d'épigraphe n'étant pas son contenu, mais « l'identité de son auteur, et l'effet de caution indirecte que sa présence détermine à l'orée d'un texte [...] ».² Finalement, Genette identifie une sorte de gratuité de l'épigraphe dont l'effet « tient peut-être à sa simple présence, quelle qu'elle soit : c'est l'effet-paragraphe ».³

Comme nous pouvons le remarquer, le mot qui constitue l'essence du fragment de Nietzsche est *écrire*. Un deuxième, inclus dans le premier, qui apparaît d'ailleurs en italique, est *se débarrasser*. Si nous attribuons à cette épigraphe la première fonction, celle de justification du titre *La Prière de l'absent*, ce serait surtout par le biais du mot *débarrasser*. L'absent et l'absence peuvent être conçus en tant que présence annihilée, une conséquence de l'action de se débarrasser, de renoncer. De ce point de vue, cette fonction s'avère pertinente pour l'épigraphe du récit. *La Prière de l'absent* est un récit qui repose sur un récit principal, celui du voyage vers le Sud, auquel se joignent des micro-récits qui concordent tous vers une absence, vers une volonté de se débarrasser, qu'il s'agisse d'une identité, d'un visage, d'un nom, d'une vie antérieure. D'autre part, le livre peut s'identifier à l'histoire de l'écriture d'un livre ; celui-ci n'est pas fait de papier ou d'encre, mais son contenu est représenté justement par l'errance des protagonistes à travers le pays, puisqu'ils ont comme mission d'écrire un livre et d'en remplir les pages blanches. Ainsi, l'épigraphe établit une relation avec la substance même du livre.

Cependant, en dehors des premières deux fonctions identifiées par Genette, l'épigraphe de *La Prière de l'absent* déborde le contenu d'un seul livre, celui dont elle constitue l'ouverture et pourrait préfigurer plusieurs récits de Ben Jelloun, ayant cette fois-ci la deuxième fonction identifiée par Genette, celle de commentaire du texte. L'écriture qui est honteuse, faute de pouvoir vivre, écrire comme besoin irréprouvable, écrire pour se débarrasser, écrire parce que l'on n'a pas le choix, ce sont autant de récurrences obsessionnelles des textes benjellouniens, trouvant un écho naturel dans la pensée nietzschéenne.

¹ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 160.

² Id., p. 161.

³ Id., p. 163.

Au-delà du laboratoire technique qui gouverne le travail du chercheur dans l'attribution de telle ou telle fonction aux éléments textuels, Genette confère une liberté de mouvement à leur interprétation, car, selon lui, « épigrapher est toujours un geste muet dont l'interprétation reste à la charge du lecteur ». ¹

Deux pages après l'épigraphe en discussion, Nietzsche poursuit le narrateur de *La Prière de l'absent*, autant que son lecteur, par un autre glissement intertextuel renvoyant au philosophe allemand :

Il avait appris dans les livres que le fondement de la vertu consiste dans l'effet de conserver son propre être, de persévérer dans son être et que le bonheur se trouve dans cette tendance essentielle².

Avec cet apprentissage de la persévérance dans son être, une cascade d'éléments intratextuels, traversant le même récit ou tous les récits, s'offre au lecteur des textes benjellouniens. Nous en trouvons la source, *Le Gai savoir*, dans *La Prière de l'absent* où le jeu de question/réponse de l'ouvrage de Nietzsche, « Que dit ta conscience ? Tu dois devenir l'homme qui tu es »³, est transcrit littéralement dans le texte. Bobby entendra cette question de la bouche d'un vieillard dont il voulait être le disciple. « Un philosophe, dit le vieil homme, répondit ainsi à cette question : "Tu dois devenir l'homme que tu es." [...] Il faut repartir à la recherche de notre être ». ⁴

Pour suivre peut-être le conseil du philosophe, le personnage présenté au début de *La Prière de l'absent* essaie d'exercer l'accès à l'être qu'il était : « Il se laissait aller au fond de lui-même : ce n'était ni profond, ni lointain. Il ne regrettait rien et le fait de penser au funambule le rendait gai ». ⁵ D'autres mots de Nietzsche sont cités textuellement dans *La Prière de l'absent*, introduits par un procédé de l'oralité :

La voix d'un vieux sage résonna dans son esprit :

Courage ! Et bientôt je pense,

Vous pourrez voir l'enfant danser ;

Dès qu'il se tiendra sur ses pieds

Vous le verrez marcher sur la tête.⁶

¹ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 159.

² Tahar Ben Jelloun, *La Prière de l'absent*, Paris, Seuil, 1981, p. 13.

³ Nietzsche, *Le Gai savoir*, Paris, Gallimard, 1988, 215

⁴ Tahar Ben Jelloun, *La Prière de l'absent*, Paris, Seuil, 1981, pp. 145-146.

⁵ Id., p. 14.

⁶ Id., p. 99.

Nous retrouvons deux fois cette référence au funambule nietzschéen dans *L'Auberge des pauvres*. Au début du roman, dans une évocation baroque du passé, celui de Bidoun avant l'aventure napolitaine, qui sera d'ailleurs celle de son être, mais également du passé qu'est déjà devenue cette aventure, le personnage considère que ce passé tout récent « [I]l a fait danser sur la tête comme un funambule faisant excès de zèle ». ¹

L'image du danseur de corde réapparaît dans l'histoire de Federico, pensionnaire de l'auberge, qui « avait été un funambule exceptionnel ». ² Un accident met fin à sa carrière d'artiste mais la passion de son ancien métier lui reste vive, tel qu'elle apparaît dans son journal, gardé par la Vieille. Il y écrit :

L'homme qui marche dans le ciel est un oiseau rêvé, un enfant aux ailes déployées se prenant pour l'oiseau rêvé par l'homme.

L'homme qui marche sur la tête voit le monde à l'endroit. La légèreté jaillit de l'inconsolable solitude. ³

Ces lignes de journal témoignent que le funambulisme n'est pas finalement un simple métier, mais c'est plutôt une manière de vivre entre-les-deux, une manière d'être au monde, de voir le monde à la croisée de la vie et de la mort, de la terre et du ciel, du réel et du rêve. Une oscillation perpétuelle entre le désespoir et la joie, les larmes et le rire, l'envers et l'endroit. Il serait sans doute utile, pour éclairer la configuration de ces réseaux d'apparition de l'homme aérien, de nous pencher un instant sur l'image du funambule chez Nietzsche.

Dans *Ainsi parlait Zarathoustra*, en descendant de la montagne afin de rencontrer les hommes et de leur transmettre le message essentiel contenu dans l'enseignement du surhomme, en se dirigeant vers le village, Zarathoustra rencontre une foule d'hommes rassemblés pour assister à la représentation d'un funambule. Dans l'intervalle créé par le retard de celui-ci, Zarathoustra entame son enseignement. Par l'impondérabilité de sa performance sur le fil, par l'imminence du péril et en même temps par la gratuité absolue de son don, le funambule préfigure l'enfant danseur. La danse et le funambulisme se rejoignent dans le symbole du don sans retour, de la générosité sans limites, d'une manière ailée, aérienne de se comporter, en ce sens, de briser les attaches trop contraignantes de la morale étroite. La vie du funambule est risquée, comme toute

¹ Tahar Ben Jelloun, *L'Auberge des pauvres*, Paris, Seuil, 1999, p. 18.

² Id., p. 81.

³ Id., p. 83.

vie d'ailleurs ; pour le plaisir de la danse, de la marche sur la corde, il vaut mieux prendre des risques : « [...] du danger tu as fait ton métier, il n'y a rien là qu'il y ait lieu de mépriser »¹, dit Zarathoustra au danseur de corde mourant. En outre, dans *La Prière de l'absent*, une voix parle au narrateur en empruntant les mots de Nietzsche : « Vivre ?... C'est rejeter constamment loin de soi ce qui veut mourir. Vivre ? C'est être cruel, c'est être impitoyable pour tout ce qui vieillit et s'affaiblit en nous, et même ailleurs ».²

Dans *La Nuit de erreur*, l'un des personnages, frappés par la vengeance impitoyable de Zina, Salim, croyait, lui aussi, que « la vérité était là où l'être persévère dans son être tout en restant proche de la terre, des racines et de l'eau ».³ Il se le répète obsessionnellement, « Tout être doit persévérer dans son être »⁴, convaincu, également, que « l'être ne renonce pas à ce qu'il est ».⁵ De même, dans *L'Auberge des pauvres*, à la fin de son aventure napolitaine, Bidoun se confesse devant le corps inerte de la Vieille, en lui remerciant de l'avoir aidé à se connaître soi-même et à affronter son être, même haïssable, même passif : « Je vais persévérer dans mon être »⁶, dit-il. Ainsi, l'expression de cette volonté de cultiver l'être situe les personnages de Ben Jelloun dans la lignée de la pensée nietzschéenne du surhumain : rejeter tout ce qui n'est pas voulu, tout ce qui est subi et imposé par les règles d'une morale trop étroite, tout ce qui est abdication de soi-même.

Le discours de Sindibad, personnage de *La Prière de l'absent*, abonde des références à différents auteurs, dont le nom n'est pas cité, comme par fidélité à l'amnésie qui avait attrapé le personnage. Ainsi dit-il :

Je suis de l'avis de celui qui a dit : « Je suis persuadé que, sans cette fraude universelle, personne ne voudrait entrer dans un monde si trompeur et que bien peu accepteraient la vie si on les avait prévenus auparavant de ce qu'elle était »⁷

Il ne nous faut pas trop puiser dans notre horizon culturel, rechercher parmi les livres que nous avons lus ou dans les dictionnaires de citations pour pouvoir identifier dans ces paroles toute une lignée du pessimisme qui, à partir de Schopenhauer et Nietzsche, en passant par Émil Cioran, exprime, comme Sindibad, *l'inconvénient d'être*

¹ Frédéric Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. Georges-Arthur Glodtschmidt, Librairie Générale Française, Le Livre de poche, 1972, p. 18.

² Nietzsche, *Le Gai Savoir*, Paris, Gallimard, 1988, 72.

³ Tahar Ben Jelloun, *La Nuit de l'erreur*, Paris, Seuil, 1997, p. 108.

⁴ Id., p. 306.

⁵ Id., p. 307.

⁶ Tahar Ben Jelloun, *L'Auberge des pauvres*, Paris, Seuil, 1999, p. 260.

⁷ Tahar Ben Jelloun, *La Prière de l'absent*, Paris, Seuil, 1981, p. 103.

né.¹ Dans le même récit de Ben Jelloun, c'est toujours cet inconvénient de la naissance que Hamqua, le seul fou du village sans nom, le village de l'attente, pourtant, évoque, lors de la fête organisée pour célébrer son départ ; il commence son discours en citant une pensée d'un grand philosophe : « La mort est bonne, cependant il vaudrait mieux encore n'être jamais né. »²

Les allusions à la philosophie de Nietzsche sont nombreuses et il ne serait pas facile d'en dresser un inventaire exhaustif. Cependant, celles que nous avons pu déceler, soit par les citations entre guillemets, soit par les références au funambulisme, soit par une continuité de la pensée nietzschéenne, conduisent le lecteur à constater que ces références sont, généralement, de l'ordre de l'accord et de la confiance et qu'elles constituent, pour les personnages qui se les approprient, une certaine éthique de vie selon laquelle ils essaient de diriger leurs gestes, actions et réflexions. La multitude de références au philosophe allemand, qu'il s'agisse des citations dont le nom de l'auteur apparaît dans le texte, ou, plus souvent, des passages introduits comme dans un discours de l'oralité (« une voix lui disait »³ ou « un philosophe répondait ainsi à cette question »⁴), opère comme un éternel retour au textes nietzschéens, en avouant par cela même, une affinité avec l'idée de l'éternel retour, présente dans la pensée de Nietzsche. Nous ne voyons pas dans cette constance de la répétition une monotonie témoignant d'une preuve de manque d'inspiration mais, au contraire, l'expression d'un principe de la diversité et de la différence, inhérente à toute répétition.

VII. 3 L'intertexte tous azimuts

Cette partie de notre analyse visant l'intertextualité des récits de Tahar Ben Jelloun a mis en relief des citations, allusions et références des plus diverses. Les exemples que nous en avons choisis croisent d'une certaine manière la pensée nietzschéenne ou les pratiques textuelles de Borges, qui sont itératives dans les récits de Ben Jelloun, ce qui donne parfois l'image d'une intertextualité en abîme, rangée dans des boîtes chinoises, technique qui est d'ailleurs propre à la pratique intertextuelle.

À titre d'exemple, dans les vers d'Alfred de Vigny, écrits par Salim, personnage de *La Nuit de l'erreur*, sur une carte postale : « L'espérance est la plus grande de nos

¹Titre de l'ouvrage d'Émil Cioran, *De l'inconvénient d'être né*, in *Oeuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1995.

² Tahar Ben Jelloun, *La Prière de l'absent*, Paris, Seuil, 1981, pp. 202-203.

³ Id., p. 12

⁴ Id., p. 145.

folies et la source de toutes nos lâchetés »¹, nous pouvons ressentir un écho de la pensée nietzschéenne prodiguant l'*ici* et le *maintenant* et refusant l'espoir qui se décline toujours au futur et détache l'être de l'instant présent.

Nous retrouvons une fulgurance rimbaldienne du « dérèglement de tous les sens » au début du récit *La Prière de l'absent* : « Réagir contre cet état de platitude, fouetter ses sens, perturber ses perceptions ».²

La mémoire intérieure proustienne semble influencer sur la réflexion de Sindibad, personnage qui a perdu sa mémoire et qui est conscient que, pour la redécouvrir, la mémoire des horloges n'y peut rien : « Les souvenirs les plus enfouis finissent toujours par réapparaître, dit Sindibad, mais jamais au moment où on les réclame, où on les attend ».³

Dans *La Nuit sacrée*, dans le cimetière où Zahra observe le cortège funéraire de son père, nous remarquons le contraste entre la tristesse présumée d'un enterrement et l'atmosphère, à demi réelle, à demi fabuleuse qui y règne : des enfants qui jouent, des amoureux qui se cachent pour pouvoir s'embrasser, un récitant du Coran endormi, une femme en robe de mariée arrivant à cheval, un chevalier passant sur sa jument et, « un jeune étudiant [qui] lisait Hamlet en marchant et en gesticulant ».⁴ Il y a dans ce cimetière un mélange de vie menant son train-train habituel, au milieu duquel l'étudiant qui lit *Hamlet* nous fait résonner à l'esprit la célèbre question shakespearienne « être ou ne pas être ? ». Cette question, n'est-elle pas celle ayant suspendu la vie de Zahra jusqu'à la nuit salvatrice ? Elle était, dans la mesure où être signifie être nommé, elle s'appelait Ahmed et elle n'était pas pourtant Ahmed. Le ver du doute rongait sa vie, introduit par la question du personnage shakespearien.

Les confessions de Zahra rappellent au Consul une pensée de Zen : « À l'origine, l'homme n'a rien »⁵, une pensée qui résume la discussion entre les protagonistes et s'inscrit dans la lignée de celle soufie selon laquelle l'homme est appelé à rechercher le renoncement, l'humilité, à se débarrasser de ses attaches matérielles.

Dans *L'Écrivain public*, le prologue *La Confession du scribe* abrite une sorte de mise en abîme de l'intertextualité : on a, d'une part, l'écrivain public qui transcrit une

¹ Tahar Ben Jelloun, *La Nuit de l'erreur*, Paris, Seuil, p. 260.

² Tahar Ben Jelloun, *La Prière de l'absent*, Paris, Seuil, 1981, p. 17.

³ Id., p. 186.

⁴ Tahar Ben Jelloun, *La Nuit sacrée*, Paris, Seuil, p. 17.

⁵ Id., p. 84.

histoire qui n'est pas la sienne, et, d'autre part, celui qui raconte son histoire lui dicte des paroles qui ne sont pas les siennes, mais appartiennent à Joe Bousquet :

*Si la vie est un scandale pour la raison, quel insensé, celui qui veut comprendre une femme et réconcilier ses sentiments contradictoires, quand il y a à contempler d'elle, de lui dans son incohérence.*¹

Ces propos sont une sorte de béquilles vouées à soutenir la propension de l'écrivain public à semer une incohérence dans la réalité des choses, à fabuler, à inventer, à « brouiller les souvenirs jusqu'à en faire une nouvelle mémoire où personne ne reconnaîtrait personne ».²

Reclus dans un lit d'hôpital, en voyant la mort rôder tout autour de lui, le narrateur cite les propos de Jean Genet :

*La Mort, la Mort dont je te parle, n'est pas celle qui suivra ta chute, mais celle qui précède ton apparition sur le fil. C'est avant de l'escalader que tu meurs. Celui qui dansera sera mort, décidé à toutes les beautés, capables de toutes.*³

C'est une citation dont le sens communique avec la pensée mystique soufie qui préfigure la mort en vie, selon les paroles du prophète, « Mourez avant de mourir », mais également avec l'image de la danse sur la corde qui apparaît dans le prologue d'*Ainsi parlait Zarathoustra*.

L'esprit des textes de l'écrivain Jean Genet erre dans les récits de Tahar Ben Jelloun, par les valences de l'ambiguïté, des masques, des miroirs, par le désir de dévoilement qui dicte sans doute les pages de journal dans *L'Enfant de sable* ou *L'Écrivain public*. En outre, l'écrivain français est interpellé lors d'une réflexion métatextuelle sur la gestation d'un livre. Dans *L'Auberge des pauvres*, le protagoniste Bidoun veut écrire un *Ulysse* marocain, il reconnaît nourrir une ambition immense et se demande si elle est réalisable : « [...] pour écrire un si grand livre, il faut, comme dit Jean Genet, qu'un grand malheur s'en mêle, [...] ».⁴

Un thème souvent développé par Genet est celui de la prison, thème qui occupe une place importante dans *La Nuit sacrée*, lorsque la protagoniste se trouve en prison, après le meurtre de son oncle, ou dans *Cette aveuglante absence de lumière*, roman dont la substance thématique est celle d'un emprisonnement au bagne de Tazmamart. Le

¹ Tahar Ben Jelloun, *L'Écrivain public*, Paris, Seuil, 1983, pp.11-12.

² Id., p. 11.

³ Id., p. 111.

⁴ Tahar Ben Jelloun, *L'Auberge des pauvres*, Paris, Seuil, 1999, p. 11.

thème de la prison est porteur d'une métamorphose subie par le saisissement de la réalité qui se rétrécit jusqu'à devenir un point infime. L'étroitesse des quelques mètres carrés offerts par la cellule conduit l'individu enfermé à rechercher un espace de liberté qu'il ne peut trouver que dans son intériorité. Plus l'espace physique devient étroit, plus la liberté intérieure tend à s'agrandir. Nous redécouvrons les enjeux de ce thème de l'expérience carcérale dans les affirmations d'Abdellatif Laâbi que nous citons comme commentaire pertinent de l'expérience d'enfermement dont traite le récit de Ben Jelloun, *Cette aveuglante absence de lumière* :

[...] les conditions carcérales influent en premier lieu sur la perception que l'on peut avoir du réel. La moindre manifestation ou rumeur du monde extérieur, l'objet le plus simple qui rentre en prison, le spectacle le plus anodin qu'offre « l'océan du prisonnier » (le petit rectangle du ciel que les murs permettent de voir), peuvent provoquer un extraordinaire « effet de madeleine » et restituer de façon saisissante la quintessence de la vie qui continue de couler dehors, de tout ce qui fonde notre raison d'être, de lutter, d'aimer.¹

Ces témoignages sur l'expérience carcérale productrice de révélations profondes dans la conscience intime du prisonnier sont significatifs à l'égard du personnage narrateur du récit benjellounien ; pour celui-ci, la prison matérielle, celle qui dresse tout autour des cloisons, se transforme dans un instrument libérateur, en ce sens qu'elle annule toute prison construite dans sa conscience, qu'elle s'appelle égoïsme, vanité, désir de pouvoir, d'affirmation sociale. C'est en prison qu'il arrive à se créer un espace intérieur, tellement illimité, qu'il s'ouvre aux confusions entre le rêve et la réalité ; le temps, quant à lui, ne peut renfermer que l'instant présent dans lequel passé ou futur sont confondus.

Un certain côté utilitariste de la philosophie de Socrate, Freud ou Marx balaie le texte de *L'Écrivain public*², par la passion qu'ils suscitaient parmi les élèves de l'école de Tétouan où le narrateur enseignait la philosophie. Socrate les aidait à deviner la lumière de la vérité, Le Manifeste du Parti communiste leur parlait des choses de leur réalité immédiate et Freud leur ouvrait un univers interdit, celui de la sexualité.

L'évocation de l'épisode de la guerre du Liban occasionne une citation d'un célèbre poète palestinien, le poète exilé Mahmoud Darwich, « de notre sang à notre sang, il y a la terre et ses frontières », une réflexion sur l'absurdité de la guerre, mais

¹ Abdellatif Laâbi, *La Brûlure des interrogations*, Entretiens réalisés par Jacques Alessandra, Paris : Harmattan, 1985, p. 18.

² Tahar Ben Jelloun, *L'Écrivain public*, Paris, Seuil, 1983, pp. 115-116.

aussi sur la condition de l'artiste dont « le chemin est infini, il en est le maître d'œuvre, l'archéologue et l'arpenteur » ; exilé de partout, l'artiste « cherche une patrie pour élever des moineaux »¹.

Dans *L'Auberge des pauvres*, nous rencontrons une référence à l'écrivain marocain Mohammed Khaïr-Eddine dont le narrateur fait siennes les paroles pour dresser une image de la société marocaine : « Ah ! ce Maroc ! comme disait Mohammed Khaïr-Eddine, ce Maroc que nous aimons et qui nous fait mal [...] ».²

Le nom de grands écrivains voyageurs intervient dans l'histoire personnelle du protagoniste de ce récit qui, avant d'écrire quelques pages de célébration de la ville de Naples, commence par rêver de Naples, inspiré par Dumas ou Stendhal, dont il cite les mots : « Dès les premiers symptômes de la maladie, on ne doit pas marchander le remède ; il faut fuir et aller passer huit jours à Naples ou dans l'île d'Ischia... »³

S'il est vrai que la vie inspire le roman, dans *L'Auberge des pauvres*, le roman devient, lui aussi, source d'inspiration pour les scènes de la vie conjugale. Ainsi Bidoun, las de la relation dépourvue de passion avec sa femme, lui laisse des « mots sur la table, comme dans le roman de Simenon, *Le Chat* ».⁴ Ou bien, citons le passage où Bidoun intervient dans le discours évocateur de Gino, pensionnaire de l'auberge, racontant de scènes pleines de sensualité entre lui et Iza, et récite le poème des figues des *Nourritures terrestres* d'André Gide.

La condition de prisonnier du narrateur crée une communion entre lui et le prisonnier de tout temps et tout espace dont la littérature a saisi la condition. Ainsi, les pensées du prisonnier de Tazmamart se dirigent vers *Papillon*, par exemple, comme allusion et pour s'identifier au sort de tout bagnard mais pour s'en distancer, en même temps : « Mais je ne suis pas Papillon. Je me moque éperdument de ce type et de son histoire ».⁵

L'obsession de la lumière, provoquée par le trop plein de l'obscurité qui règne dans la prison, conduit le narrateur à réciter des vers de Paul Éluard. Un jeu de paradoxes s'institue entre le titre du recueil dont il récite, *Poésie ininterrompue* et les lapsus du narrateur qui se trompe sur certains mots, comme si la réalité de l'absence de la lumière agit sur la fluence des vers évoquant la lumière :

¹ Tahar Ben Jelloun, *L'Écrivain public*, Paris, Seuil, 1983, p. 133.

² Tahar Ben Jelloun, *L'Auberge des pauvres*, Paris, Seuil, 1999, p. 10.

³ Id., p. 22.

⁴ Id., p. 132.

⁵ Tahar Ben Jelloun, *Cette aveuglante absence de lumière*, Paris, Seuil, 2001, p. 28.

Aujourd'hui lumière unique
Aujourd'hui (...la vie...non) l'enfance entière
Changeant la vie en lumière
Sans passé sans lendemain
Aujourd'hui rêve de nuit
Au grand jour tout se (...délie...non) délivre
Aujourd'hui je suis toujours¹

Cette référence littéraire provoque une sorte d'état de transe des prisonniers qui répètent obsessionnellement d'après le récitant « sans passé sans lendemain », comme pour souligner leur condition de ne vivre que le jour d'aujourd'hui. Les prisonniers s'approprient les mots, convaincus qu'ils sont les leurs. Ce fragment de la récitation des vers d'Éluard devient une image symbolique de l'intertextualité, de l'appropriation des paroles qui circulent librement d'un texte à l'autre et du texte au lecteur.

L'appel à l'intertexte acquiert par ailleurs des valeurs thérapeutiques, maintient l'espoir de parvenir au bout de l'enfer de l'enfermement. Il devient parfois une bouée de sauvetage pour les prisonniers sur le point de se noyer dans l'océan des ténèbres. Ainsi, une citation extraite d'un poète dont le nom est ignoré, « La mort n'arrête pas la vie »², devient une obsession pour le narrateur qui essaie de trouver le moyen de transmettre sa vérité aux compagnons de souffrance.

Dans la continuité du dialogisme bakhtinien, les théories de l'intertextualité connaissent une extension du concept de texte, et, par là, d'intertexte, vers les domaines mythique et historique. Marc Eigeldinger précisait à cet égard :

Mon projet est de ne pas limiter la notion d'intertextualité à la seule littérature, mais de l'étendre aux divers domaines de la culture. Elle peut être liée à l'émergence d'un autre langage à l'intérieur du langage littéraire ; par exemple celui des beaux-arts et de la musique, celui de la Bible ou de la mythologie, ainsi que celui de la philosophie.³

Un autre langage à l'intérieur du langage littéraire peut être le langage imagistique du cinéma qui se fraie chemin dans le texte de *Cette aveuglante absence de lumière*. Le narrateur y accomplit par endroits le rôle de conteur public pour les autres prisonniers, conteur de contes ou conteur, plus ou moins fidèle, de textes classiques ; il devient de

¹ Tahar Ben Jelloun, *Cette aveuglante absence de lumière*, Paris, Seuil, 2001, p. 97.

² Id., p. 217.

³ Marc Eigeldinger, *Mythologie et intertextualité*, Genève, Slatkine, 1987, p. 15.

même conteur des images cinématographiques. Ainsi raconte-t-il non seulement le trame du film *Un tramway nommé Désir*, à partir de la pièce de Tennessee Williams, mais ses paroles se transforment dans une sorte d'écran de cinéma. Il arrive à reconstituer, pour les yeux des prisonniers qui n'avaient pas vu le film, des morceaux d'images, en recréant celle de Stanley, de Blanche ou de Stella, personnages du film. La parole devient, elle-même, image ; elle prend la dimension propre à la technique cinématographique, suivant un rythme bref, coupé et rendant de la sorte vivante une succession d'images et de sons du film, tout en transformant la surface textuelle dans un défilé d'images :

[...] 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. (...) La caméra suit son regard. Blanche passe et repasse. [...] La caméra revient sur Marlon Brando. Son visage exprime du mécontentement. La musique le souligne. [...] gros plan sur le dos immense du jeune Brando qui avance vers Blanche. [...] ¹

De même que Zahra dans la prison, le narrateur de ce roman s'y assume donc le rôle de conteur. Conteur public ayant sa *halqa*, son auditoire étant composé par les autres prisonniers, assoiffés d'histoires, d'images et de paroles. Le conteur puise dans les contes de son enfance, les détourne, les enrichit, invente et imagine. Il est également une bibliothèque vivante, reproduisant oralement des passages des livres qu'il avait lus. Par une intertextualité retentissante, l'esprit du conteur est envahi de mots, de phrases qui défilent librement : « Par sa volonté, dit-il, ma mémoire restituait des centaines de pages lues des années auparavant »². Le texte de *Cette aveuglante absence de lumière* est parcouru des citations du *Père Goriot*, des *Misérables*, ou de *L'Étranger*. Les questions des autres prisonniers demandant des explications sur tel ou tel mot de l'histoire, conduisent le narrateur à des digressions débouchant sur des discours visant la réalité sociale du pays. Mais, il est important de souligner l'insertion des fragments tirés de Camus, la plus significative pour rendre compte du malheur dans lequel sont confondus, indistinctement, le personnage de Camus et les prisonniers du bagne Tazmamart. Des passages entiers de *L'Étranger* sont cités dans le texte, récités par le narrateur qui insiste sur certains mots : « Je détachais "le sable" et "la mer" et les répétais »³, dit-il.

¹ Tahar Ben Jelloun, *Cette aveuglante absence de lumière*, Paris, Seuil, 2001, p. 99.

² Id., 142.

³ Id., p.145.

Avec Camus, le texte de Ben Jelloun récupère le chemin de la terre, de la mer, du sable, la métaphore solaire, le meurtre absurde, le silence et le désir, suggérés inlassablement par les textes camusiens. La lumière qui aveugle Meursault et le pousse vers le meurtre pourrait même être une manière d'éclairer le titre du roman qui opère, par ailleurs, un renversement métaphorique : la lumière est aveuglante, mais aveuglante s'avère être l'absence de la lumière aussi. Les paroles de Meursault résonnent vivement dans la conscience du narrateur de sorte qu'elles provoquent une imbrication parfaite du discours du personnage camusien et de celui de Tahar Ben Jelloun, comme le prouve le fragment suivant :

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... (...) Je confonds tout.¹

La référence à Moha, personnage légendaire qui traverse l'imaginaire arabo-musulman, prêtant même le titre du roman de Ben Jelloun, *Moha le fou, Moha le sage*, ne semble pas être aléatoire. Moha est celui qui s'efface pour laisser la parole aux autres, aux exclus de la parole et du pouvoir. Un transfert pareil se produit dans l'esprit du narrateur de *Cette aveuglante absence de lumière*, le sujet semble éclater pour laisser une parole autre l'envahir, fondue, confondue dans la sienne. Il y a, en même temps, de par cette confusion, l'image de l'indistinction de l'intertexte de la littérature française et de l'espace culturel maghrébin, une fusion qui rend finalement l'image de la littérature, tout simplement, dépourvue de l'enracinement dans un certain espace géographique.

Lorsque le narrateur épuise, par la répétition, les citations de *L'Étranger*, leur voix ne cesse de s'entendre, car les autres prisonniers s'en sont emparés et continuent, à tour de rôle, de réciter des phrases du livre. Nous avons là l'image complète de la liberté de la parole circulant entre les textes, de même que celle de sa transmission.

Avec l'arbitraire propre à l'exercice de l'intertextualité, nous pouvons distinguer dans le fragment cité qui, d'une manière tellement hospitalière, fait place à la voix camusienne, un autre dialogue de type intertextuel. Se sentant comme « un puits de mots qui grouillent »², le narrateur comprend que les mots de Camus demandent d'être enrichis : « Lire et relire ne suffisait plus à nous occuper, dit-il. Il fallait inventer,

¹ Tahar Ben Jelloun, *Cette aveuglante absence de lumière*, Paris, Seuil, 2001, p. 189.

² Id., p. 145.

réécrire l'histoire, l'adapter à notre solitude ».¹ Toujours hospitalier, le texte de *L'Étranger* facilite le détournement, l'adaptation, les « continuations infidèles », pour reprendre la terminologie genettienne. Ainsi, le narrateur commence à renverser les rôles, à réinventer l'histoire de Meursault, se rendant compte que « le roman de Camus résistait à tout bouleversement ».² Avec ce détournement nous sommes en plein *jardin aux sentiers qui bifurquent* et nous avons l'image nue du livre infini de Borges. La suite de notre analyse de l'intertextualité, dans les récits de Ben Jelloun, essaiera d'interroger l'intertexte borgésien, particulièrement riche dans les textes de notre corpus, comme nous l'avons antérieurement prouvé par la mise en lumière du symbolisme de la bibliothèque vivante. L'image du livre-labyrinthe nous conduira également vers l'inscription de l'intertexte joycien dans les récits analysés.

VII. 4. Le livre, le labyrinthe

Nous connaissons la théorie du livre labyrinthe de Borges, telle qu'elle est présente dans *Le jardin aux sentiers qui bifurquent* ou dans *La Bibliothèque de Babel*. Selon l'auteur des *Fictions*, en général, les fictions se caractérisent par le fait que, d'une multitude de possibilités qui se présentent dans l'imagination d'un écrivain, il procède par élimination, en choisit une seule qu'il poursuit, développe et dirige vers un dénouement. Par contre, dans le manuscrit de Ts'ui Pên du conte *Le jardin aux sentiers qui bifurquent*, l'auteur ne fait pas le tri et choisit d'adopter toutes les variantes possibles, « [i]l crée ainsi divers avènements, divers temps qui prolifèrent aussi et bifurquent ».³ C'est un manuscrit chaotique, l'image même du labyrinthe où tous les dénouements possibles se produisent, chacun étant à son tour déclencheur d'un autre, qui à son tour bifurque et ainsi de suite vers les contours de l'image du livre infini.

Par l'exercice du détournement de la fin de *L'Étranger*, on préfigure le commencement d'une première bifurcation que l'imagination peut multiplier à l'infini. Ainsi, le texte de *Cette aveuglante absence de lumière* met en scène l'intertexte camusien, d'une manière évidente, apportant des citations, des guillemets et le nom de l'auteur mais, également, l'intertexte borgésien, par l'exercice du livre infini, envisagé pleinement dans *L'Enfant de sable* dont la principale pratique méta-narrative est, selon

¹ Tahar Ben Jelloun, *Cette aveuglante absence de lumière*, Paris, Seuil, 2001, p. 189.

² Id., 2001, p. 146.

³ Jorge Luis Borges, « Le jardin aux sentiers qui bifurquent », in *Fictions*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1983, p. 100.

Marc Gontard, « la désignation de l'intertexte borgésien qui génère la forme du récit-labyrinthe, proliférant, contradictoire, et sans dénouement possible »¹.

Tout d'abord, pour rester au conte de Borges, qui est le point de départ de notre réflexion, il faut préciser que son nom apparaît dans le texte de Ben Jelloun, accompagné par son auteur réel, Borges, en tant que Troubadour aveugle, conteur de l'histoire d'Ahmed/Zahra : « Je me dis, à force d'inventer des histoires avec des vivants qui ne sont que des morts et de les jeter dans des sentiers qui bifurquent ou dans des demeures sans meubles [...]. »²

Le Troubadour aveugle avoue sa conception de la bibliothèque infinie et du livre, l'apparition de son nom dans le texte de Ben Jelloun entraînant toute une série d'intertextualités qui renvoient à l'écrivain argentin :

*[...] j'étais peut-être un livre parmi les milliers serrés les uns contre les autres dans cette bibliothèque où je venais naguère travailler. Et puis un livre, du moins tel que je le conçois, est un labyrinthe fait à dessin pour confondre les hommes [...]*³

Loin de remplir une fonction ornementale, d'invocation d'autorité, d'érudition ou d'amplification⁴, la présence de l'intertexte borgésien dans le texte de Ben Jelloun influe sur la manière même de construction du livre. Nous pouvons envisager la multitude des conteurs qui semblent se disputer le trajet et le dénouement du protagoniste Ahmed/Zahra en tant que volonté de créer le livre infini qui s'ouvre vers une multitude de permutations possibles dans l'ordre de ses éléments.

Dans le repérage de l'intertexte, à l'œuvre dans les récits de Ben Jelloun, pour ce qu'il y a de l'écrivain argentin, nous ne sommes plus en situation de faire des rapprochements thématiques, de titres ou de remarquer des citations, puisque l'intertexte borgésien y apparaît d'une manière évidente, recherchée volontairement par l'écrivain. Comme nous l'avons déjà mentionné, Borges lui-même apparaît dans *L'Enfant de sable*, selon un procédé qui lui est cher d'ailleurs, celui du double de soi-même. L'identité de l'écrivain argentin dans la personne du Troubadour aveugle est facilement reconnue, puisque, par l'histoire qu'il raconte, il met en scène des récurrences de l'œuvre borgésienne : la bibliothèque en tant que savoir universel, l'image du livre infini, la vérité par le mensonge, l'intérêt pour les monnaies rares, les veilles de nuit

¹ Marc Gontard, *Le Moi étrange. Littérature marocaine de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 23.

² Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985, p. 178.

³ Id., pp. 178-179.

⁴ Fonctions identifiées par Stefan Morawski et citées par Antoine Compagnon, in *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 99.

parmi les livres-amis, le livre labyrinthe, le livre énigme, la mystique du secret, la traversée des siècles, les personnages tiraillés entre la réalité et le rêve, les contes qui versent dans d'autres contes, l'accumulation de citations. Nous n'avons pas l'intention de rechercher toutes les citations qui éclairent l'intertexte borgésien, l'extrait suivant étant, à lui seul, indicatif :

*J'ai fréquenté, dit le conteur, beaucoup les poètes et les conteurs. J'amassais leurs livres, je les rangeais, je les protégeais. J'avais même installé un lit dans mon lieu de travail. J'étais un veilleur de jour et de nuit. Je dormais entouré de toutes ces œuvres dont j'étais l'ami vigilant, le confident et aussi le traître.*¹

Si cette citation contient une référence évidente à Borges, la même préoccupation pour le conte, le conteur et son art nous font croire que c'est toujours Borges qui se cache derrière les paroles suivantes, tirées de *La Nuit de l'erreur* :

*Comme disait un vieil aveugle : « Notre croyance en la croyance du conteur sauve toutes les négligences et tous les manques. Qu'importent les faits incroyables ou maladroits, si nous savons qu'il les a imaginés non pour surprendre notre bonne foi, mais pour définir ses personnages ? »*²

Le labyrinthe est un espace de l'errance qui, depuis l'Antiquité, ne cesse de nourrir l'imagination. À côté des *Fictions* de Borges, nous rappelons, en tant que manifestations modernes de l'image du dédale, *Le Château* de Kafka, *L'Emploi du temps* de Michel Butor, *Le Labyrinthe* d'Alain Robbe-Grillet, le *Portrait de l'artiste en jeune homme* et *Ulysse* de James Joyce. Le décor labyrintique réfléchit principalement deux images entremêlées, celle du monde et de l'existence, celle du livre et de l'écriture. Dans les récits de Tahar Ben Jelloun, les deux images trouvent son épanouissement dans *L'Enfant de sable*, d'une manière borgésienne, comme nous venons de le montrer. Nous poursuivrons l'analyse de l'intertexte par le recours au monde-labyrinthe et à l'écriture-labyrinthe, illustrés particulièrement dans *L'Auberge des pauvres*. Jusqu'à ce récit, le nom de Joyce et de son *Ulysse* n'apparaissent que sous forme de simple référence. Dans *L'Écrivain public*, le narrateur écrit : « Je lisais *Ulysse* de Joyce et regardais la mer »³, la lecture de ce livre l'aidant à s'évader, à oublier, à

¹ Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985, p. 89.

² Tahar Ben Jelloun, *La Nuit de l'erreur*, Paris, Seuil, 1997, pp. 101-102.

³ Tahar Ben Jelloun, *L'Écrivain public*, Paris, Seuil, 1983, p. 110.

« voyager très loin »¹, comme suggèrent d'ailleurs la simultanéité de la lecture et la contemplation de la mer.

Par contre, dans *L'Auberge des pauvres*, il y a plus qu'une rêverie suscitée par la lecture de Joyce, le protagoniste y ambitionne un projet d'envergure, il veut retracer l'itinéraire d'Ulysse dans l'espace labyrinthique de la ville de Fès : « [...] ce sera mon *Ulysse* à moi, mon petit *Ulysse*, moins gros mais aussi compliqué que celui de James Joyce, un petit *Ulysse* marocain [...] ».² L'énonciation de ce rêve nourri par Bidoun, le personnage narrateur, constitue une sorte de commentaire didactique du livre joycien dont l'écriture est, dit le protagoniste, « exigeante, neuve et provocante, brillante et perturbante »³. L'Ulysse marocain, portant déjà un nom, celui de Larbi Benny, serait une réplique à Leopold Bloom. C'est par son héros que Bidoun veut transmettre un message essentiel, celui que « la vie est dans la substance même de l'histoire, qu'elle est dans ce qui arrive, jamais à l'extérieur »⁴. Convaincu de la vérité de cette affirmation et afin de s'évader de la monotonie de sa vie d'employé de l'Éducation nationale, partagée médiocrement avec sa femme, il réussit à gagner un séjour à Naples qui allait changer sa vie mais, surtout, allait représenter la substance du livre envisagé.

Les déambulations du personnage joycien dans la ville de Dublin deviennent pour le protagoniste du récit de Ben Jelloun une errance à travers l'espace labyrinthe du bâtiment fabuleux de l'Auberge des pauvres dont l'existence même est incertaine. La découverte de ce bâtiment est réellement un enfoncement progressif dans un labyrinthe : « Le corridor donne sur un autre corridor. (...) Il n'y a pas de sortie, c'est une voie sans issue »⁵. Mais plus qu'à travers le dédale des murs et des corridors du bâtiment, l'errance du personnage se poursuit parmi les multitudes d'histoires des pensionnaires de l'auberge dont la Vieille est la dépositaire. Hangar d'objets des plus étranges et extravagants, l'auberge est en même temps une source inépuisable d'histoires, elles-mêmes extraordinaires, auxquelles Bidoun ajoutera la sienne, sans pouvoir finalement l'en distinguer. À la fin du roman, revenu chez soi, à Marrakech, le point de départ de son errance à travers son histoire et celles des autres, le personnage est interrogé : « Alors, Ulysse, vous avez écrit votre *Ulysse* ? »⁶ Nous y remarquons la manifestation explicite de ce que le récit de Ben Jelloun a réalisé : son protagoniste est Ulysse, il est

¹ Tahar Ben Jelloun, *L'Écrivain public*, Paris, Seuil, 1983, p. 121.

² Tahar Ben Jelloun, *L'Auberge des pauvres*, Paris, Seuil, 1999, p. 11.

³ Id., p. 13.

⁴ Ibid.

⁵ Id., p. 38.

⁶ Id., p. 286.

Larbi Benna qu'il imaginait en tant que héros de son livre et le projet d'écriture d'*Ulysse* s'est réalisé au fur et à mesure de la lecture de *L'Auberge des pauvres*, la réponse affirmative à la question citée appartenant en réalité au lecteur. En outre, la dernière phrase du livre, « Envie d'écrire »¹ achève en ouverture l'errance de l'aventure scripturale ; l'écriture continue en dehors de l'espace matériel du livre avec chaque histoire, rencontre, voyage ou scène de vie.

VII. 5. La mer des histoires

La Nuit de l'erreur est un récit foisonnant, à résonances multiples ; si nous avons à choisir un seul mot qui puisse le caractériser, le premier qui nous vienne à l'esprit, c'est la prolifération. En effet, la lecture de ce récit nous confronte à plusieurs aspects facettes du caractère de multiplicité. Tout d'abord, les voix narratives. Si le prologue et l'épilogue appartiennent à un narrateur extradiégétique, si une première partie est linéaire, la narration étant assurée par la voix de la protagoniste, Zina, qui raconte à la première personne l'aube de son adolescence, passée à Fès et puis à Tanger, elle délèguera par la suite sa voix au conteur Tarzan. Celui-ci prend le nom de Dahmane et, avec sa femme, ancienne Chita devenue Jamila, ils seront les voix qui, à tour de rôle, raconteront l'histoire de Zina et des cinq hommes que le destin reliera à celui de Zina. Entre les deux, le transfert de la parole est similaire avec celui de *L'Enfant de sable*, mais, dans *La Nuit de l'erreur*, il ne s'agit pas de plusieurs variantes de la même histoire ; on y enregistre, par contre, une progression de l'histoire de Zina, une accumulation d'événements. Il y a encore une similitude à remarquer ; les cahiers que Zina donne aux conteurs pour leur confier son histoire rappellent le manuscrit d'Ahmed/Zahra. Tout au long du récit, Zina intervient et reprend, par endroits, le fil de la narration. Nous avons donc affaire à une prolifération, mais, également, à un brouillage permanent de l'instance narrative.

Les multiples facettes de Zina renvoient, encore une fois, vers cette impression de prolixité. Une et multiple, elle est Zina mais, en même temps, Batoule, Kenza, Zineb et Houda : « Elles ne s'étaient pas retrouvées par hasard. Il était écrit qu'elles se rencontreraient pour se laver de leur histoire, pour ne constituer qu'un seul et même être ».² Au-delà de ces images multiples, ce qui prolifère surtout dans le récit de Ben Jelloun, ce sont les histoires que chacun des protagonistes apporte avec soi : celle de

¹ Tahar Ben Jelloun, *L'Auberge des pauvres*, Paris, Seuil, 1999, p. 286.

² Tahar Ben Jelloun, *La Nuit de l'erreur*, Paris, Seuil, 1997, p. 159.

Zina et celles de ses doubles, celles des conteurs et des cinq hommes frappés par la vengeance de Zina ; toutes ces histoires font plonger le lecteur dans une mer d'histoires. Comme pour faire le bilan de la passion dévastatrice qui l'a ruiné, l'artiste Abid affirme : « La vie n'est qu'un conte échappé au collier de perles que portait la mère de toutes les histoires ».¹ Entre la *mère* des histoires et la *mer* des histoires, le jeu des homophones nous conduit à préférer plutôt la *mer* des histoires. D'ailleurs, tout le récit de Ben Jelloun est une sorte de manifeste qui proclame le droit à raconter des contes, le droit à imaginer, à fabuler, à inventer. Par cet éloge de l'histoire, s'ouvre un espace de dialogue avec un autre manifeste de l'histoire : *Haroun et la mer des histoires* de Salman Rushdie.

Dans l'histoire de l'Océan des histoires de Rushdie, le Maître du Culte interpelle Haroun avec ces paroles :

Regarde où elles t'ont mené, ces histoires. Tu me suis ? On commence avec des histoires et on finit par espionner et c'est une grave accusation, mon garçon, la plus grave. Tu aurais mieux fait de garder les pieds sur terre plutôt que d'avoir la tête dans les nuages. Tu aurais mieux fait de t'en tenir à la réalité mais tu avais la tête farcie d'histoires. [...] Les histoires ne font que créer des ennuis. Un océan d'histoires et un océan d'ennuis. Et dis-moi, à quoi servent des histoires qui ne sont même pas vraies ?²

Le Maître du Culte ne se trompe pas complètement, lorsqu'il parle de l'océan d'ennuis. Les conteurs Dahmane et Jamila auront eux-mêmes des ennuis ; à la fin du récit de Ben Jelloun, ils se retrouvent en prison, sans même connaître le chef d'accusation. L'acteur Lamarty, compagnon de prison, éclaire l'ignorance des conteurs :

[...] raconter des histoires, ce n'est pas rien, c'est terrible, c'est dérangeant, c'est très grave. Tu te rends compte ! Les Marocains adorent les histoires. Si tu les fais réfléchir, tu deviens un danger pour ceux qui veulent que rien ne bouge.³

Les contes semblent être doués d'un pouvoir subversif qui n'a pourtant rien à voir avec le discours politique, idéologique ou social. S'ils arrivent à le croiser, ce n'est pas d'une manière intentionnelle ou, de toute façon, ils ne font pas appel aux mêmes formes de manifestation. Le conte n'est pas complètement éloigné de la réalité mais ce qui l'individualise, c'est son aptitude à intégrer dans sa structure l'imaginaire, le rêve, une insouciance à l'égard des repères temporels ou spatiaux, une disponibilité à

¹ Tahar Ben Jelloun, *La Nuit de l'erreur*, Paris, Seuil, 1997, p. 291.

² Salman Rushdie, *Haroun et la mer des histoires*, trad. Jean-Michel Desbuis, Christian Bourgois Éditeur, 1991, pp. 179-180.

³ Tahar Ben Jelloun, *La Nuit de l'erreur*, Paris, Seuil, p. 311.

transgresser les limites, à verser dans le fantastique et l'irréel. Ainsi, à tous égards et toujours, les contes suscitent un sentiment d'insécurité. Instrument de libération de la pensée, de délivrance de la parole interdite, le conte peut devenir dérangeant pour toute autorité dont le but est justement d'empêcher l'esprit humain de s'envoler vers l'imaginaire. Voilà comment, par l'expression de cet immense pouvoir du conte, les deux récits communiquent, proclamant tous les deux le droit de l'histoire à circuler, à être transmise, à embellir l'existence, à imaginer que des mondes meilleurs sont possibles.

Tahar Ben Jelloun opère un ancrage des histoires au Maroc, avec des repères spatiaux concrets, les villes de Fès ou Tanger. Salman Rushdie, quant à lui, donne des noms imaginaires aux endroits fantastiques qui jalonnent le voyage de Haroun, le pays d'Alifbay ou le lac Morne. Cependant, le glossaire des noms du livre explique que ceux-ci sont tirés de termes hindoustani. Il ne s'agit pas pour autant que les deux écrivains territorialisent le conte et le détachent de son universalité. Finalement, si une histoire a une racine identifiable dans un certain lopin de terre, dans des croyances et des traditions spécifiques, son envolée la dématérialise et la soustrait à une appartenance figée. Le récit de Ben Jelloun le montre pleinement, par le recours évident à l'intertexte, lorsque le personnage Salim décide d'écrire une lettre à Salman Rushdie, poussé par le désir de quitter son propre histoire pour rejoindre une autre :

[...] Salim décida de se lever et de quitter définitivement cette histoire, considérant que sa place était ailleurs, peut-être dans un conte des Mille et Une Nuits ou dans Haroun et la mer des histoires, de Salman Rushdie.¹

Après avoir fait la lecture de la page 110 du livre de Rushdie, tout en y recherchant des remèdes contre l'insomnie, il écrit sa lettre, non pas par des moyens classiques qui supposent la finalité de la lettre, celle d'être envoyée vers un destinataire concret, mais il écrit sur les dernières pages blanches d'un exemplaire de *Haroun et la mer des histoires*. Un geste symbolique qui répond à une préoccupation constante de Ben Jelloun, visant l'inachèvement du texte. En remplissant les dernières pages d'un livre, le geste de Salim prouve le fait que le livre, même en tant qu'objet concret, support en papier, ne s'achève pas. Même s'il n'y avait plus aucun espace blanc où l'on pourrait griffonner des suites de l'histoire, l'imagination du lecteur est libre de poursuivre celle que l'écrivain a essayé d'assagir en la renfermant entre les pages du

¹ Tahar Ben Jelloun, *La Nuit de l'erreur*, Paris, Seuil, 1999, p. 293.

livre. La lettre du personnage Salim de Ben Jelloun parle de son histoire particulière, de son amour pour Zina, de Tanger et du Maroc, mais elle réalise aussi un saut dans l'universalité /diversalité supposée par toute aventure des mots, par la force de la littérature. Le côté dangereux des mots auquel nous avons fait référence, est surpris dans un fragment qui grouille d'allusions à divers écrivains et constitue un message de dénonciation de tout pouvoir oppressif :

Avant, on disait que les mots sont dangereux, comme Michel Leiris disait que l'écrivain doit affronter le risque d'écrire comme le toréador affronte le risque des cornes du taureau. [...] Nous étions dans le combat d'idées. Sartre et Camus polémiquaient. Genet et Bataille provoquaient les bien-pensants. Frantz Fanon nous réveillait du fond de nos petites certitudes tiers-mondistes. Aujourd'hui les mots sont aussi graves et dangereux qu'avant : ils tuent ou, plus exactement, ce ne sont pas les mots qui tuent, mais ceux qui les lisent et décident de supprimer leur auteur. Ce qui provoque les foudres de ces lecteurs particuliers, ce n'est jamais la réalité ; ce qu'ils ne supportent pas, c'est cette réalité passée dans les mots, dite par une fiction. L'imaginaire est plus menaçant que le réel. L'invention des choses fait plus peur que le réel le plus ténébreux¹.

Il nous semble que ce fragment justifie le mot que nous avons employé pour désigner le conte en tant que *manifeste*. Ainsi conçue, la lettre de Salim transgresse les frontières d'une certaine histoire pour rejoindre l'espace de la littérature tout simplement, celle que l'on n'envisage plus en tant que centre rayonnant vers une périphérie, qui ne partage plus le monde en premier, deuxième, tiers-monde, celle qui, dépourvue des clivages que les frontières géographiques, politiques ou linguistiques peuvent instaurer, se manifeste en tant que littérature-monde.

Certes, le dialogue du personnage de Ben Jelloun avec Salman Rushdie est imaginaire. Faudrait-il pour autant le considérer irréel ? Avons-nous intérêt à croire des histoires qui ne sont même pas vraies ? Les malentendus des siècles de l'histoire prouvent que l'incrédulité est immense, c'est pourquoi peut-être le récit de Ben Jelloun ne s'arrête pas de lancer la lettre de Salim comme une bouteille à la mer, flottant sur les vagues, sans que personne s'empare de son message. La lettre trouve miraculeusement destinataire, sans avoir eu besoin d'être expédiée, puisque le hasard, celui de toute fiction, sans doute, lui fait parvenir un volume de *Haroun et la mer des histoires* où, sur la dernière page, il trouve une réponse à sa lettre. Il y a à remarquer encore un souci de ponctuer la réalité de la fiction, le message porte comme signature les initiales S.R.

¹ Tahar Ben Jelloun, *La Nuit de l'erreur*, Paris, Seuil, 1999, pp. 296-297.

D'ailleurs, il faut également rappeler que, dans le récit de Ben Jelloun, Rushdie lui-même traverse la Méditerranée, en faisant le chemin inverse que celui habituel, fuyant la côte espagnole et se rendant à Tanger. Si dans *L'Enfant de sable*, Borges intervient dans la narration, cette fois-ci, c'est un autre écrivain, Salman Rushdie, qui fait le pas dans le monde fictionnel benjellounien.

Les paroles de Rushdie répondent à celles de Salim, tout en éclairant le message humaniste de *Haroun et la mer des histoires* ou de *La Nuit de l'erreur* :

*Ni musulman ni juif, simple raconteur d'histoires obligé de se voiler le visage comme s'il vivait dans une éternelle tempête de sable et qu'il se protégeait contre les grains de sable empoisonnés. Quel est le crime ? Avoir mis en forme ce que grand-mère me racontait quand j'étais enfant à Bombay. Offense ? Je n'ai voulu offenser personne. Si je l'ai fait, qu'on me pardonne. Les conteurs d'histoires ne savent pas toujours ce qu'ils font.*¹

La littérature, a-t-elle besoin de justifications ? Le langage de l'imaginaire, les mots ne lui sont pas suffisants ? Nous ne saurons pas trouver des réponses à cette question, mais il paraît qu'il y ait toujours un reste à dire, à éclairer. De toute manière, des pages blanches des livres s'offriront toujours à être remplies, à l'« envie d'écrire » exprimée par l'Ulysse marocain de *L'Auberge des pauvres*. Une envie irrésistible, qu'aucun ordre du monde, aucune défense d'avoir la tête dans les nuages ne peut empêcher. L'« envie d'écrire » du personnage Bidoun répond en écho au dialogue entre Dahmane et Jamila dont les paroles finissent en ouverture le récit *La Nuit de l'erreur* :

- *Et qu'allons-nous leur répondre, s'ils nous interrogent ?*

- *Nous leur répondrons en leur racontant des histoires, des histoires merveilleuses, incroyables, folles, anciennes, des histoires qui le feront rêver. Et nous quitterons cette cave sur les rayons de rêves qu'auront pénétré là par la grâce des mots et des images.*²

Au terme de ce panorama des citations et des références que les textes de Ben Jelloun s'approprient et incluent dans leur tissage, nous pouvons remarquer une pratique intertextuelle qui puise dans la diversité. Les citations se trouvent à la croisée des temps, des discours, des cultures, des œuvres, elles sont un moyen de rencontre avec les autres, elles interviennent pour mieux illustrer une certaine évolution des personnages, leur manière de penser, de se rapporter au monde mais, en même temps, elles rendent compte d'une pratique scripturale qui brise la linéarité. À chaque fois qu'une citation se fraie chemin dans la narration, un arrêt s'instaure, un creux intervient pour mettre en

¹ Tahar Ben Jelloun, *La Nuit de l'erreur*, Paris, Seuil, 1997, p. 303.

² Id., p. 313.

œuvre une parole dialoguée. D'autre part, ce dialogue entre les écrits facilite une communication diversifiée avec le lecteur, comme le prouvent les propos de Larbaud Valéry :

Le fait même, que cela, ce vers, cette phrase entre guillemets vient d'ailleurs, élargit l'horizon intellectuel que je trace autour du lecteur. C'est un appel ou un rappel, une communication établie : toute la Poésie, tout le trésor de la littérature évoqués brièvement, mis en relation dans mon ouvrage avec la pensée de celui qui le lit.¹

Il est possible de parler de « textes métis », non seulement parce que les textes de Tahar Ben Jelloun mettent en présence des traditions culturelles différentes, mais aussi parce qu'ils se nourrissent, par des citations ou des références à des noms d'écrivains de tous horizons. L'étude de l'intertextualité chez TBJ révèle en effet que ses textes dialoguent avec des auteurs maghrébins mais aussi français, européens ou sud-américains.

Avec cette conception du texte qui communique, d'une manière saisissable ou moins évidente, déjà mise en lumière ou attendant encore l'éclaircissement, le texte devient un espace du métissage, une rencontre de paroles ouvertes, un espace de mélanges où dans la texture des phrases et des récits, une parole appelle une autre pour atteindre son épanouissement. Ainsi, les récits de Tahar Ben Jelloun s'inscrivent dans la vision du texte littéraire qui « apparaît comme une configuration ouverte, sillonnée et balisée par des réseaux de références, réminiscences, connotations, échos, citations, pseudo-citations, parallèles, réactivations ».²

En relation avec cette parole ouverte que nous avons mise en lumière jusqu'à cette étape de notre étude, le travail de l'oralité dans l'écriture benjellounienne constitue toujours un travail intertextuel, par lequel la lettre écrite laisse surgir une nostalgie de la parole vivante de l'oralité.

¹ Cité par Antoine Compagnon, in *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 91.

² André Topia, « Contrepoints joyciens », in *Poétique* n° 27, 1996, pp. 351-371.

CHAPITRE VIII

L'ÉCRITURE ET L'ORALITÉ

- *Qu'est-ce que la parole ?*

- *C'est un vent qui passe...*

- *Et qui peut l'enchaîner ?*

- *L'écriture.*

Chems Nadir, *L'Astrolabe de la mer*

Établie dans la pluralité linguistique, entre oralité et écriture, entre littérature de langue arabe et littérature de langue française, agitée souvent par le débat sur langue dominante et langue dominée, la littérature maghrébine s'affirme en tant que champ d'expérimentations et d'innovations qui laisse toujours ouverte la question de sa propre définition. En effet, nombre d'écrivains lisent, écrivent et publient dans l'une et l'autre langue. Et, souvent, le lecteur est confronté, dans l'épaisseur d'une œuvre unique, à des formes d'étrangeté dues notamment à des effets de langues multiples.

Si l'œuvre de Tahar Ben Jelloun est entièrement écrite en français, on ne pourrait pourtant pas parler d'une langue française monolithique, mais d'une langue qui appelle des sonorités et des creusets de sens venus de l'arabe maternel. La question de l'écriture maghrébine entre les langues a suscité bon nombre d'interrogations concernant la littérature maghrébine dans son ensemble et celle de Ben Jelloun en particulier. Parmi les multiples travaux universitaires ou études critiques dans le domaine, nous pouvons identifier, en tant que fils conducteurs de la réflexion, les rapports qu'entretient l'écriture avec la langue qui la livre, l'effet du bilinguisme dans l'écriture, les formes et les significations que revêtent les contacts des langues, la manière dont la réception est influencée par la langue choisie. Les essais de fournir des réponses à toutes ces interrogations sur les textes conduisent à multiplier les points d'écoute et à faire entendre des voix plurielles qui passent par le français et témoignent des contacts, des conflits et des dialogues des cultures.

L'ancrage double des textes benjellouniens incite le chercheur à effectuer un va-et-vient constant entre ce qu'on appelle les sources d'inspiration et la production littéraire écrite. Aborder cette question suppose nécessairement une investigation des rapports qui s'instaurent entre l'oralité et l'écriture, dans le magma d'une œuvre caractérisée par l'inachèvement et l'ouverture. Ces attributs des textes de Ben Jelloun ne proviennent-ils pas

du retour constant aux racines fondatrices, à la parole-mère, aux sonorités que la lettre écrite laisse entendre ? C'est une interrogation dont nous percevons la réponse grâce à l'aveu de l'écrivain : « De cette terre laissée que je palpe et dont j'effrite les grains, j'essaie une phrase, une phrase interminable, un labyrinthe, tantôt poème baroque, tantôt conte oriental, tantôt effluve sur qui l'enfance, la mienne et celle des souvenirs futurs, est fondée ».¹

Les textes benjellouniens laissent l'impression d'être entraînés par un flot d'oralité qui déborde la lettre écrite et qui envahit l'écriture d'un bout à l'autre. La submersion dans l'oralité nous amènera à saisir le statut et le rôle de la notion de parole avec ses diverses manifestations, ainsi que son fonctionnement. L'incessant aller-retour entre les registres de l'oralité et ceux de l'écriture nous conduira à définir une pratique scripturale qui oscille entre le Dire et l'Écrire. Cette hésitation permanente relève d'une dialectique scripturale qui dégage une force particulière du texte, celle d'une écriture traversée, balayée à tout pas par le discours de l'oralité. La force de la parole qui s'instaure au sein de l'écrit témoigne d'une écriture vouée entièrement à la remise en question, au glissement, à la faiblesse et au manque d'ossature.

VIII. 1. L'oralité en question

Avant d'entrer dans le vif du sujet et d'envisager la problématique de l'oralité dans les récits benjellouniens, essayons d'abord de définir la notion d'oralité et le domaine qu'elle recouvre.

Il faut tout d'abord examiner le rapport établi, le plus souvent, entre l'oralité et les sociétés sans écriture. La conséquence en est le plus souvent un certain mépris, généré par l'équivalence entre l'oralité et l'illettrisme. Selon cette conception, la connaissance ne saurait être conçue en dehors de l'écriture ; les sociétés sans écriture seraient donc privées de connaissance et, par conséquent, méprisables. On peut y remarquer la charge idéologique dont Jean Molino essaie de retrouver l'origine :

La notion d'oralité venait de l'atmosphère intellectuelle du romantisme européen du début du XIXe siècle, et cette origine, avec l'opposition qu'elle suppose entre l'art populaire et l'art raffiné, explique peut-être ce mépris latent pour les sociétés sans écriture.²

Cette distinction, établie d'une manière manichéenne, ne s'avère pourtant pas efficace si l'on pense, par exemple, qu'à l'intérieur même des sociétés sans écriture, il

¹ Tahar Ben Jelloun, « Littérature et exil », in *Magazine Littéraire*, n° 221, juillet-août 1985.

² Jean Molino, cité par Louis-Jean Calvet, *La tradition orale*, Paris : P.U.F, coll. « Que sais-je », 1980, pp. 5-6.

existe une opposition entre l'art populaire et l'art raffiné. Un exemple illustratif est fourni par la société kabyle où la culture populaire est identifiée à la culture maternelle et la culture savante à la culture paternelle :

Comme toutes les cultures, la culture berbère a ses hiérarchies : savante, semi-savante, populaire. Cette stratification culturelle est fondée sur des clivages sociaux : aux hommes, aux clercs et amusaw, la culture dominante, savante, officielle ; aux jeunes, aux femmes, aux bergers la culture dominée, populaire, officieuse.¹

La même distinction culture populaire/culture savante opère lorsque l'on introduit l'élaboration et le souci d'ordre esthétique comme critère de partage:

Qui dit art littéraire dit techniques d'expression, recherches formelles, création de structures verbales plus ou moins originales et, le plus souvent, d'un univers imaginaire. L'auteur d'une œuvre littéraire écrite ou orale vise à instaurer entre les mots des rapports d'ordre sémantique et esthétique à la fois, afin de procurer le plaisir esthétique à l'auditeur et au lecteur. Or tel ne semble pas être le souci de tous les gardiens de la tradition. Les uns se préoccupent exclusivement, semble-t-il, de transmettre un ensemble de connaissances historiques (mais aussi géographiques, botaniques, sociologiques, philosophiques, etc.) et de préceptes moraux, religieux et politiques. Les autres, les vrais "maîtres de la parole", ne délivrent leur message qu'à travers un discours porté à un niveau très élevé d'élaboration et de raffinement et présentant un intérêt esthétique (artistique) certain.²

Cela dit, les « maîtres de la parole » se chargeraient de quelque plaisir auditif grâce à l'élaboration artistique des contes, légendes, épopées, mythes, tandis que les « gardiens de la tradition » se contenteraient de transmettre le savoir ancestral sans y intervenir, animés davantage d'un souci pédagogique qu'esthétique. Cette thèse dualiste semble pourtant discutable, rien qu'en pensant au Coran dont la psalmodie procure plus que du plaisir. Le Livre Saint serait donc autant l'objet des gardiens de la parole, par le souci de transmettre l'héritage religieux, que celui des maîtres de la parole, par la préoccupation d'éveiller l'émotion et le plaisir auditif. Nous pouvons en évoquer d'autres exemples, les hadiths³ ou les proverbes, dont le souci de transmission est doublé du recours à des images, métaphores, dictons, comparaisons. La transmission de la morale ou du savoir religieux se fonde ainsi sur une recherche formelle à portée

¹ Tassadit Yacine, « De la *Tamusni* à l'anthropologie : histoire d'une symbiose », *Itinéraires et contacts de cultures*. Volume 15/16, n° 1-2, semestre 1992, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 24.

² Adrien Huannou, « Influence de la littérature orale sur les écrivains béninois », *Itinéraires et contacts de cultures*, Volume 1 : L'écrit et l'oral, Paris : L'Harmattan, 1982, p. 82.

³ Terme arabe qui désigne les paroles, actes et approbations du prophète de l'islam Mahomet, considérés comme des ordres à suivre par les musulmans.

esthétique, la littérature orale (contes, légendes, préceptes moraux) étant envisageable à côté d'une parole vive des ancêtres maghrébins.

À l'égard de la fluctuation concernant la culture orale et celle savante dont nous essayons de limiter le clivage, il faut rappeler l'exemple des *Mille et Une Nuits*, constituant un terrain riche quant aux rapports de l'Orient et de l'Occident, rapports d'étrangeté et de proximité en même temps, qui peuvent être des clés d'accès aux oeuvres maghrébines contemporaines écrites en français :

On sait assez bien que les Nuits ne relèvent pas de la littérature savante, qui ne les a jamais jugées qu'avec le profond dédain. Mais les Mille et Une Nuits ne sont pas non plus de simples échantillons de folklore oral, à la façon des contes de Grimm ou de Perrault : qu'un compilateur ou traducteur, tel Galland, Burton ou Mardrus, insère dans son recueil des contes de tradition orale [...] Il s'agit en fait d'une littérature écrite de statut intermédiaire et variable, qui flotte comme un ludion entre les deux pôles de la culture savante et de la culture populaire.¹

Ainsi peut-on désigner sous le vocable d'oralité la tradition orale, la littérature orale et le verbe populaire à la fois. La présence de la culture orale à travers les écrits des auteurs maghrébins s'explique justement par la volonté d'exprimer une origine, une différence, à travers le roman, genre étranger à la culture arabe. Ces traces de la culture orale envahissent l'écriture par l'univers, l'imaginaire, les valeurs, la parole vive d'une société de tradition orale. L'oralité qui vient s'inscrire dans l'écriture devient un pont, un passage, un support par lequel la société de tradition écrite entame un dialogue avec la société de tradition orale. Travaillée par l'oralité, l'écriture maghrébine se trouve ainsi fortement épicée, à un carrefour mobile qui s'ouvre dans plusieurs directions, ainsi que les propos de Jean Déjeux le suggèrent :

Expressions, proverbes, arabismes, allusions, images venant de l'arabe parlé ou du berbère, l'écriture elle-même est ainsi travaillée de l'intérieur par la musique des voix maternelles et ancestrales, en même temps que sont discernables des influences et des intertextualités étrangères.²

Ces considérations, envisageant l'écriture maghrébine en termes de mélanges et métissage, sont confirmés et renforcés par les paroles de Tahar Ben Jelloun :

Ce que l'on appelle "la tradition orale" prend sa source dans cette fréquentation des conteurs dans un climat où la durée intérieure prime sur la comptabilité du temps. Ce que j'écris ne

¹Claude Brémond, « Quelques uns des Mille et Un Problèmes des Mille et Une Nuits », *Langues et cultures populaires dans l'aire arabo-musulmane*, Journées d'Etudes Arabes, octobre 1986, pp. 130-131.

² Jean Déjeux, *Maghreb Littératures de langue française*, Paris, Arcantère Éditions, 1993, p. 201.

relève évidemment pas de cette tradition proprement dite. Mais j'aime restituer l'atmosphère de ces lieux, emprunter certaines techniques de narration et j'aime aussi comme dit Borges verser un conte dans un autre conte.¹

Cette affirmation permet d'envisager autant l'impossibilité de situer les récits benjellouniens dans la lignée pure de la tradition orale, que la possibilité de nier complètement les traces de l'oralité. Si la plupart des études portant sur la littérature maghrébine recherchent les traces de la tradition orale, comprise au sens de culture traditionnelle, notre regard portera plus particulièrement sur la manifestation de l'oralité dans les stratégies scripturales déployées dans les textes de Ben Jelloun. Il s'agira plutôt de se rapporter à ses récits en tant que textes métis, hésitant entre le Dire et l'Écrire, et dont la technique relève d'une oralité maîtrisée consciemment par l'écrit, textes poussés par le désir de réfléchir à leur propre fonctionnement, d'interrompre l'écoulement paisible, de se remettre en question et tenter la réversibilité.

En empruntant le langage de la minéralogie, nous pourrions associer l'Écrire à la pierre, à la roche dure, mais pas intangible, autant que le Dire, grain de sable sous l'emprise du vent et des eaux est là, prêt à déclencher et à poursuivre l'érosion. D'ailleurs, le recours au vocabulaire minéralogique est inspiré par sa présence dans les textes benjellouniens, où *le mot*, *la parole* ou son absence apparaissent souvent dans une configuration minérale. À titre d'exemple, nous rappelons quelques fragments dans lesquels nous soulignons les interférences sémantiques : « Chaque *pierre* était une phrase. *Phrase* arabe. *Phrase* orale. »², « Les *mots* t'obsèdent. Tu dis qu'ils sont dangereux, qu'ils t'empêchent souvent de dormir, qu'ils deviennent des *grains de sable* dans ta tête [...] »³, « Le *silence* est cette blancheur intense qui se fait lumière au contact du *sable* [...] »⁴, « Le conteur s'assoit sur l'asphalte et imite le *silence des sables* »⁵, « Quand un homme se souvient les yeux se ferment / pour suivre les pas et le *sable des mots* [...] »⁶. Il nous semble que les textes de Tahar Ben Jelloun se construisent à pas chancelants, dans un mouvement double qui enregistre l'avancement et le recul, dans l'hésitation entre le Dire et l'Écrire, de même que l'hésitation comprise dans la configuration des mots. Si la *pierre du mot* entraîne l'autorité, le verdict et la solidité, le *sable du mot* est voué à les assagir, à y introduire la faiblesse, la fragilité, la nuance et le

¹ Tahar Ben Jelloun, « Les racines », in *Magazine Littéraire*, Paris, n° 375, 1999, pp. 98-99.

² Tahar Ben Jelloun, *Poésie complète. 1965-1995*, Paris, Seuil, 1995, p. 341.

³ Tahar Ben Jelloun, *L'Écrivain public*, Paris, Seuil, 1983, p. 104.

⁴ Id., p. 139.

⁵ Tahar Ben Jelloun, *Les Pierres du temps et autres poèmes*, Paris, Seuil, 2007, p. 69.

⁶ Id., p. 75.

doute. En outre, par le mouvement et la répétition, c'est le moyen privilégié d'expression de la poésie du Divers, telle qu'elle est aussi définie par Édouard Glissant :

L'écriture, la dictée du dieu, est liée à la transcendance, elle est liée à l'immobilité du corps et elle est liée à une sorte de tradition de consécration que nous appellerions une pensée linéaire. L'oralité, le mouvement du corps sont données dans la répétition, la redondance, l'emprise du rythme, le renouveau des assonances, et tout ceci éloigne de la pensée de la transcendance, et de la sécurisation que la pensée de la transcendance portait en elle, et des outrances sectaires qu'elle déclenche naturellement.¹

VIII. 2. Stratégies de l'oralité

VIII. 2. 1. Entre deux langues

Il est déjà du domaine de l'évidence et les recherches critiques n'ont pas tardé de le prouver, que les écrivains maghrébins d'expression française se trouvent dans un rapport de dualité concernant leur production littéraire, entre la langue maternelle et la langue dans laquelle ils écrivent, le français. Le frottement des langues mises en contact a généré une esthétique particulière de la littérature maghrébine, liée à l'évolution historique de la colonisation et de la période post-coloniale, allant de la « guérilla linguistique », la violence linguistique déchirant les normes syntaxiques et la logique du discours français, jusqu'à un certain pacte de cohabitation heureuse entre la langue maternelle et celle de l'écriture. Nous pouvons identifier, comme appui théorique de cette évolution vers l'apaisement conflictuel, le concept de *bi-langue*, élaboré par Abdelkébir Khatibi, définissant sa langue d'écriture qui n'est pas le français académique, mais une langue française qui héberge le parler maternel et l'arabe coranique. La *bi-langue* serait un art de penser et d'écrire qui n'exprime plus une dialectique des contraires, l'arabe contre le français ou le français contre l'arabe, mais une sorte de jouissance des langues mises en contact. Ce sont justement les conséquences de cette co-habitation que le texte de Tahar Ben Jelloun s'assume, cultivant une esthétique de l'ouverture et du métissage :

Pourquoi la cave de ma mémoire, où habitent deux langues, ne se plaint jamais ? Les mots y circulent en toute liberté et il leur arrive de se faire remplacer ou supplanter par d'autres mots

¹ Édouard Glissant, *Introduction à une poésie du Divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 38.

sans que cela fasse un drame. [...] Oui, il m'arrive de céder à une errance dans l'écriture, comme si j'avais besoin de cultiver les bases de mon bilinguisme. Je fouille dans cette cave et j'aime que les langues se mélangent, non pas pour écrire un texte entre 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, comme deux couleurs qui composent une étreinte infinie.¹

Le remplacement d'un mot en français par un autre, venant de l'arabe de même que la traduction en français se produisent tout naturellement et ne sont plus ressentis comme trahison, comme éloignement de l'espace matriciel, celui de la langue maternelle ou de la culture traditionnelle. Les propos de l'auteur sont révélateurs en ce sens, affirmant l'urgence d'écrire, au-delà de la question secondaire du choix linguistique :

La question de la langue me paraît secondaire. D'abord écrire.[...] Pour ce qui me concerne, non seulement je ne doute pas une seconde de mon identité, arabe et maghrébine, et je n'ai pas la moindre mauvaise conscience ou culpabilité à l'égard de mon écriture française.²

L'écriture en français qui, selon l'aveu de Tahar Ben Jelloun, est à l'abri de toute conscience coupable, se ressource pourtant des sonorités de la langue arabe. Plus qu'un souci d'ordre stylistique, il s'agirait plutôt d'une nécessité inéluctable de faire appel à la langue maternelle, comme le suggère l'écrivain, lors d'une interview réalisée après le tournage du film *La nuit sacrée*³. À la question du journaliste, s'il y a des aspects du livre qu'il aurait souhaité retrouver dans l'adaptation cinématographique, Ben Jelloun répond affirmativement, ajoutant que c'est pourtant « quelque chose de complètement paradoxal pour moi qui écris en français. Lorsque les personnages s'expriment, j'aimerais les entendre parler en arabe... ».⁴ En passant vers le corpus des textes, ce souhait, qui associe le domaine de l'écoute de la langue arabe, peut expliquer le besoin d'introduire dans l'écriture des paroles en arabe. Elles constituent le puits d'une mémoire profonde qui jaillit par des sonorités familières, enveloppées de mystère, pulvérisant le cheminement de l'écriture et y instaurant un rythme de l'oralité :

Ces images arrivent dans le désordre. Elles me parviennent de loin, me parlent la langue de la mère, l'arabe dialectal truffé de symboles. Cette langue qui se parle mais ne s'écrit pas est l'étoffe chaude de ma mémoire. Elle me couvre et me nourrit.[...] Par pudeur, elle garde ses

¹ Tahar Ben Jelloun, « Des "métèques" dans le jardin français », La bataille des langues, *Le Monde diplomatique*, Numéro 97, février-mars 2008, p. 38.

² Tahar Ben Jelloun, « Les droits de l'auteur », *Le Magazine Littéraire*, mars 1988.

³ Film réalisé par Nicolas Klotz en 1993.

⁴ Tahar Ben Jelloun, « Une histoire qui appartient à chacun », propos recueillis par Danièle Haymann, *Le Monde*, Paris, 20.08.1992, p. 10.

*secrets, ne se livre que rarement. Ce n'est pas elle qui voyage. C'est moi qui en transporte quelques bribes.*¹

Par ailleurs, il est évident que la langue maternelle constitue la pierre d'assise de toute l'évolution spirituelle de l'homme qui s'éveille à la vie dans un certain environnement linguistique. L'homme porte en soi toute une palette de couleurs du décor familial, la lumière qui berce l'enfance n'a jamais les mêmes éclats, reflets et nuances que ceux d'un ailleurs quelconque, le mot prononcé dans sa langue maternelle se ressource des sonorités qui se perpétuent à jamais dans la mémoire affective. C'est ce qui affirme Malek Chebel lorsqu'il souligne l'importance majeure de la langue arabe qui « [...] est le premier grand vecteur objectif qui fonde l'imaginaire de la nation dite "arabe" ».² Autrement dit, l'univers linguistique d'une culture laisse une empreinte ineffaçable sur son imaginaire, sur ses manifestations artistiques, en imprégnant ses structures affectives et émotionnelles : « Comprendre la langue d'un peuple, c'est en somme tenir le fil d'Ariane qui mène à son âme. La méconnaître, c'est le meilleur moyen de n'en approcher que l'écorce ».³ En extrapolant cette affirmation vers les textes qui nous intéressent, nous pouvons postuler la nécessité d'un incontournable retour de toute analyse aux rôles, au fonctionnement, aux mécanismes par lesquels la langue arabe se manifeste à travers l'écriture en français.

Rien qu'en feuilletant les pages des récits benjellouniens, nous sommes frappés par le grand nombre de mots, expressions, formules de politesse ou de salut dont la graphie arabe, accompagnée ou non de la graphie ou de la traduction françaises, perturbent la linéarité de l'écriture et y laisse une empreinte d'oralité. Du foisonnement de ces structures en arabe, le choix des exemples suivant est, notons-le, absolument arbitraire : « Il enlève ses babouches, dit : "Bismi Allah" et entre dans le salon. »⁴ ; « De la mosquée parvenaient les litanies obsédantes du *Latif* répétées à l'infini jusqu'à la transe : "Ya latif ! Ya latif !" »⁵ ; « Ce sont les *mala'ika*, les anges de l'au-delà, ceux qui accompagnent les morts jusqu'à leur ultime demeure. »⁶ ; « Avant de tourner la clé de contact, il balbutia quelque chose comme "Au nom de Dieu le Miséricordieux" ... »⁷ ; « Que Dieu vous protège et vous préserve de l'œil mauvais...Que les enfants de ce

¹ Tahar Ben Jelloun, *Les pierres du temps et autres poèmes*, Paris, Editions du Seuil, 2007, p. 57.

² Malek Chebel, *L'imaginaire arabo-musulman*, Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France, 2002, p. 14.

³ Id., p. 15.

⁴ Tahar Ben Jelloun, *L'Écrivain public*, Paris, Seuil, 1983, p. 26.

⁵ Tahar Ben Jelloun, *La Prière de l'absent*, Paris, Seuil, 1981, p. 42.

⁶ Id., p. 51.

⁷ Id., p. 123.

douar aient plus de chance et de justice que leurs parents. Qu'ils aillent à l'école, qu'ils aillent chercher le savoir et la science jusqu'en Chine, s'il le faut, comme à dit notre Prophète, lança Yamna ». ¹

Par le mélange des mots en arabe dans le tissage des mots en français, nous pouvons également ressentir une volonté d'introduire et de cultiver l'hétérogène, de diminuer l'autorité monolingue, de relativiser et de faire place à l'altérité.

Si le français est la langue d'usage choisie, c'est une langue qui se ressource pourtant des registres de l'oralité venant de l'arabe, une langue qui signe un point de rencontre entre les deux langues, par les nombreux mots, graphies, phonèmes, noms propres arabes s'insinuant dans l'écriture en français. Il arrive que le passage des mots et des expressions par la langue arabe intervienne d'une manière implicite, cachée, aux yeux du lecteur, comme un résonnement dans l'esprit du narrateur, sans qu'ils prennent corps dans l'écriture effective en français. C'est bien le cas de la narration du scribe de *l'Écrivain public* dont l'écriture en français semble une écorce qui contient un noyau de mots et de sonorités arabes. La mère du narrateur l'appelle « lumière de mes yeux » ou « mon petit foie » ou « ma gazelle à moi » ². Si dans le texte il n'y a pas de transcription des mots respectifs en arabe, cette langue y est pourtant présente, le lecteur la ressent dans la réflexion du narrateur qui précise qu'en arabe les mots cités sont des mots féminins. Il arrive également que la présence des mots arabes soit hautement maîtrisée par l'écriture, par un procédé de traduction et d'explication comparable à une entrée de dictionnaire bilingue : « Il était entré dans ce qu'on appelle *sukârat al-maout*, le vertige ou plutôt l'ivresse, de l'agonisant ». ³ Ailleurs, la souffrance atroce d'un moribond le fait prononcer un mélange indistinct de mots venus de plusieurs langues. Par souci de rendre vivante cette souffrance, le narrateur transcrit littéralement ce passage d'oralité :

Il disait cette phrase sur tous les tons, en français, en arabe, en tamazight :

« Une baaaalle dans laaa nuuuque. »

« Kartassa felkfa. »

« Tadouat aguenso takoja'at. »

« Kartassa dans takoja'at. »

¹ Tahar Ben Jelloun, *La Prière de l'absent*, Paris, Seuil, 1981, p. 78.

² Tahar Ben Jelloun, *L'Écrivain public*, Paris, Seuil, 1983, p. 15.

³ Tahar Ben Jelloun, *Cette aveuglante absence de lumière*, Paris, Seuil, 2001, p.206.

Kartassa, une balle, tadouat, kartassa, tadouat, une balle, kartassa, la nuque, la nuque, kartassa...¹

La fascination des sonorités des plus diverses s'empare des protagonistes qui exercent avec volupté diction, balbutiements et prononciations mélangées. Ainsi, d'une manière comparable à la transcription que nous venons de citer, dans *L'enfant de sable*, la description d'un cirque forain use des moyens purement auditifs :

Il y avait une foule immense devant des tréteaux où un animateur incitait les gens à acheter un billet de loterie ; il hurlait dans un micro baladeur des formules mécaniques dans un arabe mêlé à quelques mots en français, en espagnol, en anglais et même à une langue imaginaire, la langue des forains rompus à l'escroquerie en tout genre :

Errrbeh... Errrbeh... un million... melloune... talvaza bilalouane... une télévision en couleurs... une Mercedes... Errrbeh ! mille... trois mille... Arba Alaf... Tourne, tourne la chance... Aïoua ! Krista... l'Amourrrre... Il me reste, baqali Achr'a billetat... Achr'a... Aïoua... Encore... L'Aventurrrre... la roue va tourner... Mais avant... avant vous allez voir et entendre... Tferjou we tsatabou raskoum fe Malika la belle... elle chante et danse Farid El Atrach !! Malika !²

Nous pouvons y remarquer des éléments graphiques qui transposent un énoncé oral, tels les points de suspension, les répétitions ou les points d'exclamation, autant d'éléments du registre de l'écriture qui jouent sur la matérialité de la langue orale. L'euphorie verbale de la langue des forains alterne avec la réinstauration apaisante de l'écriture, comme le prouve l'intervention d'Abbas, l'animateur et le patron du spectacle forain qui, en parlant, « ne roulait plus les r ».³

Des mots arabes comme « mani », « qlaoui » ou « taboun »⁴ envoûtent le protagoniste lors de son passage par le hammam, surtout par la matérialité que la prononciation à voix basse leur confère. Il y avait des mots qui prenaient corps, qui tombaient comme une pluie ou qui restaient collés au plafond, la force de la parole articulée les rendant vivants.

L'envahissement des sonorités transposant à l'écrit la syncope du discours oral apparaît aussi dans *La prière de l'absent*, lorsque Bobby finit le récit où il divulguait le secret de la mission de ses compagnons de voyage :

¹ Tahar Ben Jelloun, *Cette aveuglante absence de lumière*, Paris, Seuil, 2001, p. 207.

² Tahar Ben Jelloun, *L'enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985, p. 114.

³ Id., p. 115.

⁴ Id., p. 34.

Tout en sueur, il bafouillait, tremblait. Son corps secoué était tendu par terre, au milieu du cercle. Des mots à peine compréhensibles parvenaient à l'oreille du vieux sage : « Legbeb... Zenit... Tiz ... Smar... l'eau... la source... les yeux... chien... Agadir... Pa... Ma... mère. » Bobby venait de se séparer de son dernier message.¹

L'oralité se nourrit de la répétition proche ou présente dans la transe. L'ivresse sonore s'empare de l'esprit du narrateur dans *L'écrivain public*, lorsqu'il se laisse charmer par la répétition des trois syllabes d'un nom arabe et qu'il invite le lecteur à jouir lui-même de cette expérience :

J'aimais son nom : trois syllabes, répétées plusieurs fois sur différents tons, me procuraient une petite excitation diffuse. Loubaba. Lou-Ba-Ba. Faites-en l'expérience ; vous verrez que la prononciation de ce nom est d'une grande volupté. Loubaba aji daba ; Loubaba hak hada ; Loubaba khoud hada ; Loubaba kahoua ja ; Lou-Ba-Ba ; Ba-Ba-Lou ; Ba-Lou-Ba ; Lou-Ba-Lou-Ba ;²

La prononciation répétée du nom Loubaba renforce la tentative de l'écriture de se faire production de parole, de donner voix à la lettre écrite. À part les joies phoniques procurées par les sonorités ludiques, propres à l'esthétique de l'oralité, il faut souligner dans le fragment cité une autre caractéristique essentielle du récit oral qui trouve son épanouissement dans la pratique traditionnelle des contes, celle de faire appel à l'auditoire, de s'assurer incessamment de sa présence, de l'inviter à participer au scénario contique. En effet, nous retrouvons chez Tahar Ben Jelloun une profusion de procédés spécifiques de cette pratique faisant avancer le récit d'une manière circulaire, autour des voix énonciatives tantôt se relayant, tantôt se confondant, tout en créant ainsi une circularité vertigineuse.

VIII. 2. 2. Le proverbe

Le proverbe est un énoncé oral à forme fixe qui est consacré par l'usage et dont la forme est, en général, intouchable. Plus que toute autre parole, le proverbe est porteur de la voix de la communauté où il circule, un miroir dans lequel la communauté peut se reconnaître. Il décrit ses valeurs, aspirations, préoccupations, la manière dont elle voit et apprécie la réalité et le comportement. Le corpus anonyme d'une société est convoqué lors de l'énonciation d'un proverbe par un individu, qui se place ainsi sous le signe d'une autorité traditionnelle. Le fonctionnement de ce dialogue entre l'individu

¹ Tahar Ben Jelloun, *La Prière de l'absent*, Paris, Seuil, 1981, p. 147.

² Tahar Ben Jelloun, *L'Écrivain public*, Paris, Seuil, 1983, p. 22.

énonciateur de proverbes et la société à laquelle il appartient est défini par Henri Meschonnic dans les termes suivants :

*Aujourd'hui pour l'écriture, les proverbes restent des actes de discours qui tiennent ensemble l'oralité, la collectivité, le transpersonnel, continuant, à travers et contre les idéologies littéraires, à poser spécifiquement le problème des rapports entre le langage et l'activité poétique, entre le sujet et le social, ce que d'une certaine façon, montrait sans dire l'opposition du « savant » au « populaire ».*¹

Les proverbes apparaissent en tant que citations qui se répètent, circulant dans le monde des textes de la même manière qu'elles circulent dans la société dont elles proviennent, commentaires sur le monde, bréviaire et concentration de sagesse ancestrale et de préoccupation d'ordre esthétique. Ils entament un dialogue entre l'espace scriptural et celui de la société. La forme dialogique des proverbes est soulignée par Meschonnic : « On les place et replace. Ils présupposent et installe le dialogue, dans le monologue comme dans la narration ».²

Répétés dans la société, les proverbes sont répétés d'un texte à l'autre de Ben Jelloun, étant porteurs de la voix de la mémoire collective et de la langue maternelle qui persiste dans l'expression en français. Il s'ensuit que l'oralité se fraie un chemin dans les textes de Ben Jelloun par un caractère répétitif : d'une part, le propre du proverbe est la répétition et, d'autre part, d'un texte à l'autre, nous constatons la répétition d'un même proverbe. Un exemple significatif est offert par un dicton qui circule à travers plusieurs textes de Ben Jelloun, faisant référence à la responsabilité individuelle sur la manière dont on décide de respecter les valeurs morales et religieuses de l'Islam. C'est justement par son caractère répétitif qu'il a retenu notre attention. Après cinq années passées à Naples, le protagoniste de *L'Auberge des pauvres*, de retour au Maroc, se rappelle les conseils de son père concernant la conservation des pratiques rituelles musulmanes. À la fin de son discours, il conclut par une invocation de la sagesse populaire : « Comme dit le dicton : "Chaque brebis est pendue par sa patte" ».³ Le même dicton est repris dans *La Nuit de l'erreur*, ayant toujours comme énonciateur le père, cette fois-ci, avec une plus forte nuance explicative :

Mon père m'a appris, et puis il m'a dit qu'il n'y a pas de contrainte en islam, que j'étais seule responsable de ce que je fais et ce que je dis, que le jour du Jugement dernier chacun de nous

¹ Henri Meschonnic, *Pour la poétique*, Paris, Gallimard, tome 5, 1978, pp. 158-159.

² Id., p. 154.

³ Tahar Ben Jelloun, *L'Auberge des pauvres*, Paris : Seuil, coll. « Points », 1999, p. 267.

sera livré à Dieu dans la plus grande solitude. Il m'a dit que toute brebis est accrochée par sa propre patte chez le boucher...

- Qu'est-ce que c'est cette histoire de brebis ?

- Ça veut dire que seul celui qui reçoit les coups en connaît la douleur...¹

Cette histoire de la brebis semble obséder les narrateurs des récits benjellouniens : à chaque fois que le texte s'arrête sur la question des pratiques religieuses, la conscience troublée de culpabilité devant la crainte du Jugement dernier, trouve une libération dans les paroles ancestrales de dicton cité. C'est du moins dans ce sens-là qu'il apparaît dans *L'écrivain public* : « Ma mère me dit : « Toute brebis n'est suspendue que par sa propre patte ! » [...] L'histoire de la brebis accrochée à un clou m'obsédait ».²

Issu d'un répertoire de sagesse populaire, le proverbe, dont nous avons suivi la récurrence, instaure une brèche dans les contraintes religieuses d'un islam dogmatique et intolérant. En outre, sa répétition, sous des formes plus ou moins figées, conduit à constater deux fonctions formelles du proverbe. D'une part, il est le porteur d'un patrimoine traditionnel dont le besoin de conservation poursuit les narrateurs. D'autre part, les proverbes qui prolifèrent sont une preuve de la volonté de cultiver la répétition. C'est par celle-ci que la parole s'instaure au sein de l'écriture. Abdelfattah Kilito résume cette fonction de la répétition, vouée à remplir la fonction de gardienne de la parole :

La parole n'est nulle part sinon dans sa répétition, dans la continuelle usure de sa répétition. Pour que la source ne tarisse pas, il faut qu'elle coule, qu'elle gaspille ses eaux, qu'elle se sacrifie et s'épuise. Une parole qui ne répéterait pas s'appauvrirait, se rétrécirait, mourrait d'inanition et d'abandon. La répétition est garante de la vie de la parole, elle en est l'essence. Plus on répète la parole et plus elle se dilate et s'épanouit, la prolifération qui la tue est celle qui la ressuscite.³

La répétition s'impose ainsi comme procédé général, instrument de cohésion, technique fondamentalement constructrice de l'oral car elle en assure la perpétuation. Nous pourrions donc remarquer dans l'exigence de répéter une manière de rendre vive la parole, de faire passer un souffle de vie à l'intérieur de l'écriture.

¹ Tahar Ben Jelloun, *La Nuit de l'erreur*, Paris, Seuil, 1997, p. 30.

² Tahar Ben Jelloun, *L'Écrivain public*, Paris, Seuil, 1983, p. 142.

³ Abdelfattah Kilito, *L'auteur et ses doubles Essais sur la culture arabe classique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1985, p. 19.

Facilement repérable dans les textes, le proverbe est une citation intacte, tantôt directement en arabe et accompagné de sa traduction française, (« On dit : “Hebbel t-err-bah”. Fais le fou et tu gagneras. »¹), tantôt soumise à l’acte de la transposition de l’arabe en français : « Mais comme dit le proverbe : “L’entrée dans le hammam n’est pas comme sa sortie” ».² Il faut cependant se méfier de la notion employée, *citation intacte*, puisque par la traduction, le proverbe perd inévitablement sa forme fixe et il est, par conséquent, lié à une dialectique du figé et du variable. Ce ne serait nécessairement pas une perte de ses marques d’oralité. À l’égard de l’opposition entre l’oral vivant et l’écrit figé, nous considérons que cette distinction « consiste dans la confusion entre la poétique du texte et ses conditions de production. Poétiquement, l’oral peut être du figé aussi. L’écrit est confondu avec sa matérialité imprimée. S’il s’agit de la fixité du texte, les textes bibliques, les textes sacrés, oraux longtemps, ont montré leur fixité. C’est que le sacré est un fixateur ».³

L’insertion des proverbes dans les textes benjellouniens se soumet au besoin de transposer à l’écrit un discours institutionnalisé, fixé par la tradition maghrébine, mais répond en même temps à un souci de briser le cours de la narration linéaire et d’y introduire le registre de l’oralité où la répétition s’impose comme procédé constitutif.

VIII. 2. 3. La Prière

Le domaine des langages oraux est loin d’être homogène ; il comporte différents genres du discours fixés par l’usage social et qui ne relèvent pas forcément du domaine du spontané, comme dans le cas du proverbe. Ainsi, la prière constitue un type de discours institutionnalisé dont nous chercherons les traces dans l’écriture de Ben Jelloun, ainsi que celles des récitations des sourates, des hadiths, des formules de salutations spécifiques.

Nous savons que l’Islam est une religion où les pratiques orales, récitations et prières, ont une importance de premier ordre. La prière constitue l’un des cinq piliers de l’Islam, un discours qui est probablement le plus important, puisque le Prophète le considère en tant que noeud gordien de la croyance musulmane⁴. En interrogeant les fonctions des prières dans les écrits benjellouniens, il faut se pencher en premier lieu sur l’intrusion de la langue arabe dans les textes, par le biais des prières et des incantations

¹ Tahar Ben Jelloun, *L’Auberge des pauvres*, Paris, Seuil, 1999, p. 78.

² Tahar Ben Jelloun, *La Nuit sacrée*, Paris, Seuil, 1987, p. 52.

³ Henri Meschonnic, *Les États de la Poétique*, Paris, PUF, 1985, p. 124.

⁴ Art. la « prière », in Malek Chebel, *Dictionnaire des symboles musulmans*, 2^{ème} édition, Paris, Albin Michel, 2003.

qui y apparaissent en traduction française mais accompagnées aussi du texte en arabe. C'est notamment le cas de *La Prière de l'absent*¹, où la description de l'accouchement suit les rythmes de l'oralité, marquée par des prières psalmodiées, la récitation des appels et les cris de douleur de la femme enceinte. Suite à une série de prières prononcées par la sage-femme et la mère, la mise au monde de l'enfant équivaut au surgissement de la parole : « La femme, comme hypnotisée par les appels et les prières, ne crie plus. Elle répète des bribes de phrases tout en contenant ses douleurs ».²

La même transcription des prières en arabe renvoie au mouvement nationaliste qui réclame l'indépendance du Maroc, assurant une voix de l'oralité qui témoigne de l'intrusion de l'histoire au monde fictionnel : « Entre deux prières se glissaient deux ou trois slogans pour la revendication de l'Indépendance du Maroc [...] ».³

Il faut remarquer que l'oralité, qui semble être maîtrisée par l'écriture, est liée à la langue arabe par plusieurs procédés : la double apparition des prières, en français et en arabe, la récitation des sourates⁴ et des vers mystiques arabes⁵, l'irruption sonore de chansons et d'instruments arabes⁶.

Une forme de présence immédiate, évidente, de la prière dans les écrits analysés est représentée par le titre du roman *La Prière de l'absent*. Celui-ci fait plonger dans une situation d'ambiguïté, si l'on prend en considération l'association entre le roman et la prière, ambiguïté qui relève de la tension instaurée entre un genre littéraire profane, le roman, et un type de discours sacré, la prière de l'absent, traduction de *Salat al Ghaïb*, entre l'incantation, propre à la prière, et le discours narratif du roman.

Nous nous demandons quelle pourrait être la stratégie visée par Ben Jelloun en choisissant le titre du roman, si l'indication du titre porte soit sur la forme, soit sur le contenu. À cet égard, nous faisons appel à la distinction établie par Gérard Genette, qui distingue entre les titres qui sont une désignation de la forme, tout en indiquant le genre de l'oeuvre (titres rhématiques) et ceux qui concernent le contenu ou le thème de l'oeuvre, les titres thématiques⁷. Cette distinction n'est pas toutefois généralement opératoire, puisque Genette souligne qu'il existe pourtant des titres ambivalents portant, à la fois, sur la forme et le contenu. Nous pensons que le titre du roman s'inscrit dans cette dernière catégorie. Dans la tradition religieuse musulmane, la prière de l'absent

¹ Tahar Ben Jelloun, *La Prière de l'absent*, Paris, Seuil, 1981, pp.25-26.

² Id., p.26.

³ Id., p.29.

⁴ Id., p.45., p.49.

⁵ Id., p.193.

⁶ Id., p.108.

⁷ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 78.

représente une prière collective qui consiste justement dans l'évocation d'un absent. La scène proprement dite de la prière n'est décrite qu'à la fin du roman, d'une manière hâtée et concise :

[...] sans se prosterner, une prière fut dite sur des corps absents, des corps anonymes, disparus, ensevelis dans une terre lointaine, enveloppés par la solitude des sables ou par les vagues de la mer houleuse.¹

Toutefois, la brièveté de ce passage final ne peut cacher les autres évocations fulgurantes d'un absent. Si l'ossature centrale du récit est assurée par le récit du voyage vers le Sud, les autres micro-récits qui interfèrent concordent vers une absence : l'absence d'une vie antérieure, l'absence d'un pays, du Maroc indépendant, le mouvement nationaliste se mêlant à l'incantation de la prière de l'absent², l'absence de nom de l'enfant né de la source, («Toi qui n'as pas de nom, tu es venu cette fois-ci au monde à l'insu du temps »³), l'absence de l'être aimé ou de l'amour impossible entre Sindibad et Ahmad. Une analyse minutieuse des micro-récits qui composent *La Prière de l'absent* dégage donc une thématique commune, constituant justement l'évocation de l'absent, ce qui confère au titre du roman un caractère thématique, selon la typologie de Genette.

La présence des prières dans les textes de Ben Jelloun met en exergue la fonction émotive du langage, en dépit de celle référentielle, une stratégie dont le sens est expliquée par Paul Ricoeur :

La parole qui prie est par excellence la langue de l'exclamation. Le cri a été relayé par le chant... La croyance inspire, éduque une configuration originale des dispositions affectives fondamentales comme de la volonté, qui permet à l'oral de ressaisir l'expression quotidienne de la douleur et de la joie, de la colère et de la peur, pour l'élever au niveau lyrique d'une expression purifiée.⁴

En effet, la prière est vouée à faire passer l'expression de l'émotion, le lyrisme qui, dans le cas des textes analysés, déborde l'écriture par plusieurs procédés, du plus classique, consistant dans les points d'exclamation, jusqu'à la mise en place de tout un cérémonial de gestes rituels accompagnant la prière, individuelle ou collective.

¹ Tahar Ben Jelloun, *La Prière de l'absent*, Paris, Seuil, 1981, p. 233.

² Id., p. 29.

³ Id., p. 74.

⁴ Article la « prière » dans *L'Encyclopaedia Universalis*, Paris, éd. Encyclopaedia Universalis, 1989, p. 976.

Après la prière solennelle, il [le cheïk] appela l'assistance à une prière de l'absent, sans rien préciser. C'était presque un ordre. Les gens se levèrent tous dans un même mouvement, se serrèrent les coudes, formant des rangées harmonieuses et parallèles.¹

La prière est un langage qui implique le corps dans son énonciation, dans la mesure où le geste et la parole fusionnent pleinement, ordonnant également les émotions. C'est justement cette fusion qui assure le fondement de la prière dans la religion musulmane : « Pour l'Islam, parole et gestes sont deux composantes inséparables dans la plupart des pratiques, qu'elles soient religieuses ou magiques. Le verbe a ici, comme dans les religions sémitiques, un pouvoir bénéfique ou maléfique illimité, puisqu'il est censé procéder du divin ».²

Dans *L'Écrivain public*, l'individualité de la croyance se fait sentir par un mouvement de rejet de l'anéantissement du corps et de l'esprit dans la foule. Arrivé à Médine pour les quarante prières, le narrateur essaie de se détacher de la foule en vue d'exercer une prière solitaire :

Je creuse dans la colline un trou – tranchée ou tombe, d'où je suivrai le déplacement des pèlerins. J'attendrai leur sommeil ou leur anéantissement pour descendre dans Médine déserte m'asseoir sur la petite dalle et toucher du bout des doigts le tombeau du Prophète. Je serai seul et serein, au-delà de l'émotion. Je ne dirai rien, car il n'y a rien à dire.³

Par delà la pratique de la prière collective, incantatoire, à haute voix, la prière silencieuse conduit au détachement de son statut purement religieux, institutionnel pour faire le saut vers la pure spiritualité et vers l'infini supposé par la prière dématérialisée, libérée des contraintes corporelles. Nous retrouvons cette acception de la prière infinie, détachée des formes et du corps, dans le sens profond qu'elle revêt pour les soufis :

[...] la prière formelle comporte un commencement et une fin, et chaque chose qui implique commencement et fin est un corps. Le takbîr est le début de la prière et le salâm sa fin. De même, la profession de foi (shahâda) n'est pas seulement ce que l'on dit en remuant les lèvres : car cette formule a un commencement et une fin ; et tout ce qui est exprimé par des lettres et des sons et qui a un commencement et une fin est une forme et un corps. Mais l'âme de la prière est inconditionnée et infinie, elle n'a ni commencement ni fin.⁴

¹ Tahar Ben Jelloun, *La Prière de l'absent*, Paris, Seuil, pp. 233-234.

² *Dictionnaire de l'Islam religieux et civilisation*, Encyclopaedia Universalis, Albin Michel, Paris, 1997, p. 744.

³ Tahar Ben Jelloun, *L'Écrivain public*, Paris, Seuil, 1983, p.141.

⁴ Djalâl-ud-Dîn Rûmî, *Le Livre du dedans*, trad. Eva de Vitray-Meyerovitch, 1997, Paris, Albin Michel, p. 39.

Lorsque la parole se tait, ce n'est que pour parler, infiniment, à l'intérieur de l'être ; elle devient, à plus forte raison, un moyen de survie. Tel est le cas du rôle de la prière dans *Cette aveuglante absence de lumière*, lorsque le personnage Salim explique à ses compagnons les vertus thérapeutiques de la prière dans son état d'infinitude :

Je prie à l'infini. Je prie Dieu dans le but de m'abstraire au monde. Mais, comme tu sais, le monde est réduit à si peu de choses. Je lutte non pas contre le monde mais contre les sentiments qui rôdent autour de nous pour nous attirer vers le puits de la haine. Je ne prie pas pour, mais avec. Je ne prie pas dans l'espoir de ... mais contre la fatigue de survivre. Je prie contre la lassitude qui menace de nous étrangler. [...] la prière est la gratuité absolue.¹

L'évocation de l'acte de la prière qui abonde dans les pages du roman est une tentative de rendre vif l'essentiel de la prière solitaire, sa gratuité et l'accomplissement du chemin vers le profond de l'être humain. S'il s'agit d'une prière qui se tait, l'impression d'oralité se produit cependant dans l'omniprésence de la prière, le rythme de la vie dans la prison de Tazmamart n'étant mesuré que selon le temps écoulé entre le silence et la prière :

Je priais Dieu sans penser à ce qui pourrait arriver ni à ce que ces prières me donneraient. Je n'en attendais rien. Grâce à la prière, j'étais en train d'accéder au meilleur de moi-même avec la modestie de celui qui se détache petit à petit de son corps, s'en éloignant pour ne pas être l'esclave de ses souffrances, de ses appétits et de ses délires.²

Qu'elle soit parole régénératrice de l'être, vécue et proférée individuellement, ou parole partagée, mêlée à la voix collective, la prière fait résonner une œuvre de l'oralité qui assure des rapports de rattachement de l'écriture à un legs culturel et identitaire. La présence de la prière facilite ainsi la communication de l'écriture benjellounienne avec son espace nourricier, le Maroc natal. En outre, par les caractéristiques disruptives de la parole et par la force qui gît dans sa répétition, elle constitue une rupture dans l'organisation scripturale, et contribue à créer des brèches dans la linéarité et le figé de l'écriture.

¹ Tahar Ben Jelloun, *Cette aveuglante absence de lumière*, Paris, Seuil, 2001, pp. 113-114.

² Id., p. 203.

VIII. 3. La pratique des contes

VIII. 3. 1. Dramaturgie de la parole

Faisant partie de la littérature populaire orale, les contes et les légendes représentent des discours oraux de type fictif qui constituent une part importante de la littérature arabe. Le langage de cette littérature orale est présent dans la mémoire des écrivains actuels, d'autant plus que la tradition des conteurs professionnels se continue au Maroc. Dans la culture orale du Maghreb, le conte reste l'une des formes narratives les plus riches et les plus vivantes, l'exemple le plus significatif de cette mémoire vivante du conte étant, dans le cas de Ben Jelloun, le choix des conteurs populaires en tant que narrateurs¹. Marc Gontard² a remarqué cette stratégie narrative par laquelle, à partir de *Moha le fou*, *Moha le sage* et, notamment, dans *L'Enfant de sable*, le narrateur est d'une manière explicite mis en scène comme conteur populaire. Ce serait une pratique qui dévoile, d'une part, le désir de l'écrivain de réintégrer le récit romanesque dans une pratique culturelle spécifiquement marocaine, tout en mettant en évidence la fonction communicative de l'acte de raconter et, d'autre part, la plongée de l'écriture benjelounienne dans le courant du post-modernisme. En effet, les conteurs-narrateurs déploient des stratégies narratives laborieuses, comprenant des moyens de séduction du public, un rituel théâtral où les gestes, les décors, les tonalités et les rythmes se donnent la main, des formules particulières d'interpellation du public servant à introduire dans le monde imaginaire des contes. Si l'on distingue généralement trois critères qui définissent le conte, l'oralité, la fixité relative de sa forme et le récit de fiction, nous devons remarquer, dès le début, que, parmi les traits essentiels du conte, une mise en scène laborieuse de la parole occupe une place de choix³.

Si le choix des conteurs en tant que narrateurs des récits laisse deviner une certaine nostalgie et un attachement profond pour la modalité traditionnelle de l'énonciation des contes, on ne pourrait toutefois pas appeler Tahar Ben Jelloun conteur mais, plutôt, écrivain qui apporte des conteurs racontant des histoires dans l'espace

¹ C'est notamment le cas de *L'Enfant de sable*, considéré un roman de l'oralité « créée par le dialogue avec la deuxième voix du conteur qui s'imbrique sur celle du narrateur et finit par la couvrir. », Khaled Elmahjoub, « Poétique Métisse dans le roman maghrébin polyglotte. Etude comparative entre *L'enfant de sable* de Tahar ben Jelloun et *L'herbe de la nuit* d'Ibrahim Al Koni », in *NorSud, Dialogue des civilisations méditerranéennes*, Presses Universitaires, 7 octobre Misurata, Lybie, N°1 août 2007, p.88.

² In *Le Moi étrange*, Paris, Harmattan, 1993, p. 13.

³ In art. « le conte » de *l'Encyclopaedia universalis*, pp. 365-370, Bernadette Bricout note à propos du conte : « Chaque conte est un tissu de mots, de silences, de regards, de mimique et de gestes dont l'existence même lubrifie la parole, au dire des conteurs africains. »

fictionnel. La distinction du statut énonciateur est faite par Dany Hadjadj dans les termes suivants :

Le conte populaire dit est avant tout, art de connivence, art de complicité... art de contact direct entre le conteur et ceux qui l'écoutent. Or, pour créer cette complicité, l'écrivain-conteur dispose de seules ressources de l'écriture, là où le vrai conteur populaire pouvait user de toutes les ressources de l'extra-linguistique, partie intégrante du conte dit.¹

On remarque dans les récits de Tahar Ben Jelloun une description itérative de ce contexte extralinguistique, une insistance sur les situations d'oralité. Pour cela, il use de plusieurs procédés descriptifs, tel la description d'une gestuelle spécifique à l'art théâtral, comme dans *La Prière de l'absent* :

Le conteur était plutôt jeune, le crâne rasé, le geste vif et le regard terrifiant [...] Juste à côté, un cercle de spectateurs entourant un vieux sage enveloppé dans une immense robe bleue. C'était un homme de l'extrême Sud, un Noir avec une barbichette blanche. Il scandait son récit en tapant sur un bendir, s'arrêtait quelques secondes, fixait le ciel puis demandait à la foule de lever la main droite et de répéter après lui :

Clémence, Clémence ! miséricorde, Miséricorde !²

Le rituel théâtral est également mis en récit dans *L'Enfant de sable*, où plusieurs conteurs se disputent le fil narratif de l'histoire d'Ahmed/Zahra. Notons à cet égard la présence du conteur primaire, qui, « assis sur la natte, les jambes pliées en tailleur, sortit d'un cartable un grand cahier et le montra à l'assistance »³ puis, « plia la peau de mouton, mit ses plumes et encriers dans un petit sac ».⁴ Lorsqu'un deuxième conteur, le frère de Fatima, s'empare de l'histoire, il le fait d'une manière qui rappelle la tradition populaire de la *halqa* et une mise en scène théâtrale :

Pendant que le conteur lisait cette lettre, un homme, grand et mince, ne cessait d'aller et venir, traversant en son milieu le cercle, le contournant, agitant un bâton comme s'il voulait protester ou prendre la parole pour rectifier quelque chose. Il se mit au centre, tenant à distance le conteur avec sa canne, il s'adressa à l'assistance : [...] ⁵

Le cérémoniel qui accompagne l'énonciation du conte crée toute une atmosphère d'oralité qui serait unimaginable en dehors de la présence corporelle des conteurs. C'est pourquoi dans *La Nuit de l'erreur*, Dahmane et Jamila refusent d'enregistrer des

¹Dany Hadjadj : « Du relevé du folklore au conte populaire : avec Henri Pourrat, promenade aux fontaines du dire » in *Frontières du conte*, Paris, Éd. C.N.R.S, 1982, p. 59.

²Tahar Ben Jelloun, *La Prière de l'absent*, Paris, Seuil, pp. 142-143.

³Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985, p. 12.

⁴Id., pp. 13-14.

⁵Id., p. 65.

cassettes audio avec leurs histoires, au nom de la vérité du conte. Il faudrait préciser que celle-ci ne se situe pas dans le vraisemblable de l'histoire, mais dans la symbiose tissée entre le conteur et son public, la voix, les gestes, les sourires, le frisson suscité par la parole qui ne se sépare pas de son énonciateur, démontrant que le conte est une parole vivante, inséparable du corps :

*Nous, nous aimons les gens, nous aimons voir la foule se former en cercle autour de nous, nous aimons lire sur leurs visages l'attention, la peur, le rire, le plaisir. [...] Je sais qu'après notre passage nos histoires vont vivre ailleurs, transformées, tronquées ou embellies, mais elles vivent. Alors qu'avec une cassette nous nous priverons de ce spectacle permanent et changeant.*¹

L'utilisation des moyens techniques, la présence d'un observateur extérieur, modifieraient les conditions de transmission du texte oral et, par là, le texte même. C'est en quelque sorte un éloge de bouche à l'oreille, partie intégrante du conte traditionnel. Dahmane et Jamila se considèrent des « gens du voyage », ils sont libres et ils aiment « découvrir le pays en contant des histoires dans les souks, les places publiques, les villages [...] »² ; ainsi, comme tout conteur, ils placent leurs récits sous le signe de la marche, du déroulement de l'espace et du temps. C'est pourquoi on apprécie que le conte soit « l'expression même de la transhumance ».³ La narration des conteurs ne peut se séparer du liant de la voix, l'histoire ne vit que par la présence de la voix, des intonations, des gestes, de la mimique, les seuls à même d'assurer une osmose, un corps commun, une refonte du conte, du conteur et de l'auditeur, éléments composant le triangle contique. Traitant des stratégies narratives des récits de Tahar Ben Jelloun, Salah Natij constate que « ...au-delà de (et en même temps que) la mythologisation du monde racontable, le texte s'efforce d'établir une relation de solidarité et surtout d'inséparabilité entre l'histoire racontée et la présence physique d'un conteur considéré comme élément de narration et incontournable. »⁴ Ainsi, faire entendre la voix du conteur représente une stratégie narrative recherchée par l'écrivain. Par ailleurs, il y a lieu de noter qu'il s'agit d'une vision sur le conte et le statut du conteur profondément enracinée dans la tradition culturelle du Maghreb, si l'on pense à la place Jemaâ el Fna

¹ Tahar Ben Jelloun, *La Nuit de l'erreur*, Paris, Seuil, 1997, p. 122.

² Id., p. 123.

³ Nadia Kamal-Trense, *Tahar Ben Jelloun. L'écrivain des villes, De Fès, la sacrée, à Paris, la profane. Les signes d'un itinéraire*, Paris, Harmattan, 1988, p. 205.

⁴ Salah Natij, « Dialogue interculturel et complaisance esthétique dans l'oeuvre de Tahar Ben Jelloun », in *Itinéraires et contacts de cultures. Poétiques croisées du Maghreb*, vol.14, 2eme semestre 1991, Paris, L'Harmattan, 1991, p. 37.

de Marrakech et aux conteurs qui s'y produisent encore aujourd'hui. La narration du conteur est rythmiquement ponctuée par une multitude de gestes qui prennent part au déroulement du fil narratif comme une écorce inséparable de son noyau ou plutôt faisant corps avec celui-ci. Regards perçants, doigts pointillant l'espace, cris, sautilllements et tournolements, interpellation du public, jeux de rôles¹ configurent un équipement mobile dont la parole ne peut se passer, dans une oralité en mouvement, adaptée et continuellement mise en scène.

Par surcroît, la voix, les gestes, les mouvements du conteur ne sont pas de simples accessoires qui agrémentent gratuitement le déroulement de la narration. Loin de servir seulement de mise en scène pour l'histoire, le corps du conteur devient un réceptacle qui se confond finalement avec l'histoire racontée, une condition intrinsèque d'en déchiffrer le mystère. Ainsi, le premier narrateur de *L'Enfant de sable* se laisse envahir par le livre dont il est en train de dévoiler le contenu et son corps devient indispensable au partage de l'histoire : « Ce livre, je l'ai lu [...] Vous ne pouvez y accéder sans traverser mes nuits et mon corps. Je suis ce livre. Je suis devenu le livre du secret [...] j'ai senti le livre s'incarner en moi, car tel est mon destin ».² Par conséquent, il y a un pacte à signer entre le conteur et l'histoire. Un pacte de fidélité les reliant, et qu'à son tour, le conteur signera avec ses auditeurs, puisqu'ils sont « tissés par les fils en laine d'une même histoire ».³ Pour le narrateur que nous venons de citer, l'histoire qu'il transmettra devient chair de sa chair, ayant un rôle essentiel, mais qui ne pourrait pas être accompli sans l'intervention de l'auditoire :

*Ce sont les histoires qui viennent à moi, m'habitent et me transforment. J'ai besoin de les sortir de mon corps pour les libérer des cases trop chargées et recevoir de nouvelles histoires. J'ai besoin de vous. Je vous associe à mon entreprise. Je vous embarque dans le dos et le navire.*⁴

En empruntant un terme platonicien réinterprété par Jacques Derrida, nous pouvons dire que les deux conteurs craignent de laisser leur parole « orpheline », ils ne veulent pas s'en séparer, devenir les hommes de l'absence et de la non-vérité. Enregistrer des cassettes équivaut à déléguer sa voix, de la même manière qu'opère

¹ Nous pensons à la délégation des voix narratives, perçante dans *L'Enfant de sable*, justifiée par la nécessité de remplir des espaces blancs survenus pendant la narration ; à bout de souffle, la réalité des faits racontés commence à hésiter, à marcher en tâtonnant et pour y remédier, le conteur appelle l'imagination du public : « [...] je vous demanderai de m'aider à constituer cette étape dans notre histoire. Dans le livre, c'est un espace blanc, des pages nues laissées ainsi en suspens, offertes à la liberté du lecteur. À vous ! », in *L'Enfant de sable*, pp. 40-41.

² Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985, pp. 12-13.

³ Id., p. 28.

⁴ Id., p. 16.

l'écriture, en séparant par la graphie le *logos* de son père. Lorsque Platon explique l'origine de l'écriture dans *Le Phèdre*, il la présente comme un *pharmakon*¹, un supplément douteux, surajouté. Le *pharmakon* s'avère dangereux, puisque les sujets n'exercent plus leur mémoire, mais peuvent chercher ailleurs, dans le texte, la vérité. Si elle n'est plus moulée dans le discours, dans le logos garanti par le père, la vérité perd de sa valeur et de son autorité. L'écriture serait ainsi un parricide, alors que l'oralité assurerait la vérité de la parole, par la présence de l'énonciateur. Le statut de l'écriture en tant que *pharmakon* joue un rôle plein de tension tout au long des textes benjellouniens où l'écriture engendre des valeurs thérapeutiques mais aussi aliénantes. Ce sera par ce vacillement entre l'écriture-remède et l'écriture-poison que l'on peut interpréter la métaphore de l'écriture effacée, des lettres qui disparaissent sous l'emprise du vent ou de la lune.

Pour revenir à l'étude des moyens de l'oralité dans les textes du corpus, il faut convenir que le refus des conteurs Dahmane et Jamila de déléguer leur voix à des cassettes enregistrées, ainsi que le besoin d'accompagner physiquement leurs paroles, ne sont pourtant pas dictés par le désir d'autorité paternelle. S'ils ne veulent pas se séparer des histoires racontées, ils ne se déclarent pas non plus leurs propriétaires uniques, tyranniques, et acceptent la multiplicité des variantes possibles, imaginées :

*[...] mais les Marocains adorent les histoires. D'ailleurs, quand les conteurs se font rares ou s'absentent, ils inventent. C'est fou ce qu'ils inventent comme histoires à partir des faits réels. Et chacun a sa version, chacun a son style.*²

C'est justement cette potentialité d'imagination et d'inventivité qui est valorisée à travers le registre de l'oralité. De bouche à l'oreille, d'un conteur à l'autre, d'un espace à l'autre, les mots circulent, s'enrichissent et assurent la métamorphose vivante des histoires, comme en témoigne également l'un des narrateurs de *L'Enfant de sable*, lors d'une réflexion sur le statut et le fonctionnement des histoires :

*Cette histoire fit le tour du pays et du temps. Elle nous parvient aujourd'hui quelque peu transformée. N'est-ce pas le destin des histoires qui circulent et coulent avec l'eau des sources les plus hautes ? Elles vivent plus longtemps que les hommes et embellissent les jours.*³

¹ Le *pharmakon* fait sortir Socrate de la ville, de ses lieux habituels : « Les feuillets d'écriture agissent comme un *pharmakon* qui pousse ou attire hors de la cité celui qui n'en voulut jamais sortir [...] », Jacques Derrida, *La dissémination*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1972, p. 87.

² Tahar Ben Jelloun, *La Nuit de l'erreur*, Paris, Seuil, 1997, pp. 122-123.

³ Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, p. 81.

Le charme du conte ne consiste pas dans la réalité ou l'exactitude des faits racontés mais dans le saut vers des mondes fictionnels, dans une sorte d'oubli de soi, de repères spatiaux et temporels. François Flahault essaie d'expliquer le flou des frontières franchies par les contes, en affirmant :

Affichant une souveraine indifférence à l'égard de la réalité, du savoir, de l'informationnel en général, les conteurs font passer au premier plan la jubilation qui naît d'un pouvoir propre à la parole : poser ce que la réalité, quant à elle, refuse ; dire ce qui n'est pas.¹

Si dans la tradition populaire maghrébine, conformément à la formule « il était et il n'était pas », le paradigme du verbe *être*, à l'égard de la réalité instaurée par les contes, admet indifféremment, une affirmation et une négation, reliées par la copule, nous pensons qu'il serait révélateur pour notre propos de rappeler une autre formule d'incipit, appartenant à la tradition populaire roumaine. La relation entre la réalité et le fait de raconter est établie dans des termes d'inclusion : « Il était une fois car s'il n'était pas, on ne le raconterait pas ».² Le conte instaure donc un modèle ontologique conditionné par le fait de raconter, les termes de la formule citée pouvant être transcrits, tout en gardant l'équivalence de sens : on raconte, donc il est. Réel ou non, ce qu'on raconte est une forme d'existence, c'est pourquoi tout conte engendre une forme de réalité.

VIII. 3. 2. La parole en acte

À côté des voix porteuses d'histoires, le rituel des contes engendre inmanquablement l'évocation de l'auditeur et la description de ses réactions. Il s'agit d'une mise en évidence de la fonction phatique, qui consiste à maintenir l'attention et l'intérêt du public par le biais des formules typiques. La fonction phatique est définie ainsi par Jakobson : « Il y a des messages qui servent essentiellement à établir, prolonger ou interrompre la communication, à vérifier si le circuit fonctionne [...], à attirer l'attention de l'interlocuteur ou à s'assurer qu'elle ne se relâche pas ».³

L'émergence du théâtre dans le texte va dans le sens de l'exhibition de la fonction phatique dans la communication : « la fonction phatique investit tout le message proféré par un comédien-personnage ; ainsi, quoi qu'exprime le personnage, il dit aussi : je vous

¹ François Flahault, *L'interprétation des contes*, Paris, Denoël, 1988, p. 32.

² La traduction de la formule roumaine « Ca de n-ar fi nu s-ar povesti » nous appartient.

³ Roman Jakobson, *Eléments de linguistique générale*, Paris, Minuit, éd. 1981, p. 217.

parle, m'entendez-vous ? »¹ Certains éléments assurant la fonction phatique du langage sont repérables dans les textes de Ben Jelloun lors des épisodes où les protagonistes entament ou reprennent un conte. Chaque conteur s'adresse à son public, l'interpelle, le flatte, le convie à écouter, à partager le fil des histoires. La présence du public est indispensable ; on ne raconte jamais un conte pour soi, ce qui constitue une caractéristique essentielle de la littérature orale qui instaure nécessairement un contact entre l'émetteur et le récepteur. Dans *La Nuit de l'erreur*, Dahmane et Jamila usent pleinement des formules vouées à retenir l'attention des auditeurs :

*Ô gens de bonne volonté ! Ô habitants du songe ! Ô rêveurs de l'arc-en-ciel ! Descendez sur terre, venez vers moi, venez écouter l'histoire de l'histoire, pas l'histoire de Sindbad, ni celle de la Beauté-qui-tue, mais l'histoire de Zina, [...]*²

*Ô compagnons qui attendez les lumières célestes, ô serviteurs du Tout-Puissant qui espérez mériter Sa bénédiction, ô amis des mots tissés dans la laine du pardon, ô amis du Bien prêts à entendre la nuit fabuler en plein jour, nous allons vous conter l'histoire d'Abid et de Zina.*³

Dans *La Prière de l'absent*, Yamna raconte le désert ; dans ses paroles fleurissent des formules telles « ô compagnons de la route », « ô amis du songe », « ô compagnons des mots et des chants »⁴, destinées à créer un lien entre le conteur et ceux qui partagent son histoire, à maintenir et à assurer un contact direct. Les exemples de cette volonté liante abondent dans les récits analysés. Si l'on considère l'exemple de *L'Enfant de sable*, le conteur y entraîne l'auditoire dans le rituel contique proche de la magie, où les gestes et la répétition de la parole accomplissent un acte incantatoire :

*Levez la main droite et dites après moi : Bienvenue, ô être du lointain, visage de l'erreur, innocence du mensonge, double de l'ombre, ô toi, tant attendu, tant désiré, on t'a convoqué pour démentir le destin, tu apportes la joie mais pas le bonheur, tu lèves une tente dans le désert mais c'est la demeure du vent, tu es un capital de cendre, ta vie sera longue, une épreuve pour le feu et la patience. Bienvenue ! ô toi, le jour et le soleil ! Tu haïras le mal, mais qui sait si tu feras le bien... Bienvenue... Bienvenue !*⁵

Le registre de l'oralité surgit également dans *L'Auberge des pauvres*, lorsque la Vieille entame son histoire et s'assure de la bonne volonté de son auditeur par des formules spécifiques au conte :

¹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Editions Sociales, 1982, p. 246.

² Tahar Ben Jelloun, *La Nuit de l'erreur*, Paris, Seuil, 1997, p. 203.

³ Id., p. 127.

⁴ Tahar Ben Jelloun, *La Prière de l'absent*, Paris, Seuil, 1981, pp. 129-130.

⁵ Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985, p. 25.

*Écoute mon histoire. Écoute-la bien [...] Ô toi, l'étranger, l'envoyé du spectre du bonheur, l'enfant de l'humilité contrariée, le voyageur sans bagages, sans rêves, l'ombre du destin venu planer au-dessus de mon trou, écoute-moi et que chaque mot tombe sur ta peau comme une braise, qu'il devienne liquide et s'infiltré dans ton corps jusqu'aux viscères [...]*¹

La chambre de la Vieille devient un centre rayonnant d'histoires, une plaque tournante des mots flottants qui enchaînent le cours des histoires racontées. Elle devient source de paroles vives. Les dires de la Vieille prennent une corporalité pesante, dans leur pouvoir de brûler, de couler jusqu'à former un tout avec le corps de l'auditeur. Comme dans la *halqa* marocaine, l'énonciateur n'oublie jamais son public, en lui demandant d'étaler la qualité maîtresse d'un bon auditeur : « Sois patient si tu veux connaître l'histoire d'Anna Maria Arabella [...] »²

Ces morceaux de littérature orale ouvrent les récits vers le champ d'une parole illimitée, fondée sur la transmission et la répétition. Transmettre, communiquer d'une manière instantanée suppose une transparence du langage qui tend vers un aspect formel mettant en avant la fonction phatique du langage, multipliant les procédés qui la permettent, comme les digressions, les apostrophes, les changements pronominaux, les énumérations ou les structures du type « voyez » , « écoutez » , « Compagnons ! Ne partez pas ! Attendez, écoutez-moi (...) »³, « Compagnons, venez vers moi, ne vous pressez pas, ne piétinez pas notre conteur, laissez-le partir ... »⁴

Si l'écrivain puise ces marques d'oralité dans la pratique traditionnelle des contes, il faut s'interroger si leur seule fonction est celle de faire transgresser les frontières du récit moderne vers un espace narratif ouvert où le patrimoine oral magrébin trouve également sa place. Or, il nous semble que la valorisation de la fonction phatique du langage dans l'écriture ne s'y limite pas mais, au contraire, elle fonctionne comme une mise en place de l'interlocution. Une courte citation de *L'Enfant de sable* permet d'illustrer ce désir d'instaurer l'interlocution brisant l'espace de l'écriture à travers le registre de l'oralité. Racontant la naissance du protagoniste, le narrateur fait semblant de jeter les dés, de laisser au hasard ou aux auditeurs le choix de son nom : « Appelons-le Ahmad. Un prénom très répandu. Quoi ? Tu dis qu'il faut l'appeler Khémaïss ? Non, qu'importe le nom ».⁵

¹ Tahar Ben Jelloun, *L'Auberge des pauvres*, Paris, Seuil, 1999, p. 59.

² Id., p. 60.

³ Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985, p. 68.

⁴ Ibid.

⁵ Id., p. 17.

À travers la parole se manifeste la recherche urgente d'un contact. Ainsi, l'écriture privilégie « la valeur "liante" de la parole »¹ et « [l]e récit, en tant qu'histoire, cherche à être *lien* sonore ».² La parole répond de cette manière à une urgence, à une nécessité de dire qui se manifeste dans l'écriture des textes, traversée par la force dialogique de la parole, recherchant la complicité d'un allocutaire. Le *je* énonciateur, qui englobe le *tu* et le *vous*, témoigne de la valeur dialogique du discours dont les stratégies s'appuient sur la polyphonie et la multiplication des voix. C'est le propre du discours de ne pas être monologique mais de faire toujours appel à d'autres instances que celles du sujet, comme le remarque Michaël Bakhtine : « Tout énoncé issu d'un *je* est déterminé par l'activité de celui qui écoute. Contenant cette voix de l'autre, il est nécessairement bi-vocal ou plurivoque ».³

Ainsi peut-on parler de la nature essentiellement dialogique des textes benjellouniens qui, en introduisant des procédés de l'oralité, rejettent l'univocité, pour atteindre à la polysémie féconde, au sens ouvert et pluriel. En même temps, elle conduit à une tension et à une opposition qui s'installent entre la voix et la lettre, entre l'oralité et l'écriture, deux instances qui répondent à une même exigence, celle de narrativité, et, au besoin, de raconter des histoires. Nous acquiesçons au propos de Sarra Gaillard qui, en analysant les procédés de l'oralité dans *La Nuit sacrée*, leur confère une fonction constitutive de la narration, l'écriture et l'oralité « se croisant, dialoguant dans l'espace textuel pour aider la narration à se faire ».⁴

VIII. 3. 3. Le scénario initiatique

Nous avons pu déceler dans les textes analysés des éléments appartenant à l'oralité qui sont caractéristiques du conte traditionnel, tels la mise en exergue de la voix, la description du rituel accompli par le conteur et ses auditeurs, l'appel à des formules spécifiques, répétées à chaque fois que le conteur entame ou finit une histoire. La fascination pour le conte populaire et le désir de l'intégrer au schéma narratif transparaissent aussi dans le choix d'un déroulement narratif qui respecte les étapes du scénario initiatique, élément constitutif de la culture traditionnelle : « La nervure

¹ Pierre Van Den Heuvel, *Parole, mot, silence, Pour une poétique de l'énonciation*, Paris, Corti, 1985, p. 62.

² Ibid.

³ Mikhaël Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 31.

⁴ Sarra Gaillard, « Oralité, écriture et intertextualité dans *La Nuit Sacrée* et *Bayarmine* », in *Itinéraires et contacts de cultures, Littérature et oralité au Maghreb*, vol. 15/16, 1^{er} et 2^{ème} semestre 1992, L'Harmattan, 1993, p. 137.

centrale de la culture traditionnelle s'articule autour des rites d'initiation conçus comme une série d'épreuves redoutables que le héros doit franchir avant d'atteindre la maturité, avant de devenir un vrai homme, au terme d'un itinéraire périlleux, d'un voyage jalonné d'obstacles divers ».¹

Au moment où elle commence ou reprend, plutôt, la narration laissée en dérive par les multiples conteurs de *L'Enfant de sable*, Zahra est déjà vieille. Sa vie a été un long périple d'expériences et d'obstacles qui, à la longue, se sont fondus dans son corps parsemé de rides – traces et témoins de son existence :

*L'histoire de ma vie est écrite là : chaque ride est un siècle, une route par une nuit d'hiver, une source d'eau claire un matin de brume, une rencontre dans une forêt, une rupture, un cimetière, un soleil incendiaire...*²

La naissance symbolique de Zahra lors de la 27^{ème} nuit du Ramadhan, sa renaissance survenant après les vingt années d'une existence dont la vraie identité avait été cachée, le voyage au jardin parfumé, la première expérience érotique vécue dans la forêt, la rencontre avec l'Assise et le Consul, l'expérience de l'emprisonnement incarnant la mort symbolique, le dernier voyage vers le Sud, ce sont autant d'étapes du trajet existentiel de l'héroïne. Chacune de ces étapes représente une marche de plus dans la découverte de la vraie identité de Zahra et confère au récit sa nature initiatique. Le voyage est le moyen de parvenir à la conquête d'une identité spoliée. Le père pousse l'héroïne à partir, par un conseil dans lequel le voyage devient la seule possibilité de délivrance : « Tu es libre à présent. Va-t'en, quitte cette maison, fais des voyages, vis !... Vis !... ».³ L'arrêt représente ainsi un synonyme de la dépendance, tandis que le mouvement instaure l'état de liberté.

Dans *La Nuit de l'erreur*, Zina lira des paroles semblables dans le talisman offert par le Maître Moulay Abdesslam : « À présent, va ! va vers ton destin, car le chemin sera long. Je ne te bénis pas. Je ne peux pas. Tu es un être inachevé. Ta vie sera faite d'aventures, de rencontres, d'erreur, de regrets et de larmes ».⁴

Les exemples de cette soumission au scénario initiatique, rappelant le canevas du conte populaire, peuvent continuer avec *L'Écrivain public*, où il faudrait remarquer de premier abord l'évolution du protagoniste à partir de son enfance passée dans le

¹ Jacques Fame Ndongo « Les sources traditionnelles de la littérature écrite », Littérature camerounaise : L'éclosion de la parole. *Notre librairie*, n°99, octobre-décembre 1989, p. 95.

² Tahar Ben Jelloun, *La Nuit sacrée*, Paris, Seuil, 1987, pp. 5-6.

³ Id., p. 32.

⁴ Tahar Ben Jelloun, *La Nuit de l'erreur*, Paris, Seuil, 1997, p.73.

couffin : le déménagement de la famille de Fès à Tanger, l'initiation amoureuse, les expériences de la vie dans un camp militaire, les années passées à Tétouan, l'exil parisien, le pèlerinage à la Mecque, le retour à Tanger. Le passage vers l'âge de la maturité est également raconté dans un récit inséré dans le récit-cadre, celui du père qui évoque ses voyages multiples et leur apport dans la construction de sa personnalité : « À treize ans, j'étais déjà un homme. J'ai dû émigrer moi aussi dans l'extrême Nord, rejoignant mon grand frère installé d'abord à Nador, puis à Mellila [...] ».¹

Les repères spatiaux sont doublés d'un effort de connaissance de soi dont la réussite est toujours mise en doute. Le point de départ coïncide à un point terminus, ce qui illustre, une fois de plus, la circularité des récits benjellouniens. On dirait qu'on ne quitte la ville de Fès que pour la garder vive dans le souvenir, dans l'âme et pour y revenir : « Je me retrouve comme aux premières années où la maladie m'avait installé dans le couffin »², affirme le narrateur de *L'Écrivain public*, tout en infirmant ainsi des années entières de vie, voyages, rencontres et sentiments. Le retour et la circularité peuvent être considérés comme marques d'une répétition obsessionnelle, puisque, en faisant le chemin de retour, chaque histoire s'ouvre à une nouvelle manière d'être racontée. C'est justement par cette répétitivité, manifeste ou virtuelle, que le texte de Ben Jelloun rejoint le conte dont le propre est de se répéter, comme tout genre de la littérature orale : « C'est dans la répétition que la littérature orale se fabrique, prenant forme à travers ce que nous appelons les variations d'un récit ou les différentes versions d'une même histoire ».³

L'Auberge des pauvres est également une histoire de voyage et d'initiation. Le prologue du roman signe un pacte semblable à celui qui relie le conteur populaire et son auditoire : « Suivez-moi, nous quittons la terre rouge de Marrakech pour nous poser un jour de pluie sur le bord de la Méditerranée [...] ».⁴ Le trajet Marrakech-Naples-Marrakech, un nouveau aller-retour, n'est pas un simple déplacement dans l'espace mais, rapporté à l'histoire de Bidoun, une conquête de la vie authentique et de son identité.

Une histoire de l'errance est mise en place dans *La Prière de l'absent* par le scénario du voyage vers une quête du « bonheur éternel »⁵, à partir de Fès vers le Sud, voyage marqué de multiples arrêts, Moulay Idriss Zerhoun, Casablanca, Marrakech. La

¹ Tahar Ben Jelloun, *L'Écrivain public*, Paris, Seuil, 1983, p. 153.

² Id., p. 197.

³ Marcel Détienne, *L'invention de la mythologie*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1992, p. 80.

⁴ Tahar Ben Jelloun, in Prologue, *L'Auberge des pauvres*, Paris, Seuil, 1999.

⁵ Tahar Ben Jelloun, *La Prière de l'absent*, Paris, Seuil, 1981, p. 118.

fin du voyage coïncide dans l'esprit de Sindibad et d'Yamna à un retour au point initial, à Fès, comme s'ils ne l'avaient jamais quittée ou comme si toute progression n'était jamais possible : « Quelque chose les retenait avec force et même les tirait en arrière. Un mur de verre, invisible, était ainsi dressé entre eux et le Sud. »¹ Le trajet initiatique connaît ainsi un double mouvement, un aller-retour qui pourrait être interprété en termes dialectiques : on ne s'éloigne que pour mieux s'approcher de soi-même. C'est ce qui comprend le narrateur de *L'Écrivain public*, lorsqu'il affirme : « Je sais, on ne quitte jamais la ville natale. Elle vous poursuit, peuple votre sommeil de cauchemars, de rêves prémonitoires, de rappel à l'ordre et au retour »², c'est ce qui ressent également Sindibad dans *La Prière de l'absent* :

*Il n'était plus tirillé par le monde extérieur et avait le sentiment vif de rentrer chez lui, de marcher à reculons vers sa propre demeure, une maison de verre qu'il avait abandonnée. [...] C'était merveilleux de revenir à la maison, à la pierre muette de l'enfance, de marcher dans un espace où les objets se reconnaissent, se souvenaient de lui, immuables dans leur matérialité.*³

Caractérisant les récits de Ben Jelloun, la circularité dont nous avons suivi le trajet nous conduit à y saisir le symbolisme d'*ouroboros*, le dessin représentant un serpent ou un dragon qui se mord la queue, symbole très ancien que l'on rencontre dans plusieurs cultures. Le symbolisme de cette image rejoint de multiples interprétations, le cycle du temps et de l'éternité, le rajeunissement et la résurrection, l'autodestruction et l'anéantissement, le début et la fin de toutes choses, le mouvement et la continuité⁴. Dessinant une forme circulaire, le serpent qui se mord la queue et ne cesse de tourner sur lui-même, marque également la rupture d'une évolution linéaire. Il symbolise alors le perpétuel retour, la continuelle répétition, traits que nous pouvons attribuer aux textes de Ben Jelloun, par les déplacements spatiaux qui reviennent au point de départ, par les histoires qui ne finissent que pour recommencer, par l'insatiabilité du désir narratif.

Dans les contes, les séquences du scénario initiatique sont généralement intangibles, elles se succèdent suivant un ordre bien établi : la situation initiale, le départ du héros, les épreuves pendant lesquelles interviennent la mort et la résurrection symbolique, le retour du héros au lieu de départ. En revanche, chez Tahar Ben Jelloun, l'ordre des séquences se retrouve inversé. À titre d'exemple, dans *L'Auberge des pauvres*, le protagoniste

¹ Tahar Ben Jelloun, *La Prière de l'absent*, Paris, Seuil, 1981, pp. 218-219.

² Tahar Ben Jelloun, *L'Écrivain public*, Paris, Seuil, 1983, p. 47.

³ Tahar Ben Jelloun, *La Prière de l'absent*, Paris, Seuil, 1981, pp. 225-226.

⁴ Cf. Michèle Martens, in Zosime de Panopolis. *Mémoires authentiques*, Les Belles Lettres, 1995, p. 178.

niste Bidoun, de retour à Marrakech, use d'une technique cinématographique pour dérouler à rebours les fils de son histoire passée à Naples : « Comme dans un film, je commencerai par la fin, un film en noir et blanc, avec de temps en temps du bleu [...] »¹ De même, l'histoire de Zahra est annoncée au moment où elle avait déjà fini, comme préfigurant une fin ouverte vers le recommencement : « À présent que je suis vieille, j'ai toute la sérénité pour vivre. Je vais parler, déposer les mots et le temps ».²

Nous ne trouvons donc pas de situation de départ clairement définie, en début du récit ; le scénario initiatique y est éclaté. Chez Ben Jelloun, le conte et le récit se rencontrent sur une structure circulaire, même si dans le cas des récits qui nous intéressent, le cercle n'est pas toujours bouclé sur les extrémités. Le cheminement de la narration suivant le parcours labyrinthique de l'initiation des protagonistes, propre aux contes traditionnels, de même que le recours à des techniques spécifiques de l'oralité situent les récits benjellouniens dans un espace dont les frontières sont fluctuantes, pendulant entre le Dire et l'Écrire. La présence de la parole vive participe à l'évasion du récit, au contournement du figé, configurant une esthétique de l'écriture de sable : aller et retour, traces et effacement des traces, éclatement et recristallisation.

Ayant comme point de départ une interrogation sur la manière dont l'écriture benjellounienne est travaillée par l'oralité, nous nous sommes proposé dans la présente étude de déceler les éléments que relient les textes aux registres de l'oralité. Pour ce qu'il y a des effets ainsi produits, nous pourrions les associer à l'expression « il était et il n'était pas » désignant ce que dans la tradition orale, maghrébine, signifie une présence-absence de la parole, un vacillement, une incertitude du *dire* et du *ne pas dire*.

Par l'insertion du discours de l'oralité et de ses valeurs spécifiques, l'écriture benjellounienne s'oriente vers une esthétique scripturale particulière qui, d'une part, trahit son appartenance à une tradition, à une filiation, à une continuité à l'intérieur de l'espace culturel maghrébin, et d'autre part lui assure l'individualité, grâce au désir de transgression, de rupture et dénonciation. Ce mouvement paradoxal, nourri d'affirmation et de négation, nous a permis d'identifier une perspective d'interprétation, non seulement par la présence de la tradition orale en tant que memento de la société dont l'écrivain est issu mais, surtout, par le biais des éléments d'oralité, se constituant dans des stratégies scripturales spécifiques. Au cœur de ces stratégies, l'oralité travaille

¹ Tahar Ben Jelloun, *L'Auberge des pauvres*, Paris, Seuil, 1999, p. 19.

² Tahar Ben Jelloun, *La Nuit sacrée*, Paris, Seuil, 1987, p. 5.

l'écriture et met en œuvre une parole plurielle et ouverte. En effet, le texte n'est jamais clos ou s'il s'achève, il le fait plutôt en ouverture, conduisant vers une parole qui reste en suspension et en devenir.

Nous avons essayé de montrer que l'oralité dans les textes de notre corpus contient au plus profond de son déploiement les marques de son lieu d'origine. La parole s'efforce de faire résonner la voix des racines, par l'insertion de la langue maternelle, par une ivresse de sonorités, par le glissement des proverbes et des prières dans l'espace textuel, par le recours à une parole ancestrale venant du monde des contes populaires.

Nous avons également tenté de décrypter l'écriture dans son travail de rechercher la parole dialoguée, émise par plusieurs voix différentes, constituant une caractéristique du conte traditionnel. Les stratégies théâtrales déployées, que nous avons suivies dans la deuxième partie de notre étude montrent une parole en acte, recherchant le contact et la communication. En même temps, elles conduisent à la transposition scripturale d'un cérémonial de l'oralité qui soumet la parole vive à des lois et à des règles spécifiques. Essayant de rendre vive la parole, l'écriture de Ben Jelloun se situe dans un espace vacillant, séismique, dans un entre-deux, entre oralité et écriture. Il s'agit inmanquablement d'une oralité maîtrisée par l'écriture, perdue dans le travail de l'écriture, mais y laissant des empreintes profondes et produisant son éclatement. En envisageant l'image de l'écriture benjellounienne en tant qu'écriture palimpsestique, le conte, issu de la tradition populaire maghrébine, avec ses stratégies spécifiques d'élaboration, représente une première écriture dont les traces sont ineffaçables, encore visibles dans une deuxième écriture, celle du roman venant de la tradition littéraire étrangère, une nouvelle écriture qui est doublée par l'ancienne.

CONCLUSIONS

Ce parcours interprétatif des récits de Tahar Ben Jelloun s'est proposé un enjeu unificateur du point de vu de l'approche critique envisagée, en ce sens qu'il a visé à rendre compte de l'imaginaire et des procédés d'écriture des récits, à travers la métaphore du sable qui nous a servi de fil conducteur.

Les lectures de sables que nous avons proposées ont été inspirées par la récurrence des images du sable et ont été guidées par tout ce que le sable renferme, en tant que matière ambiguë, en continuel mouvement, à la frontière du fluide et du solide, à mi-chemin entre la terre, l'eau et l'air. Réceptacle de la sécheresse et, pourtant perméable, tantôt brûlant, tantôt froid, dissimulant et découvrant imprévisiblement des rochers ou des ruines dont on n'aurait jamais soupçonné l'existence, caressant et effrayant lors de ses tempêtes, docile à l'inscription des traces mais disponible à l'effacement immédiat, le sable est essentiellement une matière ambivalente, offrant des images négatives et rassurantes, en même temps, une matière qui se prête à la dualité de l'imaginaire, écartelé entre l'aspiration vers l'unité, la certitude, l'ancrage dans l'existence et la difficulté de parvenir à une vision unitaire du monde et du soi. Son ambivalence, son impossibilité de se laisser figer dans une représentation unique nous ont conduit à choisir la métaphore du sable en tant qu'appui dans l'interprétation des récits benjellouniens. Plutôt élément symbolique que paysage naturel, le sable configure une constellation d'images qui témoignent d'une vision du monde, d'une sensibilité, d'une continuelle quête de sens.

Les lectures de sables ont été tournées vers l'interprétation du discours et des représentations, vers l'analyse des adéquations ou, au contraire, du fossé qui se creuse entre les mots et les choses, entre les personnages et le monde. L'analyse des images filtrées par le sable s'est dirigée vers la mise en lumière d'une poétique du chancellement, du doute et de l'incertain, d'un regard sur le monde qui conjugue l'errance, l'instabilité et l'effacement.

L'imaginaire benjellounien, étudié dans ses grands linéaments, se déploie, incessamment et avec une insistance obsessionnelle autour des mêmes thèmes qui creusent l'œuvre à l'infini et laissent une empreinte sur les procédés scripturaux. La rêverie y est fixée sur des images auxquelles elle essaie de donner des interprétations qui sont essentiellement contradictoires et ambivalentes. La conscience erre et s'enfonce dans une tension douloureuse, maintenue à travers tous les récits analysés. L'être de sable, dont nous avons suivi les pérégrinations et les appréhensions, se définit principalement par le manque, par l'absence, par une corporalité en déclin, par une fragilité qui lui interdit des gestes d'affirmation identitaire. L'être de sable est celui qui fait l'apprentissage de l'altérité. Dans la désagrégation et la pulvérisation de l'identité, il se regarde dans le miroir de la multiplicité. La profondeur de l'être devient un espace d'exploration qui prend les dimensions de l'espace désertique ; l'être est désert anthropomorphisé, à la fois connu et inconnu, l'ici et l'ailleurs, promesse de libération et angoisse de l'inconnu.

Les étapes majeures de l'itinéraire spirituel des personnages benjellouniens reflètent une crise et une angoisse existentielles, décelables à travers les images de l'effritement, de la désagrégation, du rongement et de l'érosion produite par l'écoulement implacable du temps. Les images de la chute et de l'envol impossible produisent une souffrance qui s'imprime sur les visages des personnages et leur dicte un parcours erratique dépourvu de tout point de repère. Le monde prend l'allure d'un immense labyrinthe, imposant son architecture chaotique à l'intériorité de l'être ; les longs chemins arpentés par les personnages sont les reflets de leur errance intérieure.

Cependant, un « processus imaginaire d'inversion des valeurs »¹ arrive à changer le sentiment d'angoisse en des apaisements offerts par les images de l'intimité, par les lieux de refuge où l'être vient déposer ses appréhensions. La rêverie y joue un rôle primordial. C'est grâce à elle que les personnages trouvent des points de repère, même des plus fragiles, mobiles, épanouis dans l'imagination. Au constat douloureux de la condition tragique de l'être exilé dans le monde, dont la première partie de notre étude a rendu compte, succède une étape que nous pourrions appeler l'« apprivoisement du monde ». Nous avons tenté d'envisager les manières dont les personnages de Ben Jelloun essaient d'affronter l'angoisse et d'y créer, dans le désordre du monde en fragmentation et décomposition, des éléments de cohésion. Les motifs de l'angoisse sont

¹ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Éd. Dunod, Bordas, 1984, p. 221.

renversés, l'espace vide devient peuplé de visages familiers, reconnaissables lors des rêveries des espaces imaginaires de l'immensité ou de l'impondérabilité. Les mots et l'écriture deviennent des lieux-refuge, illustrant une « attitude imaginative »¹ par laquelle l'être peut affronter l'angoisse existentielle. Ce sera dans la confusion du rêve et de la réalité que l'être trouvera refuge, dans la « rassurante et chaude intimité de la substance ».²

L'œuvre puise encore plus profondément à la volonté de l'être de maîtriser le temps, de dépasser les épreuves de la sensation immédiate pour arriver à une inversion épiphanique des valeurs. Nous l'avons suivie, tout en jalonnant notre interprétation des fragments des mystiques soufis, auxquels l'œuvre de Ben Jelloun fait pleinement référence. L'aveuglement devient vision, éclaircissement et connaissance ; la lumière ne jaillit plus du soleil mais du cœur offert à l'amour. On ne voit plus grâce aux yeux mais tous les sens deviennent vision. L'amour se préfigure comme expérience fondatrice de l'être.

L'Imaginaire sème les traces d'un sens qui se manifeste dans des jaillissements épiphaniques. Les valeurs sont inversées, le vide s'emplit de présences, l'oubli est remémoration, les ténèbres s'éclaircissent, le contexte charnel de l'amour se métamorphose en doctrine de l'amour, le monde devient compréhensible par la préservation du secret. Celui-ci, qui est le propre de l'humain, sera également transposé au niveau du livre et de l'écriture qui s'efforceront d'en devenir le gardien. Voiler pour mieux dévoiler, telle est l'attitude suprême dont rêvent les personnages de Ben Jelloun, tel est le pari de ses récits, « incompréhensibles », car l'incompréhensibilité est la condition ultime de la compréhension.

C'est justement pour mettre en lumière cette exigence de compréhension chiffrée du monde imaginé par l'écrivain que nous avons décidé de jouer la carte d'une interprétation métaphorique. Selon Jean-Pierre Richard, la vertu essentielle de la métaphore est d'être « le voile qui protège le plus parfaitement le corps, qui nous l'accorde mais cependant nous le retire, qui nous mène en tout cas à son évidence la plus secrète ». ³ Toute démarche interprétative suppose un principe de l'incertitude, un refus d'accepter le fait que le sens d'une œuvre est donné une fois pour toutes. Cependant, c'est justement dans l'expression de cette incertitude que la potentialité significative du

¹ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Éd. Dunod, Bordas, 1984, p. 219.

² Id., p. 220.

³ Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil, 1961, p. 99.

texte puise son objectivité. Selon les propos d'Ioan Pânzaru, « [...] le texte, comme manifestation d'une subjectivité, ne peut s'objectiver qu'en tant que manifestation d'une autre subjectivité, qui l'interprète ».¹

La mise en scène d'un scénario scriptural, dont l'élaboration refuse un point final et se soumet au recommencement perpétuel, témoigne de la structure complexe de l'œuvre de Tahar Ben Jelloun dont nous avons tenté de rendre compte par les jeux subtils des intertextualités. L'analyse de l'intertextualité, qui représente la substance de la deuxième partie de notre étude, témoigne d'un élargissement de la résonance de diverses œuvres littéraires, cela rendant inadéquate l'étude de l'intertextualité dans la délimitation des périmètres régionaux qui suivrait des axes tracés entre la culture arabo-musulmane et celle occidentale. C'est pourquoi nous avons essayé d'éviter l'écueil du cloisonnement des références, échos et citations en littératures nationales, en dirigeant notre étude vers l'espace d'une littérature ouverte au « Tout-monde », tel qu'il surgit de l'analyse glissantienne. Nous avons relevé dans les récits de notre corpus un croisement des textes, des cultures et des langues qui fait de l'écriture benjellounienne une écriture particulière, s'inscrivant dans l'espace illimité de la littérature-monde. C'est, d'ailleurs, un enjeu de l'actualité littéraire, que les propos du personnage Salim de *La Nuit de l'erreur*, dans la lettre adressée à Salman Rushdie surprennent parfaitement :

*Notre patrie est un livre, un rêve bleu dans une mer d'histoires, une fiction déroulée dans plusieurs langues. Notre patrie est une solitude que nous déposons chaque matin au seuil d'une grande maison où nous n'habiterons jamais, car notre lieu n'est fixé nulle part, notre territoire est en nous.*²

L'analyse des relations intertextuelles des récits de Ben Jelloun constitue une lecture en traversée et en corrélations qui s'est rapportée à la page écrite en tant que point d'intersection des strates provenant de multiples horizons. Entre guillemets ou mises en évidence, comme pour laisser la parole à la voix d'autrui, les citations prouvent l'hétérogénéité énonciative du texte. Leur répétitivité n'est pas une marque de monotonie ou d'inspiration à bout de souffle, mais elle ouvre un espace de rencontres multiples : entre le texte avec le texte d'autrui, entre le lecteur avec l'auteur qu'il lit mais, également, entre le lecteur avec la voix d'un autre écrivain avec lequel le livre entretient un dialogue. Cherchant à suivre les contours de cette œuvre, si ouverte à toutes les possibilités, nous avons essayé d'en dégager la force dynamique, contenue

¹ Ioan Pânzaru, *Practici ale interpretării de text*, Iași, Editura Polirom, 1999, p. 12. (n. trad.)

² Tahar Ben Jelloun, *La Nuit de l'erreur*, Paris, Seuil, 1997, p. 298.

dans les éléments constitutifs de l'esthétique de l'oralité : la métamorphose, la répétition, le mouvement, le caractère protéiforme.

Animée par des pulsions contradictoires, par le désir d'être et de ne pas être, l'écriture de Tahar Ben Jelloun se dessine en mouvement narratif toujours en expansion, repoussant toute forme narrative figée. La volonté de perpétuer le récit et la parole fait éclater les formes de la narration pour y laisser jaillir l'expression de la mouvance et de la vie. « Il était et il n'était pas » est, essentiellement, une remise en question, de l'identité, du réel, du palpable et du rêvé. C'est justement celle-ci question qui est poursuivie par les stratégies scripturales des récits benjellouniens. Les structures de l'oralité, en contradiction avec celles de l'écriture, travaillent inlassablement l'écriture qui, traversée par le mouvement de la parole, tend à devenir elle-même parole, corps et souffle.

Finalement, la répétitivité et les récurrences permettent de lire l'intertextualité dans les récits benjellouniens à travers le paradigme de l'écriture de sable : le propre du mouvement du sable est d'emporter et de faire revenir, constamment, les éléments qui le constituent. La symbolique de l'écriture de sable renvoie aux images de l'effacement et de la réécriture, en cachant les traces à peine visibles ou, parfois, invisibles d'une autre écriture, de la construction et de la reconstruction, des métamorphoses de la mémoire et de l'oubli, d'une écriture qui se soustrait à l'autorité de la lettre *noire*, tracée sur l'espace blanc du support textuel. Ces renvois symboliques conduisent à la métaphore du palimpseste, riche en interprétations qui ne succombent pas en clarté, univocité ou immobilité. Le palimpseste offre l'image paradoxale de la cohésion et de l'unité dans le pluriel, la conversion de l'invisible en visible. Cette particularité des textes benjellouniens appelle son modèle herméneutique, celui de chercher le sens du texte caché sous d'autres textes. Le palimpseste engendre nécessairement l'intertextualité comme espace de la continuité, de l'unité et de la liaison. C'est pourquoi, cette approche est une manière appropriée d'aborder des textes dont la principale volonté est d'être ouverts, en mouvance et fluidité. Les vers de Tahar Ben Jelloun l'expriment, d'ailleurs :

L'œuvre n'est pas terminée :

telle est sa demeure,

inachevée

ouverte sur la nuit. ¹

¹ Tahar Ben Jelloun, *Les Pierres du temps et autres poèmes*, Paris, Édition du Seuil, 2007, p. 17.

Le propre de cette écriture est l'effacement. Elle apparaît ainsi comme un palimpseste, un livre qui offre ses pages écrites au vent, à la lumière du soleil ou de la lune, qui peut les effacer à tout moment. L'écriture de sable apparaît également comme un tissage de références et de représentations qui s'oppose à la linéarité et à la surface monolithique. Elle est la seule capable de surprendre une réalité du monde en mouvement, fragmentaire, en perte de repères et de sens. Ce sera à elle de dire l'absence, la perte, l'errance, l'oubli. En les disant, l'œuvre de Ben Jelloun instaure la présence, la redécouverte, le chemin à suivre, la mémoire. Et, sans doute, elle garde, glissée quelque part dans son épaisseur, un éclat d'image, un brin d'intuition, de sensibilité, de hasard, peut-être, qui échappera même au regard le plus lucide de la recherche critique.

BIBLIOGRAPHIE

1. Œuvres de Tahar Ben Jelloun

a) Récits du corpus

BEN JELLOUN, Tahar, *La Prière de l'absent*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1981, ISBN : 2-02-031985-3, 234 pages

BEN JELLOUN, Tahar, *L'Écrivain public*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1983, ISBN : 2 02-032663-9, 198 pages

BEN JELLOUN, Tahar, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985, ISBN : 2-02-008893-2, 209 pages

BEN JELLOUN, Tahar, *La Nuit sacrée*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1987, ISBN : 2.02.025583.9, 189 pages.

BEN JELLOUN, Tahar, *La Nuit de l'erreur*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1997, ISBN : 2.02.034710.5, 313 pages

BEN JELLOUN, Tahar, *L'Auberge des pauvres*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1999, ISBN : 2.02.041390.6, 286 pages

BEN JELLOUN, Tahar, *Cette aveuglante absence de lumière*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2002 (1^{ère} éd. 2001), ISBN : 2-02-053055-4, 248 pages

b) Entretiens, interviews, articles

« Littérature et exil », in *Magazine Littéraire*, n° 221, juillet-août 1985.

« Les droits de l'auteur », in *Magazine Littéraire*, mars 1988.

« Le silence chahuté » in MÉDIÈNE, Benamar (dir.), *Pour Kateb Yacine*, Alger, ENAL, 1990, pp. 15-20.

« Une histoire qui appartient à chacun », propos recueillis par Danièle Haymann, *Le Monde*, Paris, 20.08.1992, p. 10.

« Les racines », in *Magazine Littéraire*, Paris, n° 375, 1999, pp. 98-99.

« Deux cultures, une littérature », propos recueillis par Pierre Maury, in *Le Magazine Littéraire*, Paris, n° 329, 1995, pp.107-111.

« Des "métèques" dans le jardin français », in *Manière de voir*, Bimestriel édité par Le monde diplomatique, n° 97, février-mars 2008, pp. 38-41.

« Identités métisses », propos recueillis par Marc Gontard, in *Le Maghreb littéraire*, Revue canadienne des littératures maghrébines, vol IX, N° 17 2005, éd. La Source, Toronto, Canada, pp.115-127.

b) Autres romans, récits et nouvelles

BEN JELLOUN, Tahar, *Harrouda*, Paris, Denoël, « Les lettres nouvelles », 1973, ISBN : 2-0703-8069-6, 176 pages

BEN JELLOUN, Tahar, *La réclusion solitaire*, Paris, Denoël, « Les lettres nouvelles », 1976, 137 pages

BEN JELLOUN, Tahar, *Moha le fou, Moha le sage*, Paris, Seuil, 1978, ISBN : 2-02-004934-1, 185 pages

BEN JELLOUN, Tahar, *Jour de silence à Tanger*, Paris, Seuil, 1990, ISBN : 2-0201-0708-2, 122 pages

BEN JELLOUN, Tahar, *Les Yeux baissés*, Paris, Seuil, 1991, ISBN : 2-0201-2643-5, 297 pages

BEN JELLOUN, Tahar, *L'Ange aveugle*, Paris, Seuil, 1992, ISBN : 2-02-014760-2, 201 pages

BEN JELLOUN, Tahar, *L'Homme rompu*, Paris, Seuil, 1994, ISBN : 2-0202-5839-0, 222 pages

BEN JELLOUN, Tahar, *Le premier amour est toujours le dernier*, Paris, Seuil, 1995, ISBN : 2-0203-0030-3, 199 pages

BEN JELLOUN, Tahar, *Les raisins de la galère*, Paris, Fayard, coll. « Libres », 1996, ISBN : 2-2136-59474-0, 136 pages

BEN JELLOUN, Tahar, *Labyrinthe des sentiments*, Paris, Seuil, 1999, ISBN : 2-0204-0746-9, 160 pages

BEN JELLOUN, Tahar, *Amours sorcières*, Paris, Seuil, 2003, ISBN : 2-0206-3887-8, 237 pages

BEN JELLOUN, Tahar, *Le dernier ami*, Paris, Seuil, 2004, ISBN : 2-0206-5412-1, 147 pages

BEN JELLOUN, Tahar, *Partir*, Paris, Gallimard, 2006, ISBN : 2-0707-7647-6, 270 pages

BEN JELLOUN, Tahar, *Sur ma mère*, Paris, Gallimard, 2008, ISBN : 2-0707-7646-8, 269 pages

BEN JELLOUN, Tahar, *Au pays*, Paris, Gallimard, 2009, ISBN : 2-0701-1941-6, 192 pages

c) Recueils de poèmes

Les amandiers sont morts de leurs blessures, Paris, Seuil, 1976, ISBN : 2-0203-4780-6, 265 pages

La Mémoire future, Anthologie de la nouvelle poésie au Maroc, Maspéro, « Voix », 1976, ISBN : 2-7071-0841-3, 213 pages

À l'insu du souvenir, Maspéro, « Voix », 1980, ISBN : 2-7071-1140-6, 133 pages

La remontée des cendres suivie de Non identifiés, Paris, Seuil, 1991, ISBN : 2-02-020786-9

Poésie complète 1966-1995, Paris, Seuil, 1995, ISBN : 2-02-023904-3

Les Pierres du temps et autres poèmes, Paris, Édition du Seuil, coll. « Points », 2007 (1^{ère} éd. 1995), ISBN : 978-2-7578-0225-0, 136 pages

d) Essais, documents

La Plus Haute des solitudes, Paris, Seuil, 1977, ISBN : 2-0200-4678-4, 173 pages

Hospitalité française, Paris, Seuil, « L'histoire immédiate », 1984, ISBN : 978-2-0203-2423-6, 216 pages

Éloge de l'Amitié, ombres de la trahison, Paris, Seuil, « Points », 1993, ISBN : 2-0205-8549-9, 144 pages

Le Racisme expliqué à ma fille, Paris, Seuil, 1998, ISBN : 2-0203-6275-9, 92 pages

L'Islam expliqué à ma fille, Paris, Seuil, 2002, ISBN : 2020536250, 90 pages

2. Ouvrages consacrés à Tahar Ben Jelloun et aux littératures francophones

BONN, Charles, *Répertoire international des thèses sur les littératures maghrébines*, Études littéraires maghrébines, N° 9, L'Harmattan, 1995, ISBN 2-7384-4759-7, 365 pages

BONN, Charles, KHADA, Naget et MDARHRI-ALAOUI (dir), *Littérature maghrébine d'expression française*, EDICEF/AUPELF, 1996.

BEKRI, Tahar, *De la littérature tunisienne et maghrébine*, Paris, L'Harmattan, 1999, ISBN : 2-738468445-X, 133 pages

BOURGET, Carine, *Coran et Tradition islamique dans la littérature maghrébine*, Éditions Karthla, coll. « Lettres du sud », 2002, ISBN : 9782845862791, 187 pages

BOUVET, Rachel, *Pages de sable Essai sur l'imaginaire du désert*, Montréal, XYZ Éditeur, 2006, ISBN : 2-89261-452-X, 204 pages

CHEMAIN, Arlette et Roger (dir), *Imaginaire et littérature II Recherches francophones*, 1988, ISBN : 2-910897-57-5, 350 pages

CHAULET-ACHOUR, Christiane (dir.), *Les 1001 Nuits et l'imaginaire du XX^e siècle*, Paris Budapest Torino, L'Harmattan, 2005, ISBN : 2-7475-7696-5, 243 pages

CHIKHI, Beïda, *Maghreb en textes, Écriture, histoire, savoirs et symboliques*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », 1996, ISBN : 2-7384-4103-3, 244 pages

- DÉJEUX, Jean, *Maghreb Littératures de langue française*, Paris, Arcantère Éditions, 1993, ISBN : 2-86829-061-2, 653 pages
- DÉJEUX, Jean, *Le Sentiment religieux dans la littérature maghrébine de langue française*, 1986, Paris, L'Harmattan, ISBN 2-85802-716-1, 268 pages
- DOUIDIER, Samira, *Le roman maghrébin et africain de langue française*, Paris, Harmattan, 2007, ISBN 978-2-296-03358-0, 314 pages
- ELBAZ, Robert, *Tahar Ben Jelloun ou L'Inassouvissement du désir narratif*, Paris, L'Harmattan, 1996, ISBN : 2-7384-4025-8, 118 pages
- ELBAZ, Robert, *Le Discours maghrébin : dynamique textuelle chez Albert Memmi*, Québec, Éditions du Préambule, coll. « L'Univers des discours », 1988, ISBN : 9782891330886, 158 pages
- GONTARD, Marc, *Le Moi étrange. Littérature marocaine de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1993, ISBN : 2-7384-2007-9, 220 pages
- GONTARD, Marc, *Violence du texte Étude sur la littérature marocaine de langue française*, Paris-Rabat, L'Harmattan-SMER, 1981, ISBN : 2 8580 2179 1, 169 pages
- GONTARD, Marc, *La langue muette Littérature bretonne de langue française*, Presses Universitaires de Rennes, Coll « Plurial », 2008, ISBN 978-2-7535-0614-5, 158 pages
- GONTARD, Marc, *Nedjma de Kateb Yacine, essai sur la structure formelle du roman*, Paris, L'Harmattan, 1985, ISBN : 2-85802-556-5, 122 pages
- GAUDIN Françoise, *La fascination des images Les romans de Tahar Ben Jelloun*, Paris, L'Harmattan, 1988, ISBN 2-7384-7116-1, 198 pages
- GRENAUD, Pierre, *La littérature au soleil du Maghreb*, Paris, L'Harmattan, 1999, ISBN : 2-7384-1905-4, 335 pages
- IDOUSS, Khalid, *Le rêve dans le roman marocain de langue française*, Paris, Harmattan, 2002, ISBN : 2-7475-3419-7, 311 pages
- KAMAL-TRENSE, Nadia, *Tahar Ben Jelloun, L'écrivain des villes, De Fès, la sacrée, à Paris, la profane. Les signes d'un itinéraire*, Paris, L'Harmattan, 1988, ISBN 2-7384-7116-1, 224 pages

- LE BRIS, Michel, ROUAD, Jean, (dir.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard 2007, ISBN : 9782070785308, 237 pages
- KHATIBI, Abdelkebir, *Le Roman maghrébin*, (2^e édition), Rabat, Société Marocaine des Editeurs Réunis, 1979, 149 pages
- LAÂBI, Abdellatif, *La Brûlure des interrogations*, Entretiens réalisés par Jacques Alessandra, Paris, L'Harmattan, 1985, ISBN : 2-85802-471, 156 pages
- MATHIEU-JOB, Martine, (textes réunis et présentés par), *L'Intertexte à l'œuvre dans les littératures francophones*, Publication du C.E.L.F.A, Université Michel de Montaigne – Bordeaux 3, Presses Universitaires de Bordeaux, 2003, ISBN 2-86781-304-2, 222 pages
- MDARHRI ALAOUI, Abdallah, *Aspects du roman marocain (1950-2003). Approche historique, thématique et esthétique*, Rabat, Éditeur Zaouia Art & Culture, 2006, ISBN : ISBN 9954-438-18-1, 159 pages
- MEMMES, Abdallah, *Littérature maghrébine de langue française, Signifiante et interculturelité, Textes de A. Khatibi, A. Meddeb et T. Ben Jelloun*, Rabat, Éditions Okad, 1992, 237 pages
- M'HENNI, Mansour (dir), *Tahar Ben Jelloun, Stratégies d'écriture*, Paris, L'Harmattan, 1993, ISBN : 2-7384-1928-3, 147 pages
- MICHEL, Jacqueline, *Jouissances des déserts dans la poésie contemporaine : A. Chedid, J. Dupin, E. Jabès, P. Jacottet, L. Gaspar, J. Tortel*, Paris, Lettres modernes Minard, 1988, ISBN : 2-256-90464-4, 120 pages
- MOURA, Jean-Jacques, *La littérature des lointains*, Histoire de l'exotisme européen au XX^e siècle, Paris, Éditions Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 2000, ISBN : 978-2852038219, 482 pages
- MOUZOUNI, Lahsen, *Le roman marocain de langue française*, Paris, Publisud, 1987, ISBN : 2-86600-007-7, 203 pages
- NOIRAY, Jacques, *Littératures francophones I. Le Maghreb*, Paris, Éditions Belin, 1996, ISBN 2-7011-1385-7, 190 pages
- SAIGH-BOUSTA, Rachid, *Lecture des récits de Tahar Ben Jelloun*, Casablanca, Afrique Orient, 1999, ISBN : 9981-25-128-3, 190 pages

TENKOUL, Abderrahman, *Littérature marocaine d'expression française. Essais d'analyse sémiotique*, Afrique Orient, Casablanca, 1985, 198 pages

3) Articles et études sur Tahar Ben Jelloun et les littératures francophones

BONHOMME, Beatrice, « Salah Stétié, poète du double », in *Imaginaire et littérature II Recherches francophones*, Textes réunis par Arlette Chemain Degrange et Roger Chemain, Université de Nice-Sophia Antipolis, Publications de la Faculté des Lettres Arts et Sciences Humaines de Nice, Nouvelle Série, N° 47, 1998, pp. 67-84, 350 pages

BONN, Charles, « Le désert de la parole chez Mohammed Dib » in *Le désert, un espace paradoxal*, (coll), Édité par Gérard Nauroy, Pierre Halen, Anne Spica, Actes du colloque de l'Université de Metz (13-15 septembre 2001), Peter Lang SA Éditions scientifiques européennes, coll. « Recherches en littérature et spiritualité », vol. 2, Bern, 2003, pp. 488-505, ISBN 3-906770-72-9, 592 pages

CASE, Frederick Ivor, « L'enjeu ontologique de l'intertexte religieux », in Régis Antoine (dir.), *Carrefour de cultures. Mélanges offerts à Jacqueline Leiner*, Tübingen, Gunter Narr, 1993, pp. 261-272, ISBN : 3-8233-4610-5

DÉJEUX, Jean, « Les romans de Tahar Ben Jelloun ou "Le territoire de la blessure" », in Régis Antoine (dir.), *Carrefour de cultures. Mélanges offerts à Jacqueline Leiner*, Tübingen, Gunter Narr, 1993, pp. 273-286, ISBN : 3-8233-4610-5

DESPLANQUES, François, « Autour du prix Goncourt 1987 : Tahar Ben Jelloun, entre sable et Seine », *Écritures d'ailleurs, Autres Écritures : Afrique, Indes, Antilles*, Paris, L'Harmattan, 1994, pp. 85-105, ISBN : 2-7384-2439-2, 159 pages

GONTARD, Marc, « Modernité, postmodernité dans le roman marocain de langue française », in *Letterature di Frontiera, Littératures frontalières*, Edizioni Università di Trieste, Anno XIII, n. 26, luglio-décembre 2003, pp. 9-25, 302 pages

- GONTARD, Marc, « Auteur maghrébin : La définition introuvable », *Expressions maghrébines, Qu'est-ce qu'un auteur maghrébin ?*, Revue de la Coordination Internationale des Chercheurs sur les Littératures Maghrébines, Vol. I, N° 1, été 2002, pp. 9-16, ISSN : 1540 0085
- ELMAHJOUR, Khaled, « Poétique Métisse dans le roman maghrébin polyglotte. Étude comparative entre *L'enfant de sable* de Tahar ben Jelloun et *L'herbe de la nuit* d'Ibrahim Al Koni », in *NorSud, Dialogue des civilisations méditerranéennes*, Presses Universitaires, 7 octobre Misurata, Lybie, N°1 août 2007, pp. 75-102.
- GAILLARD, Sarra, « Oralité, écriture et intertextualité dans *La Nuit Sacrée* et *Bayarmine* », in *Itinéraires et contacts de cultures, Littérature et oralité au Maghreb*, vol. 15/16, 1er et 2eme semestre 1992, Paris : L'Harmattan, 1993, pp. 133-138, ISBN : 2-7384-1872-4, 186 pages
- HOUANNOU, Adrien, « Influence de la littérature orale sur les écrivains béninois », *Itinéraires et contacts de cultures*, Volume 1 : L'écrit et l'oral, Paris, L'Harmattan, 1982, pp. 81-96, ISBN : 2-85802-218-6, 207 pages
- JABÈS, Edmond, COHEN, Marcel, « Invitation à une lecture nomade », *Désert Nomades, guerriers, chercheurs d'absolu, Autrement*, Série Monde-H.S, N° 5, novembre 1983, pp. 190-201, ISBN : 2-86260-059-8, 253 pages
- LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave, « Tahar Ben Jelloun dans la tradition des anciens conteurs », *Le Monde*, 04/09/1981, p. 13.
- MATHIEU, Martine, « Mohammed Dib : Errances et pèlerinages », *Itinéraires et contacts de cultures, Mohammed Dib*, vol. 21-22, 1^{er} et 2^e semestres 1995, Paris, L'Harmattan, 1996, pp. 103-115, ISBN : 2-7384-4569-1, 269 pages
- NATIJ, Salah, « Dialogue interculturel et complaisance esthétique dans l'oeuvre de Tahar Ben Jelloun », *Itinéraires et contacts de cultures. Poétiques croisées du Maghreb*, vol.14, 2eme semestre 1991, L'Harmattan, 1991, pp.35-41, ISBN : 2-7384-1151-7, 207 pages

- NDONGO, Jacques Fame, « Les sources traditionnelles de la littérature écrite », Littérature camerounaise : L'éclosion de la parole. *Notre librairie*, n°99, octobre-décembre 1989, 206 pages
- URBANI, Bernard, « Les déserts de Tahar Ben Jelloun » in *Poétique et imaginaire du désert*, Jean François Durand (dir), Colloque international Montpellier, 19-22 mars 2002, Centre d'études du XX e siècle, Axe Francophone et méditerranéen, Université Paul Valéry Montpellier III, pp. 195-224, ISBN : 2-84269-658-1, 434 pages
- YACINE, Tassadit, « De la *Tamusni* à l'anthropologie : histoire d'une symbiose », *Itinéraires et contacts de cultures*. Volume 15/16, n° 1-2, semestre 1992, Paris : L'Harmattan, 1993, pp. 23-34, ISBN : 2-7384-1872-4, 186 pages
- MARX, Jacques, « Au service de la plus grande France : mystique saharienne », *Le désert, un espace paradoxal*, (coll), Édité par Gérard Nauroy, Pierre Halen, Anne Spica, Actes du colloque de l'Université de Metz (13-15 septembre 2001), Peter Lang SA Éditions scientifiques européennes, coll. « Recherches en littérature et spiritualité », vol. 2, Bern, 2003, pp. 371-400, 592 pages

4) Ouvrages de critique et de théorie littéraire

- BACHELARD, Gaston, *L'air et les songes Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1990, (1^{ère} éd. 1943), ISBN 2-7143-0194-0, 302 pages
- BACHELARD, Gaston, *L'intuition de l'instant*, Paris, Éd. Denoël, 1992, (1^{ère} édition 1931) Stock, *suivi d'une Introduction à la poétique de Bachelard par Jean Lescure*, 1965, 152 pages.
- BACHELARD, Gaston, *La Terre et les rêveries de la volonté Essai sur l'imagination matérielle*, Paris, Librairie José Corti, 1947, 407 pages
- BACHELARD, Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1943, ISBN : 2-7143-0876-7, 376 pages
- BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1942, ISBN : 2-7143-0334-X, 268 pages

- BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1989, (1^{ère} éd. 1957), ISBN : 2130423310, 214 pages
- BACHELARD, Gaston, *La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2005, (6^{ème} édition), ISBN : 2130549500, 183 pages
- BAKHTINE, Mikhaël, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, trad. Daria Olivier, ISBN : 2-07-071104-8, 488 pages
- BARTHES, Roland, *Le Bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, ISBN : 2-02-006931-8, 412 pages
- BARTHES, Roland, *Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1980, ISBN : 2 0200 6060 4, 89 pages
- BLANCHOT, Maurice, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1986, ISBN : 2 0703 2397 8, 340 pages
- BURGOS, Jean, *Pour une poétique de l'Imaginaire*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, ISBN : 2-02-006275-5, 409 pages
- BUTOR, Michel, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tell », 1964, (1^{ère} éd. 1960, Les éditions de Minuit), ISBN : 2-07-072502-2, 184 pages
- CALVET, Louis-Jean, *La tradition orale*, Paris, P.U.F, coll « Que sais-je ? », 1984, ISBN : 213 038138 3, 127 pages
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont et Éditions Jupiter, 1982 (1^{ère} éd. 1969), ISBN : 2-2215-0319-8, 1060 pages
- COMPAGNON, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, ISBN : 2-02-005058-7, 408 pages
- DERRIDA, Jacques, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, ISBN : 2-02-005182-6, 436 pages
- DERRIDA Jacques, *La dissémination*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1972, ISBN : 2-02-001958-2
- DERRIDA Jacques, *Éperons Les styles de Nietzsche*, Paris, Flammarion, Champs, 1978, ISBN : 2-08-081041-3, 123 pages

- DETIENNE, Marcel, *L'invention de la mythologie*, Paris : Gallimard, coll « Tel », 1992, (1^{ère} éd. 1981), ISBN : 2-07-072561-8, 252 pages
- DURAND, Gilbert, *L'imagination symbolique*, Quadrige/PUF, 1993, (1^{ère} éd. 1964, Presses Universitaires de France), ISBN : 2 13 044686 8, 132 pages
- DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Éd. Dunod, Bordas, 1984, (1^{ère} éd. 1969), ISBN : 2-04-015678-X, 536 pages
- DURAND, Gilbert, *Figuri mitice și chipuri ale operei, De la mitocritică la mitoanaliză*, trad. roum. Irina Bădescu, Bucuresti, Éd. Nemira, 1998, 317 pages
- DURAND, Gilbert, *Champs de l'imaginaire*, Textes réunis par Danièle Chauvin, ELLUG, Université Stendhal, Grenoble, 1996, ISBN : 2 84310 002 X, 262 pages
- ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Le Livre de poche, coll. « Biblio Essais », 1989 (1^{ère} éd. Grasset & Fasquelle pour la trad.fr., 1985), trad. Myriem Bouzaher, ISBN : 2-253-04879-8, 314 pages
- EIGELDINGER, Marc, *Mythologie et intertextualité*, Genève, Slatkine, 1987, ISBN : 2-05-100795-0, 278 pages
- ELIADE, Mircea, *Images et symboles : essais sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1979, (1^{ère} éd. 1952), ISBN-13: 978-2070286652, 238 pages
- FLAHAULT, François, *L'interprétation des contes*, Paris, Denoël, 1988, ISBN : 2-207-23453-3
- FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, ISBN : 2-08-081015-4, 505 pages
- FOREST, Philippe, *Textes & Labyrinthes, Joyce, Kafka, Muir, Borges, Butor, Robbe-Grillet*, Éditions InterUniversitaires – SPEC, 1995, ISBN : 2-87817-072-5, 166 pages
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, ISBN: 2-02-009525-4, 388 pages

- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982, ISBN : 2-02-006116-3, 480 pages
- GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Seuil, Coll. « Poétique », Paris, 1983, ISBN : 2-02-006627-0, 118 pages
- GLISSANT, Édouard, *Introduction à une poétique du Divers*, Paris, Gallimard, 1996, (1^{ère} éd. 1955, Presses de l'Université de Montréal), ISBN : 2-07-074649-6, 144 pages
- GLISSANT, Édouard, *Traité du Tout-Monde, Poétique IV*, Paris, Gallimard, 1997, ISBN 2-07-075038-8, 261 pages
- GLISSANT, Édouard, *Poétique de la relation, Poétique III*, Paris, Gallimard, 1990, ISBN : 2-07-072025-X, 241 pages
- HAY, Louis, *La littérature des écrivains Questions de critique génétique*, Paris, José Corti, 2002, ISBN : 2-7143-0770-1, 430 pages
- KRISTEVA, Julia, *Sémiotikè, Recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, ISBN : 2-02-001950-7, 379 pages
- JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, réd. 1981 (1^{ère} éd. 1963, Minuit)
- MAROTIN, François (dir.), *Frontières du conte*, Paris, Éditions du C.N.R.S, 1982, 179 pages, 440 pages
- MESCHONNIC, Henri, *Pour la poétique*, tome 5, Paris, Gallimard, coll. « Le chemin », 1978, ISBN : 2-07-029676-8, 440 pages
- MESCHONNIC, Henri, *Les États de la poétique*, Paris, P.U.F, 1985, ISBN : 2-13-039106-0, 284 pages
- MESCHONNIC, Henri, *Pour la poétique II Epistémologie de l'écriture Poétique de la traduction*, Paris, Gallimard, 1986, ISBN : 2-07-028410-7, 457 pages
- PANOPOLIS de, Zosime, *Mémoires authentiques*, Paris, Les Belles Lettres, 1995, ISBN : 2-251-00448-3, 299 pages
- PÂNZARU, Ioan, *Practici ale interpretării de text*, Iași, Éditions Polirom, 1999, ISBN : 973-683-306-2, 249 pages

- PIÉGAY-GROS, Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, ISBN : 2-10-002812-X, 186 pages
- RICARDOU, Jean, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », ISBN : 2-02-001955-8, 271 pages
- RICHARD, Jean-Pierre, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil, 1961, ISBN : 2-02-002589-2, 653 pages
- RICHARD, Jean-Pierre, *Littérature et sensation : Stendhal, Flaubert*, Paris, Éditions du Seuil, 1954, 252 pages
- RICHARD, Jean-Pierre, *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, (1^{ère} éd.1964), ISBN 2-02-005970-3, 362 pages
- RICHARD, Jean-Pierre, *Poésie et profondeur*, Paris, Éditions du Seuil, 1955, ISBN 2-02-004350-5, 250 pages.
- RIFFATERRE, Michel, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983, ISBN : 2-02-006335-2, 253 pages
- ROMEY, Georges, *Dictionnaire de la symbolique Le vocabulaire fondamental des rêves*, Éditions Albin Michel S.A, Tome 1, 1995, ISBN : 2-226-07892-4, 575 pages
- SIGANOS, André, *Les mythologies de l'insecte : histoire d'une fascination*, Paris, Librairie des Méridiens, 1985, ISBN : 9782865631049, 400 pages
- TODOROV, Tzvetan, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, Coll. « Points Essais », 1980 (1^{ère} éd. 1971), ISBN : 2-02-005693-3, 188 pages
- TROCAN, Lelia, *La dialectique de l'Être et du réel à travers la poésie française*, Craiova, Éditions Scrisul Romanesc, 2002, ISBN 973-38-0337-5, 291 pages
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1982 (1^{ère} éd. 1977), ISBN : 2-209-05501-6, 302 pages
- VAN DEN HEUVEL, Pierre, *Parole, mot, silence Pour une poétique de l'énonciation*, Paris, Corti, 1985, ISBN : 2-7143-0087-1, 319 pages

WUNENBURGER, Jean-Jacques, *La vie des images*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, coll. « La Bibliothèque de L'Imaginaire », 2002, ISBN 2 7061 1041 4, 275 pages

5) Articles de critique et de théorie littéraire

DALLENBACH, Lucien, « Intertexte et autotexte », in *Poétique*, n°27, 1976, pp. 281-292.

JENNY, Laurent, « La Stratégie de la forme », in *Poétique*, n°27, 1976, pp.257-281.

COMPAGNON, «L'allusion et le fait littéraire», in *L'Allusion dans la littérature*, textes réunis par Michel Murat, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2000, ISBN : 2-8405-0181-3, 252 pages

TOPIA, André, « Contrepoints joyciens », *Poétique*, n° 27, 1976, pp. 351-371

6) Ouvrages, études et articles sur la culture arabo-musulmane, l'islam et le soufisme

BENCHEIKH, Jamel Eddine, « Les Mille et Une Nuits », in *Encyclopaedia Universalis*, Corpus 15, Encyclopaedia Universalis France S., 1995, pp.373-374, ISBN : 2-85229-290-4, 1102 pages

BENCHEIKH, Jamel Eddine, *Les Mille et Une Nuits ou la parole prisonnière*, Paris, Gallimard, 1998, ISBN : 2-07-071398-9, 233 pages

BOUBAKEUR, Cheikh Si Hamza, *Traité Moderne de Théologie islamique*, Paris, Éditions Maisonneuve & Larose, 1993 (1^{ère} éd. 1985), ISBN : 2-7068-1052-1, 485 pages

BRÉMOND, Claude, « Quelques uns des Mille et Un Problèmes des Mille et Une Nuits », *Langues et cultures populaires dans l'aire arabo-musulmane*, Journées d'Études Arabes, octobre 1986, pp. 130-131.

BURCKHARDT, Titus, *Introduction aux doctrines ésotériques de l'islam*, Paris, Éditions Dervy, 1996 (1^{ère} éd. 1969), coll. « Bibliothèque de l'initié », ISBN : 2-85076-742-5, 184 pages

- CHEBEL, Malek, *Dictionnaire des symboles musulmanes, Rites, Mystique et Civilisation*, Paris, Éditions Albin Michel, 2003, (1^{ère} éd. 1995), ISBN : 2-226-12137-4, 501 pages
- CHEBEL, Malek, *L'imaginaire arabo-musulman*, Paris, PUF, 2002 (1^{ère} éd. 1993), ISBN : 2 1305 2653 5, 400 pages
- CHEVALIER, Jean, *Le soufisme*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1984, ISBN 2 13 038378 5, 127 pages
- CORBIN, Henri, *En Islam iranien, Aspects spirituels et philosophiques, Tome III, Les fidèles d'amour, Shî'isme et Soufisme*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1991, ISBN 2-07-072406-9, 358 pages
- CORBIN, Henri, *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabi*, Paris, Flammarion, coll. « Idées et recherches », 1976, (1^{ère} éd. 1958), ISBN : 2-08-210707-8, 328 pages
- GARDET, Louis, *La mystique*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je », 1970, 126 pages
- HALLAJ, *Le livre des Tawassines suivi de Le jardin du savoir*, trad. Chawki Abdelamir et Philippe Delarbre, Monaco, Éditions du Rocher, coll. « Les grands textes spirituels Tablettes de l'Hégire », 1994, ISBN : 2-268-01696-X, 114 pages
- KILITO, Abdelfattah, *L'auteur et ses doubles Essais sur la culture arabe classique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1985, 125 p., ISBN : 2-02-006965-2, 125 pages
- LINGS, Martin, *Qu'est-ce que le soufisme*, trad. par Roger de Pasquier, Paris, Éditions du Seuil, 1977, ISBN : 2-02-004618-0, 182 pages
- RÛMÎ, Djalâl-ud-Dîn, *Le Livre du dedans*, traduction d'Eva de Vitray-Meyerovitch, 1997 (1^{ère} éd. 1976, Paris, Sindbad), Paris, Albin Michel, coll. « Spiritualités vivantes », ISBN : 2 2260 8945 4, 368 pages
- SKALI, Faouzi, *Le face-à-face des cœurs Le soufisme d'aujourd'hui*, Paris, Pocket, 2002, (1^{ère} éd. 1999, Les Éditions du Relié), ISBN 2-266-11619-3, 152 pages

STÉTIÉ, Salah, « L'islam en ses déserts », *Le Livre des déserts Itinéraires scientifiques, littéraires et spirituels*, Bruno Doucey (dir), Éditions Robert Laffont, S.A, 2006, ISBN 2-221-09966-4, 1231 pages

VITRAY-MEYEROVITCH (de), Éva, *Rûmî et le soufisme*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Sagesse », 2005, (1^{ère} éd. 1977), ISBN : 2-02-079063-7, 190 pages

VITRAY-MEYEROVITCH (de), Éva, *La Prière en Islam*, Paris, Albin Michel, coll. « Spiritualités vivantes », 1988, ISBN : 2-226-08898-9, 155 pages

7) Œuvres littéraires

BORGES, Jorge Luis, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, ISBN : 2-07-011261-6, 1752 pages

BORGES, Jorge Luis, *Fictions*, Paris, Gallimard, 1983 (Nouvelle édition augmentée), trad. française par P. Verdevoye, Ibarra et Roger Caillois, ISBN 2-07-036614-6, 185 pages

BORGES, Jorge Luis, *Le Livre de sable*, Paris, Gallimard, 1978, trad. française par Françoise Rousset, ISBN : 2-07-037461-0, 146 pages

BORGES, Jorge Luis, *Conférences*, texte traduit de l'espagnol par Françoise Rosset, Paris, Gallimard, Coll. « Folio/Essais », 1985, ISBN : 2-07-032280-7, 215 pages

BOUDJEDRA, Rachid, *Timimoun*, Paris, Éditions Denoël, 1994, ISBN 2-207-24203-X, 159 pages

CIORAN, E.M., *Oeuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1995, ISBN : 2-07-0741664, 1818 pages

CHEDID, Andrée, *Les marches de sable*, Paris, Flammarion, 1981, ISBN : 2-08-064361-4, 250 pages

DE QUINCEY, Thomas, *Les Confessions d'un mangeur d'opium anglais*, 1845, Paris, Gallimard, Coll. « L'Imaginaire », 1990, ISBN : 2-07-071888-3

DIB, Mohammed, *Le désert sans détour*, Paris, Sindbad, coll. « La Bibliothèque arabe », 1992, ISBN : 2.7274.0208.2, 136 pages

- DJAOUT, Tahar, *L'Invention du désert*, Paris, Seuil, 1987, ISBN : 2-0200-9517-3, 218 pages
- GLISSANT, Édouard, *Introduction à une poétique du Divers*, Paris, Gallimard, 1996, ISBN : 2-07-074649-6, 144 pages
- GLISSANT, Édouard, *Traité du Tout-Monde, Poétique IV*, Paris, Gallimard, 1997, ISBN 2-07-075038-8, 262 pages
- GLISSANT, Édouard, *Poétique de la relation, Poétique III*, Paris, Gallimard, 1990, ISBN : 2-07-072025-X, 241 pages
- JABÈS, Edmond, *Le Soupçon, Le désert, Le livre des ressemblances, II*, Paris, Gallimard, 1978, ISBN : 2-07-029975-9, 140 pages
- JABÈS, Edmond, COHEN, Marcel, *Du désert au livre Entretiens avec Marcel Cohen*, Paris, Éditions Belfond, 1981, 159 pages
- LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave, *Le désert*, Paris, Gallimard, coll. « Le chemin », 1980, ISBN : 2-07-020712-9, 410 pages
- Les Mille et Une Nuits*, trad. par Jamel Eddine Bencheich et André Miquel, Paris, Gallimard, 2005, ISBN : 2-07-011403-1, 1290 pages
- MALLARMÉ, Stéphane, *Igitur ; Divagation ; Un coup de dés*, « Poésie », Gallimard, Paris, 1976, ISBN : 2-07032157-6, 443 pages
- MEDDEB, Abdelwahab, *Talismano*, Paris, Christian Bourgois, 1979, 281 pages
- MEMMI, Albert, *La Terre Intérieure*, entretiens avec Victor Malka, Paris, Gallimard, 1976, ISBN : 2-07-029375-0, 277 pages
- MEMMI, Albert, *Le Désert ou la Vie et les aventures de Jubair Ouali El-Mammi*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1989, (1^{ère} éd. 1977), ISBN : 2-0703-8122-6, 243 pages
- MOKEDDEM, Malika, *Les hommes qui marchent*, Paris, LGF Livre de poche, 1999 (1^{ère} éd. Ramsay, 1990), ISBN : 2-2531-4673-0, 315 pages
- NADIR, Chems, *L'astrolabe de la mer*, Paris, Éditions Stock/Arabesque, 1980, ISBN : 2-234-01215-5

- NIETZSCHE, Frédéric, *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. Georges-Arthur Glodschmidt, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de poche », 1972, 470 pages
- NIETZSCHE, Frédéric, *Le gai savoir*, trad. Patrick Wotling, Paris, GF Flammarion, Nouvelle édition revue et augmentée, 2007 (1^{ère} éd. Flammarion 1997), ISBN : 2 0812 0726 5, 445 pages
- RUSHDIE, Salman, *Haroun et la mer des histoires*, Trad. Jean-Michel Desbuis, Christian Bourgois Éditeur, 1991, ISBN 2-264-01904-2, 250 pages
- TROCAN, Lelia, *Les années de plomb*, Paris, L'Harmattan, 2007, ISBN : 978-2-296-03386, 188 pages
- Dictionnaire Encyclopédique Quillet*, Éditions Quillet, 1988, ISBN : 2-7065-0083-2, 6158 pages.

INDEX DES NOMS

A

Al Hallaj, 156, 157, 221, 223
Alaoui
 Abdallah Mdarhri, 15
Alessandra
 Jacques, 20, 40, 171, 242
Al-Hallaj, 142, 143, 221, 223, 230

B

Bachelard
 Gaston, 39, 40, 42, 43, 51, 53, 54, 56, 57, 58, 80,
 82, 84, 85, 88, 94, 97, 102, 111, 112, 113, 115,
 119, 122, 123, 129, 133
Bakhtine
 Michaël, 177, 283
Barthes
 Roland, 175, 176, 177, 178, 179, 183
Ben Jelloun
 Tahar, 10, 12, 15, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 25,
 27, 32, 33, 34, 35, 37, 38, 39, 40, 42, 43, 44,
 45, 52, 75, 88, 96, 124, 125, 129, 148, 156,
 158, 160, 168, 170, 171, 175, 186, 188, 196,
 197, 200, 208, 210, 211, 220, 224, 225, 230,
 231, 233, 234, 240, 242, 246, 250, 253, 256,
 257, 258, 261, 262, 263, 267, 276, 278, 287,
 290, 293, 294, 302, 303, 304, 305, 306, 307,
 308
Benoît
 Pierre, 27
Bernard
 Laurent, 196
Bessière
 Jean, 37
Blanchot
 Maurice, 63
Bonn
 Charles, 10, 11, 15, 16, 30, 40, 303
Borges, 48, 77, 81, 141, 170, 196, 197, 209, 231, 240,
 247, 248, 249, 255, 261
Boubakeur
 Si Hamza, 215, 217, 218, 228
Boudjedra
 Rachid, 17, 21, 27, 31
Bourget
 Carine, 213, 214
Bouvet
 Rachel, 25, 26, 74
Brahimi
 Denise, 24
Brémond
 Claude, 260
Bricout
 Bernadette, 276
Burckhardt
 Titus, 138, 160, 228
Burgos
 Jean, 12, 42

Butor
 Michel, 166, 250

C

Calvet
 Louis-Jean, 259
Calvino
 Italo, 189, 307
Camus
 Albert, 246, 247, 254
Charles
 Michel, 187
Chaulet-Achour
 Christiane, 189, 196
Chebel
 Malek, 121, 189, 197, 217, 264, 271
Chedid
 Andrée, 26, 27
Chemain
 Roger, 166
Chemain Degrange
 Arlette, 166
Chenu
 Roselyne, 25
Chevalier
 J, 79
Chikhi
 Beïda, 146, 171
Chraïbi
 Driss, 16, 308
Cioran
 Emil, 51
Cohen
 Marcel, 26, 65, 112
Compagnon
 Antoine, 214, 248, 256
Corbin
 Henri, 143, 144, 146, 154

D

Dallenbach
 Lucien, 184, 185, 186, 191
Darwich
 Mahmoud, 243
De Quincey
 Thomas, 187
Déjeux
 Jean, 35, 211, 213, 261
Derrida
 Jacques, 61, 279
Desplanques
 François, 33, 212
Détienne
 Marcel, 286
Devergnas-Dieumegard
 Annie, 37
Dib
 Mohammed, 10, 11, 16, 21, 27, 30

Djaout
Tahar, 27, 28, 29
Djebar
Assia, 16
Doucey
Bruno, 8, 25, 60
Dumas
Alexandre, 243
Durand
Gilbert, 9, 30, 36, 40, 42, 50, 51, 55, 90, 93, 94,
101, 102, 134, 291, 292
Jean François, 110

E

Eberhardt
Isabelle, 27
Eco
Umberto, 166, 184
Eddine Bencheikh
Jamel, 189, 190, 201
Eigeldinger
Marc, 245
Elbaz
Robert, 66, 68, 200, 205, 206
Eliade
Mircea, 71, 105
Elmahjoub
Khaled, 275
Éluard
Paul, 244

F

Farès
Nabile, 21, 307
Feraoun
Mouloud, 14, 16
Firdoussi, 230
Flahault
François, 280
Fontanier
Pierre, 48
Forest
Philippe, 81
Foucauld
Charles (de), 224
Freud
Sigmund, 9, 243
Fromentin
Eugène, 26

G

Gaillard
Sarrah, 283, 284
Galland
Antoine, 188
Gardel
Louis, 27
Gardet
Louis, 143, 217, 229
Gaspar
Lorand, 26
Gaudin
Françoise, 34
Genet

Jean, 241, 242, 254
Genette
Gérard, 173, 181, 182, 185, 186, 187, 203, 214,
231, 234, 235, 236, 272
Ghazâlî, 144, 147
Gheerbrant
A, 79
Gide
André, 27, 133, 244
Glissant
Édouard, 22, 158, 159, 180, 262
Goethe, 189
Gontard
Marc, 14, 15, 16, 17, 21, 22, 23, 24, 37, 45, 138,
139, 156, 158, 160, 168, 207, 211, 212, 220,
248, 275
Grenaud
Pierre, 38
Guillevic, 156

H

Haddad
Malek, 16, 27
Hadjadj
Danny, 276
Hay
Louis, 127
Huannou
Adrien, 260

I

Ibn 'Arabi, 219
Ibn Al-Fârid, 223
Ibn'Arabi, 139, 144, 222

J

Jabès
Edmond, 26, 62, 65, 112, 200
Jakobson
Roman, 281
Jenny
Laurent, 180, 181, 183, 231
Johnson
Mark, 50
Joyce
James, 81, 191, 250

K

Kafka, 81, 249
Kamal-Trense
Nadia, 277
Kateb
Yacine, 16, 17, 18, 305, 306
Khâir-Eddine
Mohammed, 15, 16, 21, 243, 305, 306
Khatibi
Abdelkébir, 15, 17, 18, 19, 263
Kilito
Abdelfattah, 269, 270
Kristeva
Julia, 176, 177, 179, 180, 181

L

Laâbi
Abdellatif, 15, 19, 20, 40, 171, 242
Lakoff
George, 50
Lalande
A, 9
Lanson
Gustave, 179
Laurent
Alain, 25
Le Clézio
Jean-Marie Gustave, 27, 114, 197
Lepape
Pierre, 45
Lévi-Strauss
Claude, 36
Lings
Martin, 141, 142, 147, 148, 154, 155, 216, 218,
219, 227, 229, 230
Lyotard
Jean-François, 22

M

Mallarmé
Stéphane, 81
Mammeri
Mouloud, 16, 27, 28
Mansour
M'Henni, 212
Marx
Jacques, 224
Massignon
Louis, 121, 216
Mathieu
Martine. Mathieu-Job, Mathieu-Job, Mathieu-Job,
Mathieu-Job, Mathieu-Job
Maurice Blanchot, 63, 306
Meddeb
Abdelwahab, 29, 30, 306
Meffre
Joël-Claude, 214
Memmes
Abdallah, 162, 201, 204, 205, 208
Memmi
Albert, 16, 27, 29, 66, 209
Meschonnic
Henri, 172, 268, 270
Michel
Jacqueline, 26
Mokeddem
Malika, 27, 28
Molino
Jean, 259
Monod
Théodore, 27
Moura
Jean-Marc, 10

N

Natij
Salah, 278
Nietzsche, 59, 234, 235, 236, 237, 238, 239
Nissaboury

El Mostafa, 19
Nizamy, 230
Noiray
Jacques, 13, 14, 16, 17, 19

O

Ouidad
Abdelmohcine, 37

P

Pânzaru
Ioan, 293
Pasco
Allan H., 213
Perse
Saint-John, 26
Piégay-Gros
Nathalie, 174, 175, 179, 183, 187
Platon, 49, 279
Poulet
Georges, 43
Proust
Marcel, 175
Psichari
Ernest, 27
Puigauveau
Odette (de), 27

R

Ricardou
Jean, 184, 185
Richard
Jean-Pierre, 41, 42, 43, 48, 52, 103, 172, 292
Ricoeur
Paul, 9, 273
Riffaterre
Michaël, 183, 184, 231
Robbe-Grillet
Alain, 250
Romey
George, 8, 54, 58, 59, 72
Rudler
Gustave, 179
Rûmî, 143, 146, 147, 148, 150, 153, 156, 160, 161,
217, 222, 227, 274
Rushdie
Salman, 196, 252, 253, 254, 255, 293
Rushdie.
Salman, 252, 254

S

Saigh Bousta
Rachida, 35, 66, 205
Saint-Exupéry
Antoine (de), 27
Sefrioui
Ahmed, 14, 308
Serhane
Abdelhak, 21, 308
Siganos
André, 100
Simenon

Georges, 243
Skali
Faouzi, 156, 214
Stendhal, 43, 52, 243
Stétié
Salah, 8, 60, 166

T

Tenkoul
Abderrahman, 36
Todorov
Tzvetan, 171, 186, 187, 190, 191, 202, 203, 205,
207
Topia
André, 257
Trocan
Lelia, 24, 36, 37, 101

U

Ubersfeld
Anne, 281
Urbani
Bernard, 110

V

Valéry
Larbaud, 256
Van Den Heuvel
Pierre, 283
Vigny
Alfred (de), 240
Vitray-Meyerovitch
Éva (de), 147, 150, 156, 161, 217, 227

W

Walad
Sultân, 148
Walser
Martin, 127
Williams
Tennessee, 245
Wunenburger
Jean-Jacques, 9, 49, 50, 114

Y

Yacine
Tassadit, 259

ANNEXE

Le mot *sable* dans les récits du corpus

La Prière de l'absent

Il se sentait si léger, si libre et totalement détaché qu'il eut peur de se dissoudre dans l'air, de devenir cet être de *sable*, ballotté par les vents et retenu par les touffes d'herbe sauvage sur les dunes. Être de *sable* et non de cristal, pour pouvoir s'effriter dans le néant et se relever avec la première lueur de l'aube. (pp. 12-13)

Une maison ouverte sur le ciel et qui flotterait sans jamais sombrer ni chavirer. Ce ne serait ni un bateau ni une bouée de sauvetage mais une immense issue du paysage lointain, une dune sur le *sable*, un figuier sur la colline, un foyer où feraient halte quelques pirates imaginés. (pp. 35-36)

Une image esquissée par le rêve et maintenue en vie par le désir fou de ce corps tremblant, appelé à naître pour un destin de *sable*. (p. 36)

La maison se déplaçait de l'horizon au rivage, des *sables* aux mers lointaines, mers hautes. (p. 37)

Elles viennent du Nord pour t'emmener au Sud, vers les *sables* et l'Histoire. (p. 38)

Un vent frais soufflait sur Bab Ftouh. Un vent chargé de quelques grains de *sable*. Un vent venu du loin, venu du Sud, lieu du mythe et du nœud de l'histoire. (p. 52)

Nous partons donc vers la source et l'origine, vers le commencement et l'arrêt du temps. Car ton corps est là et ton âme appelle : ta vie, ta naissance et ta mort ne sont plus qu'un grain de *sable* dans ce désert. (p. 76)

Ma-al-Aynayn était un visionnaire armé du sabre et de la plume. Homme du Sud, fils des *sables*, il avait appris à respecter la majesté du désert et du ciel. (p. 97)

Voilà quelques pages de la vie de cet être vers lequel nous nous approcherons jusqu'à toucher la pierre et le *sable* avec lesquels il bâtit une citadelle sainte. (pp. 97-98)

Tous les voyageurs descendirent à l'exception de Yamana et de l'enfant. Elle regardait les gens manger debout et pensait au Sud, à la paix des *sables*, au silence plein de la nuit, elle pensait à la gratuité superbe de cette paix et de ce silence. (p. 106)

Elle pouvait à présent se débarrasser de sa djellaba lourde et courir vers les *sables*. Elle pouvait enfin parler, crier sa haine, hurler sa solitude et raconter à la mer sa vie confisquée trop tôt et vendue à l'oubli. (p. 113)

- Mes informations sont graves, j'ai appris tout à l'heure que si nous arrivons en même temps que la pleine lune à notre destination, nous deviendrons du *sable*. (p. 117)

« Cheïkh ! Nous sommes des nomades. Notre demeure est immobile, elle est partout où nous allons. Nous sommes comme le *sable*, nous sommes l'ombre insaisissable. [...] » (p. 121)

- Je voudrais vous dire, ô compagnons de route, vous dire la terre de l'insolence suprême, l'étendue du silence et de la lumière, je voudrais, ô amis de la parole et des mots, si vous avez de la patience, vous conter l'histoire où rien n'arrive, où rien ne commence et où tout finit dans la béatitude et la paix des *sables*. (p. 129)

« Ô compagnons ! La vérité est de cet absolu, enroulée dans le *sable*, enroulé lui-même par le vide dans le vide ; [...] » (p. 130)

C'était les bras de la mort qui se tendaient en ma direction, les bras et les mains des hommes – plutôt anges des *sables* – qui réclamaient ainsi un des leurs. (p. 131)

Je n'ai toujours pas compris le mystère de l'étendue qu'elle soit de *sable* ou d'eau, et je me méfie des anges qui peuvent en une nuit claire surgir et m'interpeller. (p. 131)

Il n'était pas loin bien de la folie, et cette ville où soufflait cette nuit un vent de *sable*, allait réveiller en lui une force insoupçonnée. (p. 137)

Yamna racontait déjà Smara, la ville des *sables* qui allait devenir sainte : [...] (p. 139)

- Ô frères de la Miséricorde ! Adorateurs du mystère et de l'étrange ! L'histoire est ailleurs, dans un puits, cachée par les *sables* ! Les Saints le savent ! (p. 143)

De l'autre côté de la nuit, Yamna parlait à l'enfant :
Nous approchons des *sables*. (p. 165)

Après un long silence, il crut entendre ces mots à peine murmurés :

L'étreinte
La splendeur
D'un visage à l'endroit des mots
Vers les *sables*
Les mains
Les pieds
Émigrent... (p. 175)

Dès qu'elle vit Yamna, elle se leva et lui souhaita la bienvenue :
- Que le ciel, le vent et le *sable* te protègent. (p. 180)

Ainsi avait-il vidé sa mémoire comme on vide une vieille valise, une malle de brigand, et répandu ses souvenirs dans les *sables* qui prirent alors des couleurs. Ils étaient devenus rouges, mauves, bleus, verts. Les enfants étaient heureux de voir le *sable* s'imbiber de souvenirs précieux [...] Qamar s'émerveillait devant la métamorphose des sables. (p. 182)

Si nous sommes des gens du crépuscule, dignes de la haute lucidité, ennemi de l'ogre des *sables*, nous pouvons au moins rire de cette vie et mourir les bras tendus vers la mer. (p. 203)

Attends-toi à voir l'univers se plier à la volonté des forêts qui avancent, à voir les *sables* se retourner dans le vertige des mots et des images, à voir le jour se prolonger dans l'éternité et la béatitude. (p. 212)

Ils auraient préféré perdre conscience, une façon de mourir sans trop le savoir, mourir en dormant, laisser le corps retourner aux *sables* et à l'humidité de la terre, donner la main à l'ange chargé de recueillir les dernières paroles, les dernières volontés. (pp. 219-220)

Un vent fort, un vent chargé de *sable*, d'épluchures d'oignons, de papiers déchirés et de minuscules petits cristaux, les poussait vers le silence d'une terre proche et paisible gardée par un figuier centenaire et irriguée par une source d'eau saumâtre et tiède connue pour guérir la teigne, la gale et les maladies de l'impatience. (p. 220)

Sans se prosterner, une prière fut dite sur des corps absents, des corps anonymes, disparus, ensevelis dans une terre lointaine, enveloppés par la solitude des *sables* ou par les vagues d'une mer houleuse. (p. 234)

L'Enfant de sable

Car cette histoire est aussi un désert. Il va falloir marcher pieds nus sur le *sable* brûlant, marcher et se taire, croire à l'oasis qui se dessine à l'horizon et qui ne cesse d'avancer vers le ciel, marcher et ne pas se retourner pour ne pas être emporté par le vertige. (p. 15)

Depuis que je me suis retiré dans cette chambre, je ne cesse d'avancer sur les *sables* d'un désert où je ne vois pas d'issue, où l'horizon est à la rigueur une ligne bleue, toujours mobile, et je rêve de traverser cette ligne bleue pour marcher dans une steppe sans but, sans penser à ce qui pourrait advenir... (p. 84)

La nuit fut longue et lourde. Rêve sur rêve. Têtes de chevaux calcinées dans le *sable*. Main ouverte mangée par des fourmis rouges. (p. 117)

Tout autour, un espace blanc et nu où toute chose venue d'ailleurs fond, devient *sable*, cristaux, petites pierres ciselées. (p.119)

[...] tu n'es plus ; tu n'existes pas ; tu es une erreur, une absence, juste une poignée de cendres, quelques cailloux, des morceaux de verre, un peu de *sable*, un tronc d'arbre creux, ton visage s'évanouit [...] (p. 143)

Je me dis, à force d'inventer des histoires avec des vivants qui ne sont que des morts et de les jeter dans des sentiers qui bifurquent ou dans des demeures sans meubles, remplies de *sable*, à force de jouer au savant naïf, voilà que je suis enfermé dans cette pièce avec un personnage ou plutôt une énigme, deux visages d'un même être complètement embourbé dans une histoire inachevée, une histoire sur l'ambiguïté et la fuite ! (p. 171)

Je ne suis pas un de vos personnages, j'aurais pu l'être ; mais ce n'est pas en tant que silhouette remplie de *sable* que je me présente à vous. (p. 172)

Je la sentais traquée, blessée, au seuil d'un ravin, en haut d'une falaise. Elle parlait de disparaître, de se fondre dans du *sable*. (p. 180)

On m'a dit qu'un poète anonyme devenu saint des *sables* qui enveloppent et dissimulent pourrait m'aider. (p. 200)

La Nuit sacrée

Ce ne sont pas les années qui pèsent le plus, mais tout ce qui n'a pas été dit, tout ce que j'ai tu et dissimulé. Je ne savais pas qu'une mémoire remplie de silences et de regards arrêtés pouvait devenir un sac de *sable* rendant la marche difficile. (p. 5)

Un conteur sans mémoire, certes, mais pas sans imagination. La preuve, il avait surgi du désert, le visage noirci par le soleil, les lèvres fendues par la soif et la chaleur, les mains durcies par le transport des pierres, la voix enrouée comme si sa gorge avait été traversée par une tempête de *sable* et de cristaux, le regard porté sur une ligne haute et lointaine. (pp. 9-10)

La place était déserte. Comme une scène de théâtre elle allait petit à petit se remplir. Les premiers à s'y installer furent les Sahraouis, marchands de toutes les poudres : épices, henné, menthe sauvage, chaux, *sable* et autres produits magiques et moulus et raffinés. (p. 13)

Un homme grand, sec et mince, commença par dénouer son turban ; il le secoua ; du *sable* fin en tomba. Cet homme venait du Sud. (p. 13)

- Je viens du Sud, je viens du crépuscule, je descends de la montagne, j'ai marché, j'ai dormi dans des puits, j'ai traversé les nuits et les *sables*, je viens d'une saison hors du temps, consignée dans un livre, je suis ce livre jamais ouvert, jamais lu, écrit par les ancêtres, gloire à eux, les ancêtres qui m'envoient pour vous dire, vous prévenir, vous dire et vous dire. (p. 17)

Ah ! tu es peut-être le père disparu, emporté par la fièvre et la honte, ce sentiment de malédiction qui t'a exilé dans les *sables* du Sud ? (p. 18)

- Amis ! La nuit s'est prolongée derrière mes paupières. Elle faisait le ménage dans ma tête qui s'est beaucoup fatiguée dernièrement. Des voyages, des routes, des ciex sans étoiles, des rivières en crue, des paquets de *sable*, des rencontres inutiles, des maisons froides, des visages humides, une longue marche... (p. 19)

L'eau de cette source est bénéfique. Elle fait des miracles. Tu l'as trouvée toute seule. Tu es sur le chemin. Ne te retourne surtout pas. Regarder derrière toi risque d'être dangereux. Certes, tu ne seras pas maudite comme dans la légende, tu ne transformeras pas en statue de sel ou de *sable*. (p. 47)

Cette union de deux corps me laissa un goût de *sable* dans la bouche, parce que je mordis dans la terre plus d'une fois. L'amour devait avoir ce goût et cette odeur. (p. 63)

Un jour la maison s'est écroulée sur eux. On ne les a pas déterrés. On a muré portes et fenêtres et on a recouvert le tout de *sable* et de ciment. (p. 67)

Le miracle avait le visage et les yeux du Consul. Il m'avait sculptée en statue de chair, désirée et désirante. Je n'étais plus un être de *sable* et de poussière à l'identité incertaine, s'effritant au moindre coup de vent. (p. 138)

Le temps dans lequel je marche est un désert, et le *sable* est tantôt froid, tantôt brûlant. (p. 153)

C'est dire combien tout cela était nouveau pour moi et que je continuais de considérer mon corps comme un sac de *sable*. (p. 167)

La confession du Consul me laissa perplexe, avec cependant une certitude : mon histoire, celle qui fit de moi un enfant de *sable* et de vent, me poursuivrait toute ma vie. (p. 172)

Elles marchaient dans le sable jusqu'à se confondre avec ses mouvements, portant leur ombre comme un étendard pour saluer la dernière dune, pour oublier le vent sec et le froid du matin, pour arriver juste au moment où la lumière se fait douce et ambiguë, au moment où elle éloigne le soleil et rejoint le ciel au seuil de la nuit. (p. 179)

Accompagnées par leur mère ou leur tante, elles n'osaient regarder le soleil en face. Leurs yeux devaient rester baissés, fixant le *sable* que leurs pieds enveloppés dans de grosses chaussettes en laine creusaient et marquaient en silence.

Elles avaient entendu parler de la Sainte des *sables*, fille de lumière, dont les mains avaient la grâce et le pouvoir d'arrêter l'irréversible, d'empêcher le malheur et peut-être même d'éloigner définitivement la stérilité du corps des jeunes femmes. (p. 180)

Mes nuits d'insomnie étaient peuplées de l'image de ces femmes en blanc qui marchaient péniblement dans le *sable*. (p. 184)

Dans cette ville, la gare routière faisait face à la mer. Il suffisait d'enjamber un petit mur pour se trouver sur le *sable*. Je marchais lentement le long de la plage déserte. (p. 187)

J'escaladai les pierres et arrivai au sommet. Devant moi, la mer. Derrière moi les *sables*. (p. 188)

L'Écrivain public

Je n'étais plus d'humeur à jouer au funambule. Je me perdais dans du *sable*. Je mangeais de la terre et ne voyais plus aucun horizon. (p. 21)

Fès m'a rempli la bouche de terre jaune et de poussière grise. [...] Que d'hommes se sont arrêtés au seuil de ces portes immenses, offrant leur corps à la terre et leur âme à l'usure de ce *sable* rouge ! (p. 41)

[...] le vent d'est est là, maître et seigneur de la ville, il nettoie les murs et les rues, il balaie les places et jette des grains de *sable* dans les yeux, il tue les microbes et excite les égarés ; (p. 52)

Peut-être que ces murs traversés d'une eau sourde et impure s'écrouleront à l'approche de la main tranchante dans le silence qui lave le songe de l'enfant. Celui-là même qui a perdu le goût des larmes, hanté aujourd'hui par l'étendue arrogante de nouvelles lumières, assis sur un banc de *sable*, aiguise une plume de roseau qu'il trempera dans l'encre sépia pour écrire des versets inversés, lettres errantes sur une planche polie par un peu d'argile. (p. 65)

Je hante la mer, déversant sur sa nuque l'ardente passion des sables, corps suprême que j'enjambe en inversant les saisons et croisant les parfums, ma bouche emplie de sa chevelure retient sa robe, je vais, rivage où scintille le songe, où tremble l'oiseau migrateur, je suis allongé, visage de fougère, appuyé sur le front plissé de la mer, j'ouvre les portes aux femmes aperçues sur la rive, une même vague m'inonde jusqu'à l'aube, dans ce lit où j'ai froid, sur cet oreiller de *sable* et d'écume. (pp. 56-57)

Mes rêves sont ternes. J'ai l'hiver dans les yeux et un peu de *sable* dans le cœur. Je respire mal. Mes poèmes sont tristes. Ma vie est fausse. (p. 78)

[...] le dos se cambre, les épaules s'étirent, les mains durcies, blessées ramassent le morceau de toile grise, les jambes légères reprennent le chemin de la colline, les sandales s'emplissent de *sable*, les mots sont rares, inutiles, on se regarde et on poursuit la traversée. (p. 93)

Les mots t'obsèdent. Tu dis qu'ils sont dangereux, qu'ils t'empêchent souvent de dormir, qu'ils deviennent des grains de *sable* dans ta tête, ce qui te procure d'affreuses migraines. (p. 104)

Tu ramasses tes membres, tu les enfouis dans le *sable*, tu les immobilises en les enterrant. (p. 105)

La main, échappée aux ténèbres, se pose sur une autre main couverte de grains de *sable* très fins, retenant un léger dépôt de sel marin, se crispe et se retire. (p. 113)

Une maison blanche avec des fenêtres peintes en bleu subsiste, telle une stèle, au seuil du *sable*. (p. 114)

Ainsi ce corps, le Liban, n'a que des trous pleins de cendre et de *sable* pour nous voir, dévisager nos nuits d'insomnie et descendre dans nos vies comme l'arbre terrassé par une lumière trop forte. (p. 123)

La durée intérieure, la largesse du temps manquaient à ce paysage. Manquait aussi la gratuité du geste, le don, la passion, la recherche de la passion, l'arrêt dans le temps pour regarder l'autre, l'étranger, peut-être lui parler ou simplement le reconnaître, le désir de l'entendre, écouter le vent des *sables* dans sa tête, le bouillonnement des terres chaudes, les cris des gamins qui jouent au ballon avec un chiffon dans une terre vague. (pp. 124-125)

[...] et cet homme qui traverse la ville ne réclame plus la justice ou l'amour, mais simplement la mort brutale, d'un geste, décisif, tranchant, recouvrant les yeux d'un manteau de *sable*, une grosse pierre posée sur le ventre, ce corps va dans Tanger [...] (p. 135)

L'image d'une source d'eau. Des mains jointes essaient de se remplir d'un peu d'eau. Les pieds trépignent. Le *sable* est brûlant. Des visages fermés transpirent. Le souvenir d'une soif terrible. (pp. 138-139)

Lentement, j'avance sur une terre nue, une immense dalle de marbre blanc. Le silence est cette blancheur intense qui se fait lumière au contact du *sable*, une blancheur qui brûle quand on l'atteint, une lumière descendue du ciel, échappée de la mer, ou sortie de la forêt. (pp. 139-140)

Je me disais que le Maroc était loin, c'est vraiment l'Occident extrême, étranger à cet orient tumultueux où le désert avec ses *sables*, ses visages et sa sévérité mordait sur des cités en ébullition, des cités du temps lointain, saisies par le siècle. (pp. 146-147)

Étrange ! La foi détachait les pèlerins de leur corps. Moi, j'étais cramponné au mien. [...] Je m'y accrochais de peur d'être emporté par le rêve du rêve, par l'œil ouvert et éternel de la source, [...] par le souffle des *sables* mêlés de cristaux rares et empoisonnés [...] (pp. 146-147)

Je me retourne et me retrouve de nouveau dans le désert, un espace familier. Des bancs de *sable* rouge se déplacent comme des vagues. (p. 154)

Je quitte la tente et marche dans le *sable*, à la recherche des vingt et un cailloux. Car demain, comme tout le monde, je vais lapider Satan ! (p. 154)

Mes racines sont peut-être là dans ces mots, dans cette encre qui voudrait dire la couleur indéfinissable d'une colline du Sud ou d'un rocher sur la Méditerranée, d'un peu de *sable* fin qui change de teinte avec la lumière du ciel [...] (p. 170)

Le vent d'est a balayé la ville ; il a apporté un peu de *sable* sur le boulevard Pasteur. (p. 179).

Je remonte à la surface de l'eau et une autre vague me jette sur le *sable*. (p. 193)

Cette aveuglante absence de lumière

Je pensais souvent à cette bougie, faite non pas de cire mais d'une matière inconnue qui donne l'illusion de la flamme éternelle, signe symbolique de notre survie. 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. (pp. 9-10)

Nous n'étions pas dans n'importe quelle 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 de chiens enragés. Elle avait jeté son manteau lourd sur nos visages que plus rien n'étonnait, un manteau où il n'y avait même pas de petits trous laissés par les mites, non, c'était un manteau de *sable* mouillé. (p. 11)

Je tombai dans la fosse comme un sac de *sable*, comme un paquet à apparence humaine, je tombais et ne ressentais rien, je ne sentais rien et je n'avais mal nulle part. (p. 12)

« Je te demande pardon, j'ai été mauvais, horriblement méchant. Je crachais dans votre bouffe, j'y jetais du *sable*. Je vous haïssais parce qu'on m'avait appris à haïr [...] » (pp. 65-66)

Il m'arrivait de penser aux mystiques musulmans qui s'isolent et renoncent à tout par amour infini de dieu. [...] Je n'étais pas parvenu à ce stade admirable où ils proposent leur corps aux sanglots de lumière. Ils font tout pour hâter l'heure de la rencontre décisive. Ensuite, ils se perdent dans l'exil des *sables*. (p. 107)

Ma voix est portée par le vent, même si celui-ci est chargé de *sable* et brouille les pistes. (p. 121)

« Le soleil tombait presque d'aplomb sur le *sable*, et son éclat sur la mer était insoutenable. » J'insistais sur les mots « soleil » et « éclat ». Je pensais qu'en répétant cette phrase notre fosse serait inondée d'une lumière insoutenable. Je continuais : « Le soleil était maintenant écrasant. Il se brisait en morceaux sur le *sable* et sur la mer. » Je détachais « le *sable* » et « la mer », et les répétais. Je poursuivis : « Au bout d'un moment, je suis retourné vers la plage et je me suis mis à marcher... C'était le même éclatement rouge. Sur le *sable*, la mer haletait de toute la respiration rapide et étouffée de ses petites vagues. Je marchais lentement vers les rochers et je sentais ma tête se gonfler sous le soleil. » (p. 145)

Elle se lève. L'autre la suit des yeux, voit la lumière se refléter sur sa longue chevelure. Il a peur qu'elle s'éloigne, peur de la perdre. Il court, la rattrape par la taille, et ils tombent tous les deux sur le *sable*. [...] L'autre est triste. Il se promène seul sur le *sable*. Le soleil se couche. (p. 148)

Je confonds tout. Mais je sais que ma fleur du ciel ne peut être que Tebebt, mon oiseau d'enfance, l'arbre sec c'est un bloc de pierre humide, une tonne de ciment et de *sable* pour faire oublier le ciel. (p. 189)

Je ne pensais plus. J'imaginai. J'inventais. Je voyais des mâchoires métalliques suspendues à des grues gigantesques, ensuite des bulldozers pour tout détruire. Plus de baigne, plus de prison. Le baigne rasé, les murs démolis, les pierres réduites en terre et en *sable*. (p. 232)

La Nuit de l'erreur

Vous pouvez circuler entre les petites tombes et lire les stèles. Mais ce n'est pas pour cela qu'il faut faire la visite. À côté, à droite de l'entrée, mais en dehors du cimetière, vous remarquerez une tombe sans stèle, une tombe anonyme, un monticule de terre noire, d'une noirceur qui ressemble à du charbon. [...] De temps en temps, quelqu'un viendrait pour changer cette terre et la remplacer par un *sable* fin et clair. (p.10)

Le vent d'est arriva sans prévenir. [...] Les couvre-chefs tombaient. Les chéchias se déroulaient et les têtes restaient nues, pleines de sueur mêlée aux grains de *sable* que transportait le vent. (p.106)

Redoutable, le vent du sud jette les récalcitrants dans la mer. Quand il arrive, il se fait annoncer par une ombre qui couvre la ville. Rien ne lui résiste. Voilà pourquoi Tanger est plein de gens qui traînent dans les rues, des gens à qui on a promis un grand voyage et qui se retrouvent sans rien, la tête remplie de *sable*, les mains vides et l'âme en loques. (p.124)

Et puis, il y a tous ceux que la vie a lâchés, qui ont vu leurs attaches se briser et qui ont échoué sur le *sable* de Merkala, une plage prisée par les contrebandiers. (p.125)

Gens du Sud, gens de *sable*, peuple du désert, aidez-nous à retrouver Zina, Maîtresse des mots et Sainte de la parole. Où est-elle à présent ? [...] Serait-elle devenue l'une de ces femmes au visage buriné, le front et le menton tatoués de petites étoiles, le corps caché dans des robes noires retenant la poussière des *sables*, les yeux profonds, les lèvres gercées, passant le temps à scruter l'horizon tout en mâchant l'écorce amère du souak pour faire briller les dents ? (pp. 157-158)

J'ai perdu tant d'occasions de rendre grâce à la beauté, tant d'occasions de me soustraire à la médiocrité ; car c'est ma tête qui s'en va, elle roule sur le *sable*, je sais qu'ils diront de moi : « Le pauvre, il n'a plus sa tête ! » [...] (p. 172)

*Je dois oublier, ne serait-ce qu'un moment. Oublier en vrac. Vider ma tête. Peut-être prendre la fuite. Courir sur la plage déserte tôt le matin. Ou bien enfouir ma tête dans le **sable** et attendre le lever du soleil.* (p. 236)

Ni musulman ni juif, simple raconteur d'histoires, obligé de se voiler le visage comme s'il vivait dans une éternelle tempête de *sable* et qu'il se protégeait contre les grains de *sable* empoisonnés. (p.303)

Il a envie que Tanger le suive : il mettrait le *sable* dans des containers, les cèdres de la Vieille Montagne dans de grands paquebots, le vent dans des sacs en plastique [...] (p. 307)

L'Auberge des pauvres

Qu'est-ce qui me contrarie ? Le vent d'est, celui qui arrache le *sable* et le jette dans les yeux, le café au lait tiède servi dans une tasse ébréchée, une parole non tenue, un retard excessif, [...] (p. 8)

L'invasion familiale (de gros sacs de *sable* qui tombent sur ma tête) a révélé d'autres choses : l'incompatibilité d'humeur et de peau, l'absence de magie, d'étincelle [...] (p. 16)

Ils viennent d'Afrique avec des sacs pleins de *sable* et des valises remplies de cartes de géographie et de livres d'histoire, des malles pleines de contes et de fables. (p. 25)

Ah ! l'âme, cette forêt de turbulence, ce *sable* chaud de nos nuits sans amour, cette immensité qui nous transporte au ciel ou nous plonge dans les abîmes les plus profonds ; (p. 46)

[...] je n'ai rien contre toi, ni contre ta tribu, ta lignée, ton clan, ta religion, ni contre le pieu que tes ancêtres ont un jour planté en Sicile ou dans les *sables* du Maroc [...] (p.60)

La perfection, c'était mon métier. Un grain de sable, une brise mal lunée, un cri en trop, et voilà l'artiste redevenu un homme ordinaire, interchangeable à l'infini. (p. 83)

En arrivant à Marrakech, je reçus en plein visage une poignée de *sable* rouge qu'un vent violent promenait à travers la ville. Ce fut comme une claque de bienvenue, un peu de terre du pays dans les narines et les yeux. (p. 276)

MOTS-CLÉ

Tahar Ben Jelloun, littérature maghrébine, sable, symbolique, métaphore, imaginaire, identité, sens, être, errance, mémoire, palimpseste, intertextualité, écriture, oralité, soufisme, ouverture

TITRE EN FRANCAIS LECTURES DE SABLE

Sous-titre : Les récits de Tahar Ben Jelloun

Résumé

Cette recherche propose une interprétation d'un corpus de 7 récits de Tahar Ben Jelloun à travers un paradigme de lecture construit à partir de la métaphore du sable et ses renvois symboliques, récurrents dans l'œuvre benjelounienne. Il s'agit d'un travail qui opère à un double niveau, celui d'un projet ontologique des personnages en quête du sens et celui des stratégies d'écriture.

La première partie de cette étude, munie méthodologiquement des travaux théoriques sur l'Imaginaire, propose une interprétation des textes tournée vers la hantise de la problématique identitaire. L'impossibilité de répondre d'une manière unitaire à la question « Qui suis-je ? » conduit à la représentation d'un monde éclaté, régi par l'angoisse existentielle et la crainte devant la fuite et l'érosion du temps. L'itinéraire envisagé rend compte de la conscience de la perte du sens, de la quête du sens dans des lieux de refuge, réels ou oniriques, pour retrouver finalement une préfiguration du sens, saisi au-delà des apparences, par le dépassement des contraires et par un renversement épiphanique des valeurs, apparenté à la recherche des mystiques soufis.

La deuxième partie de cette étude analyse des procédés scripturaux spécifiques : la volonté de garder le texte en état d'inachèvement, le mouvement hésitant entre la construction et la démolition, la reprise obsessionnelle des histoires, le tout étant tendu vers une poétique du chancellement, du doute, de l'ouverture et du recommencement. Ces caractéristiques sont mises en évidence par une analyse des récits dans la lumière de l'intertexte et du palimpseste en tant que modèle herméneutique.

Mots clés : Tahar Ben Jelloun, littérature maghrébine, sable, symbolique, métaphore, imaginaire, identité, sens, être, errance, mémoire, palimpseste, intertextualité, écriture, oralité, soufisme, ouverture

TITRE EN ANGLAIS SAND READINGS

Sous-titre : The novels of Tahar Ben Jelloun

Abstract

This research paper represents a study of a corpus of 7 novels written by Tahar Ben Jelloun, study realized by means of a paradigm of reading starting from the sand metaphor and its symbols which are recurrent in the writer's work. It is a study which operates on a double level, that of an ontological project of the characters in search for meaning and that of writing strategies.

The first part of this study, based methodologically on the theoretical works on the Imaginary, suggests an interpretation of the texts from the perspective of the obsessive problematic of identity. The impossibility of offering a unitary answer to the question: "Who am I?" leads to the representation of a broken world, dominated by existential anxiety and fear of time passing and erosion. The characters' itinerary oscillates between the awareness of a lack of meaning, its search in real or dreamlike places of refuge, to find eventually a configuration of meaning, caught beyond appearances by surpassing contraries and by an epiphanic reversal of values, related to the search of the Sufi mystics.

The second part analyses the particular writing processes: the willingness to keep the text unfinished, the oscillating movement between doing and undoing, resorting to other texts, the oral registers, everything converging to a poetics of oscillation, of doubt, of opening and resuming. These characteristics are emphasized by an analysis of the novels in the light of the inter-text and palimpsest as a hermeneutical model.

Keywords: Tahar Ben Jelloun, Maghrebian literature, sand, symbol, metaphor, palimpsest, meaning, being, identity, imaginary, intertextuality, Sufi mystique, writing, spoken word, openness

Discipline: Littérature française

EA 3207 PREFICS

Université de Rennes 2 Haute Bretagne